

# EL GUITARRON EN EL DEPARTAMENTO DE PUENTE ALTO

Trabajo de Seminario de la  
Agrupación Folklórica Chilena

Raquel Barros - Manuel Dannemann

## INTRODUCCION

El principal objetivo de este trabajo consiste en comprobar la vigencia de un instrumento folklórico chileno —el *guitarrón*— que se ha supuesto, prematuramente, caído en desuso<sup>1</sup>.

Carecemos, por ahora, de las fuentes de información suficientes como para llegar a una detenida reseña histórica que contemple los orígenes y el desarrollo del aludido cordófono. Don Eugenio Pereira Salas indica en sus "Orígenes del Arte Musical en Chile"<sup>2</sup> que el *guitarrón* "desciende seguramente del *guitarrón peninsular*"; añade que en el Perú, el Padre Calancha, cronista del s. xvi, habla de los coros de vihuelones del Monasterio de la Encarnación, sugiriendo que debe referirse a nuestros *guitarrones*, sin aportar mayores datos probatorios. Carlos Lavín, por su parte, lo coloca junto al *rabel* como representante americano de "la proliferación europea de instrumentos de cuerdas de la Baja Edad Media y del Renacimiento"<sup>3</sup>.

Aunque la descripción del *guitarrón* requiere de un capítulo propio, se hace necesario previamente señalar sus rasgos relevantes, con el fin de vincularlo a otros instrumentos, probablemente sus antecesores o afines. El es de menor tamaño que la *guitarra* actual, aunque de *caja* más profunda, y se halla provisto de cinco *órdenes* de cuerdas múltiples, a las cuales se agregan otras cuatro fuera del *batidor*, dos a cada lado. Los tres primeros caracteres se remontan a la primera mitad del s. xvi, época en que Vicente Espinel introduce definitivamente el quinto *orden*, a partir de lo cual se llega a la denominación de *guitarra española*. Las cuerdas fuera del *batidor* son *propias* de los miembros de la familia del *archilaut*, entre los que se halla el *chitarrone*. HARV. "El se encuentra" caracterizado por un cuerpo relativamente pequeño, y un mango muy largo, y además los dos clavijeros están convenientemente distanciados, pero situados en el mismo mango, uno a continuación del otro. El primer clavijero tenía 5 ó 6 órdenes, de cuerdas dobles, y el segundo (el más alejado) 5, 6 u 8 cuerdas, que no pasaban sobre el diapasón del instrumento, y servían para los bajos del acompañamiento. Este instrumento

apareció a principios del s. XVI,..." "la longitud de estos instrumentos oscilaba entre 160 y 200 cm." LAB. Hay que recordar además, aunque parezca obvio, su cuerpo ventruado y sin eclisas.

Limitándonos exclusivamente a un posible parentesco entre ambos instrumentos, y sin ánimo de insinuar procedencia alguna, encontramos en el *guitarrón chileno* simplificado el *clavijero* superior del italiano, al transformarse en dos pequeños *clavijeros* colocados en la unión del *mástil* y la *caja*, y portadores de dos *clavijas* cada uno. Esta diferencia trae como resultado una considerable reducción en el largo del *mango*, con lo cual se gana en manueabilidad y en facilidad de construcción. De este modo, la corta longitud de estas cuerdas aumenta la extensión de los agudos, a la inversa del otro cordófono.

Desde el punto de vista lingüístico, tanto *guitarra* como *chitarrone* pueden ser los antecedentes del nombre del instrumento que nos ocupa. El empleo del término en cuestión lo hemos encontrado en una breve referencia que José Subirá<sup>4</sup> le dedica al "Cancionero Popular de Extremadura" de Bonifacio Gil<sup>5</sup>, y en el que se alude a este cordófono como "de mayor tamaño que la guitarra, cuyo principal papel era ejecutar lo que en términos vulgares se llamaba "la marca del bajo". Creemos que esta identidad es únicamente de índole idiomática, pues de acuerdo con su finalidad, el instrumento peninsular difiere del nuestro tanto como su homónimo mexicano, cuyas dimensiones permitirían catalogarlo como una *guitarra grande*<sup>6</sup>, sin que hayamos podido perfeccionar este exiguo paralelo, debido a la imposibilidad de consultar directamente la fuente mencionada. Esta expresión, *guitarra grande*, la hemos registrado como sinónimo muy frecuente de *guitarrón*, cuya naturaleza lexicológica aumentativa parece inferirse, en lo que a Chile se refiere, en relación con la llamada popularmente *guitarra chica*, de su mayor sonoridad provocada por la multiplicidad de las cuerdas, y del tamaño del clavijero, resultante de la misma causa.

La hipótesis más probable permite suponer que la introducción del *guitarrón* en nuestro país fue obra de los comienzos de la Conquista Española, lo que parece desprenderse cronológicamente del arcaico mantenimiento de: a) en lo organográfico, de los cinco órdenes de cuerdas y de las proporciones de la caja, más próximas a las de la llamada *guitarra española* que a las de la actual; b) en lo correspondiente al género literario que acompaña, en la presencia de la *espinela* como forma métrica por excelencia, y de una temática fuertemente a *lo divino* y bucólico.

apareció a principios del s. XVI;..." "la longitud de estos instrumentos oscilaba entre 160 y 200 cm." LAB. Hay que recordar además, aunque parezca obvio, su cuerpo ventrudo y sin eclisas.

Limitándonos exclusivamente a un posible parentesco entre ambos instrumentos, y sin ánimo de insinuar precedencia alguna, encontramos en el *guitarrón chileno* simplificado el *clavijero* superior del italiano, al transformarse en dos pequeños *clavijeros* colocados en la unión del *mástil* y la *caja*, y portadores de dos *clavijas* cada uno. Esta diferencia trae como resultado una considerable reducción en el largo del *mango*, con lo cual se gana en maniabilidad y en facilidad de construcción. De este modo, la corta longitud de estas cuerdas aumenta la extensión de los agudos, a la inversa del otro cordófono.

Desde el punto de vista lingüístico, tanto *guitarra* como *chitarrone* pueden ser los antecedentes del nombre del instrumento que nos ocupa. El empleo del término en cuestión lo hemos encontrado en una breve referencia que José Subirá<sup>4</sup> le dedica al "Cancionero Popular de Extremadura" de Bonifacio Gil<sup>5</sup>, y en el que se alude a este cordófono como "de mayor tamaño que la guitarra, cuyo principal papel era ejecutar lo que en términos vulgares se llamaba "la marca del bajo". Creemos que esta identidad es únicamente de índole idiomática, pues de acuerdo con su finalidad, el instrumento peninsular difiere del nuestro tanto como su homónimo mexicano, cuyas dimensiones permitirían catalogarlo como una *guitarra grande*<sup>6</sup>, sin que hayamos podido perfeccionar este exiguo paralelo, debido a la imposibilidad de consultar directamente la fuente mencionada. Esta expresión, *guitarra grande*, la hemos registrado como sinónimo muy frecuente de *guitarrón*, cuya naturaleza lexicológica aumentativa parece inferirse, en lo que a Chile se refiere, en relación con la llamada popularmente *guitarra chica*, de su mayor sonoridad provocada por la multiplicidad de las cuerdas, y del tamaño del clavijero, resultante de la misma causa.

La hipótesis más probable permite suponer que la introducción del *guitarrón* en nuestro país fue obra de los comienzos de la Conquista Española, lo que parece desprenderse cronológicamente del arcaico mantenimiento de: a) en lo organográfico, de los cinco órdenes de cuerdas y de las proporciones de la caja, más próximas a las de la llamada *guitarra española* que a las de la actual; b) en lo correspondiente al género literario que acompaña, en la presencia de la *espinela* como forma métrica por excelencia, y de una temática fuertemente a lo divino y bucólico.

La tradición consigna comúnmente el empleo del guitarrón como instrumento de acompañamiento de los *versos*, los cuales constituyen un campo poético particular ceñido a una rígida preceptiva en cuanto a tema, métrica, estilo y función; sus cultores son los *puetas* y *cantores*, de los cuales ya hemos dado cuenta en un estudio anterior<sup>7</sup>, aunque en el presente trabajo será necesario volver parcialmente sobre sus peculiaridades en el capítulo dedicado a los elementos literarios. En menor medida ha acompañado canciones y danzas, diferencia que en la actualidad parece haberse acentuado desde los tiempos de Lenz, quien fuera el primero en hacerla notar<sup>8</sup>. Algunos ejemplos de trozos poéticos pueden servir como ilustración de lo expuesto.

    Cuando se murió mi padre  
    dejó dicho al albacea  
    que me diese una batea  
    y un *guitarrón* de esos grandes.  
    También le dijo a mi madre  
    que me entregase una sierra;  
    yo también toqué una perra  
    parida con treinta perros;  
    también cobraba un cencerro  
    cuando salí de mi tierra.

Este fragmento, extraído de la obra de don Desiderio Lizana, "Como se canta la Poesía Popular"<sup>9</sup> y que contempla el tan manido tema del testamento<sup>10</sup>, nos permitiría suponer la posesión del guitarrón como un hecho común, por figurar aquí despectivamente junto a otros objetos domésticos.

Una cuarteta corriente en distintos lugares de Chile, y cuya versión ahora transcrita fuera recogida en la comuna de S. Pedro, del Dpto. de Melipilla, Prov. de Santiago, comprueba su utilización entre los antiguos *cantores populares*, aunque en esta zona su extinción parece total.

    Afina bien tus alambres  
    y arregla tus *postureos*  
    y *háceme* sonar los dedos  
    en ese *guitarrón* grande.

El próximo ejemplo permite apreciar la función de acompañamiento del guitarrón que señaláramos como la menos acostumbrada; cabe

hacer notar que la presente estrofa tuvo su mayor auge a fines del siglo pasado, de acuerdo con las informaciones del cantor que nos la diera en el pueblo de S. Vicente de Tagua-Tagua, Prov. de O'Higgins. En la citada época, dicha función debió ser corriente en los sitios de diversiones públicas.

Un día salí a pasear  
con la *madama* elegante,  
llegué a la fonda al instante  
y me puse a enamorar.  
Luego la saqué a bailar  
al toque de un *guitarrón*  
y por verle la opinión  
en la fonda *cabalosa*:  
tóquenme la *refalosa*,  
porque mis deseos son.

También la poesía popular impresa contempla abundantemente el manejo de nuestro instrumento. Así lo hemos comprobado en la colección del Dr. Rodolfo Lenz, conservada actualmente en la Sección Chilena de la Biblioteca Nacional, gracias al diligente cuidado de Raúl Silva Castro<sup>11</sup>. El *pueta* Hipólito Cordero en su desafío a su colega Meneses expresa:

Tengo listo el *guitarrón*  
y en la cancha mi caballo,  
con precoz valor te *pallo*  
por tener ilustración.

El aludido, a su vez, replica:

Ya estoy muy bien enterado  
que *cantar* no es mucha ciencia,  
solamente es experiencia  
y ser un poco *historiado*  
Al que sea atarantado  
yo le bajo la opinión  
tocando en un *guitarrón*  
corrijo a los *ideáticos*,  
ya que ellos son gramáticos,  
leyendo darán razón.

Es innegable que en la actualidad el uso del *guitarrón* ha disminuido ostensiblemente, siendo relativamente dificultoso encontrarlo en las regiones urbanas y rurales, mas no por esto es posible desconocer la existencia de ciertos centros donde aún su práctica se encuentra difundida. Hasta la fecha sólo hemos estudiado su pervivencia en ciertos lugares del Dpto. de Puente Alto, razón por lo cual se impone una breve noticia histórico-geográfica de la localidad.

La Agrupación Folklórica Chilena ha considerado del mayor interés tomar como tema de su primer Trabajo de Seminario la continuación del conocimiento de una materia folklórica cuyo más severo investigador fuera el filólogo alemán Rodolfo Lenz, bajo cuyo nombre se han organizado las tareas de su Centro de Estudios.

\*

## EL DEPARTAMENTO DE PUENTE ALTO

El Departamento de Puente Alto de la Provincia de Santiago fue creado por la Ley N° 12.997, publicada en el Diario Oficial el 30 de septiembre de 1958. Consta de las comunas, subdelegaciones de Puente Alto, S. José de Maipo y Pirque, las cuales, según el último censo efectuado en 1952<sup>12</sup>, alcanzan la suma cercana a los cincuenta mil habitantes, cantidad que en el presente ha obtenido un indudable incremento, debido al auge industrial y agrícola de la zona. La capital del Departamento, que lleva su mismo nombre, fue fundada con el carácter de villa el 8 de enero de 1898, y está situada a menos de veinte kilómetros al sur de Santiago, en los contrafuertes del Cajón del Maipo; sin embargo, ha mantenido su independencia, sin convertirse en un barrio de éste.

Una primera explicación del nombre se relaciona con una expedición de Francisco de Villagrán para asegurar los caminos y conquistar tierras para el rey de España. Como lo sorprendiera la noche en la ribera norte del río Maipo, decidió aguardar la mañana para continuar la marcha. En este lapso, los indígenas del lugar fabricaron un liviano puente de ramas y cayeron sobre los españoles, los cuales rechazaron el ataque. Se cree que este puente habría estado junto al Cerro de la Cruz, razón por la cual se le enviaron noticias al soberano español sobre "el combate de Puente Alto".

Una segunda versión, con un origen más cercano, y exenta de leyenda, nos informa acerca de un puente de ladrillos construido sobre el ca-

nal de riego denominado Canal Eyzaguirre, de gran caudal por su pronunciado desnivel; dicho puente debía atravesarse a alta velocidad a fin de vencer la resistencia de la subida. En 1903, una disposición municipal determinó la construcción de otro puente a nivel de la calle; pese a ello se mantuvo el nombre primitivo.

La prosperidad agrícola de este territorio fue aprovechada desde tiempos remotos, introduciendo los incas interesantes procedimientos en materia de riesgos y cultivos, de lo que da prueba la magnitud de algunos canales, como el de Charamauida. Los gobernantes españoles prosiguieron con estas técnicas, que se han ido perfeccionando hasta nuestros días.

De antigua data son los comienzos comerciales de la capital del Departamento, ya que era un descanso obligado de gauchos arrieros que arrendaban talaje y traían plumas de ñandú, yerba mate, etc., en el siglo pasado. Posteriormente se produce un fuerte desarrollo industrial, que se destaca actualmente a través de la Compañía Manufacturera de Papeles y Cartones, de la Fábrica de Tejidos Victoria, ambas ya iniciadas en los albores de nuestro siglo, y de la producción vitivinícola, una de las más vigorosas del país.

Nuestro trabajo de observación y recolección en el terreno mismo ha comprendido sólo algunos puntos de las comunas de Puente Alto y Pirque, lo que permitiría suponer que la frecuencia del fenómeno registrado es aún mucho más fuerte. En la primera, nos ocupamos de las localidades de El Peñón y Las Vizcachas, y en la segunda, de las de El Huinacán, Lo Arcaya y El Principal, esta última, una de las haciendas más extensas de la zona, figuró como encomienda de importancia, de propiedad de don Alonso de Córdova, El Mozo, a comienzos del s. xvii.

Tampoco faltan en Puente Alto las creencias tradicionales: la Virgen de las Vizcachas es una de ellas. Al respecto se cuenta que a la entrada de las tierras de don J. E. Tocornal, había hace veinticinco años un relieve natural en piedra con forma humana, en el que se creía ver a la Virgen. Un borracho lo destruyó a balazos, y los vecinos lo reemplazaron por una imagen, objeto de la devoción popular. Otras leyendas se remiten a portentosos tesoros, entre los que sobresalen el del temido capitán San Bruno, y el de los jesuitas, expulsados por Carlos III. El *diablo*, requerido corrientemente para la celebración de pactos, y la *Lola*, agorera de desgracias entre los mineros, son los personajes míticos más comunes<sup>18</sup>.

\*



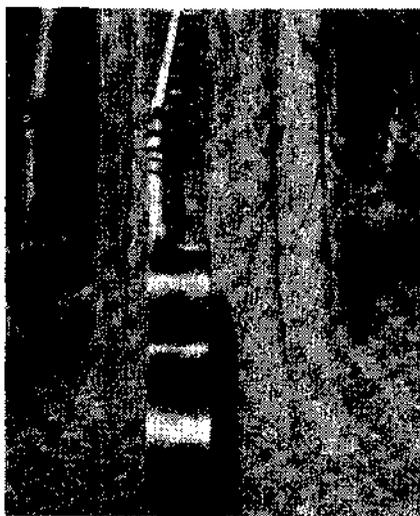
Isaias Angulo

Manuel Pizarro  
y uno de sus hijos



Guitarrón de Ismael Pizarro

Guitarrón de Ismael Pizarro





Manuel Pizarro ejecutando guitarrón

Miembros del  
Centro de Estudios de la  
Agrupación Folklórica Chilena  
con Manuel Pizarro



Manuel Ulloa



Mercedes Pizarro

## EL ELEMENTO HUMANO

A comienzos del año 1957 tuvimos conocimiento de la existencia de un guitarrón que poseía el *inquilino* del *fundo* Lo Arcaya, Manuel Pizarro, quien ya había abandonado la práctica del instrumento, pero que mantenía vinculaciones con varios ejecutantes. Este dato nos fue suministrado por la visitadora social e integrante de la Agrupación Folklórica Chilena, Virginia Contreras de Aguirre.

Por esa fecha adquirimos este instrumento y nos conectamos con su último dueño, y por medio de él con los *guitarroneros* Manuel Ulloa, de El Principal; Isaías Angulo, de Las Vizcachas; Gabriel Soto, de El Peñón. Posteriormente conocimos a Juan de Dios Reyes, del *fundo* "El Huin-gán"; Juan Martínez, yerno de Angulo y habitante de El Peñón; y a Ismael Pizarro Sandoval, Ismael Pizarro González y Mercedes Pizarro, todo ellos de El Principal.

Estimando impropio para esta publicación la inclusión de fichas personales detalladas, indicaremos las condiciones generales de nuestros informantes:

a) Con respecto de la edad, la mayoría de ellos sobrepasa los sesenta y cinco años pero hay casos no más de cuarenta, lo que demuestra que esta afición no sólo es patrimonio de personas ancianas y que su desaparición no se encuentra tan cercano.

b) En cuanto a sus lugares de residencia, todos están radicados en *fundos*. Este hecho le confiere a la práctica del guitarrón un marcado carácter rural.

c) La condición socioeconómica es variable: hay algunos que demuestran cierta holgura, tanto en sus atuendos personales como en su habitación, mientras otros ostentan una marcada escasez de recursos; no obstante, como se infiere del punto b), todos son trabajadores agrícolas.

d) El grado de instrucción es bajo, existiendo un alto porcentaje de analfabetismo, circunstancia que hace aún más valioso tanto el conocimiento que manifiestan sobre temas poéticos del Antiguo y Nuevo Testamento, de leyendas épicas, etc., como la amable y espontánea distinción, siempre deferente y generosa para con las personas que los visitan.

e) El aprendizaje de su oficio poético-musical ha sido adquirido principalmente a través de la tradición oral, perpetuada en los hijos de los cultores actuales, salvo en su aspecto instrumental. También ha influido la ingerencia de maestros eximios, como el llamado Zurdo Ortega,

notable *pueta* de comienzos de siglo en Santiago y sus alrededores. Esta relación geográfica nos permite exponer una hipótesis destinada a comprobar la procedencia del ejercicio del guitarrón en el área de nuestro trabajo. En efecto, a fines del siglo pasado y a comienzos del presente, la ciudad de Santiago se constituyó en el gran foco de esta actividad, de acuerdo con el testimonio de los guitarrones encuestados por nosotros, y con las informaciones contenidas en las obras de Antonio Acevedo<sup>14</sup>, Rodolfo Lenz<sup>15</sup>, Diego Muñoz<sup>16</sup> y otros. El apareamiento de nuevos recursos de diversión pública motivó la migración de este cordófono a regiones adyacentes. Tanto es así que el famoso *pueta* Liborio Salgado, en compañía de su mujer, magnífica ejecutante del guitarrón, se trasladaron al centro de Puente Alto hacia 1920, donde siguieron su antigua práctica, que ha sido continuada en Valparaíso por su hijo, Lázaro Salgado, de descollante actuación en el "Primer Congreso Nacional de Poetas y Cantores Populares Chilenos", celebrado en Santiago, el año 1954<sup>17</sup>.

## EL INSTRUMENTO

Parece que los primeros en ocuparse en describir el guitarrón fueron don Julio Vicuña Cifuentes y don Desiderio Lizana, si bien en forma brevísima y elemental. El primero de ellos en la Introducción de sus "Romances Populares y Vulgares"<sup>18</sup> afirma que "es una *guitarra* grande y de muchas cuerdas, en número variable, pues los hay de 25 y de más de 30". Informa que este instrumento acompaña la interpretación de *romances vulgares* y añade: "sólo lo he visto manejado por hombres, cantores de décimas y quintillas". El segundo coincide en el uso de él por parte de *puetas* y *cantores*, y lo determina geográficamente, circunscribiéndolo principalmente a las provincias de O'Higgins y Colchagua, insistiendo en sus grandes dimensiones, al expresar que es "corpulento y respetable" y "que se abraza apenas contra el pecho"<sup>19</sup>.

Pero, sin duda alguna, la más completa descripción hasta ahora realizada es obra del ya citado Rodolfo Lenz<sup>20</sup> y ella ha sido utilizada prácticamente en forma textual por los estudiosos chilenos de esta materia posteriores a él. Dada su importancia, la transcribimos en su totalidad.

"El instrumento en que el cantor acompaña sus *poesías*, el *guitarrón*, es una especie de guitarra grande de 25 cuerdas. Don Aniceto\*, que

\*Aniceto Pozo, *cantor santiaguino*, el principal informante de Lenz.

construye tales instrumentos, me explicó sus detalles con los siguientes términos técnicos\*”.

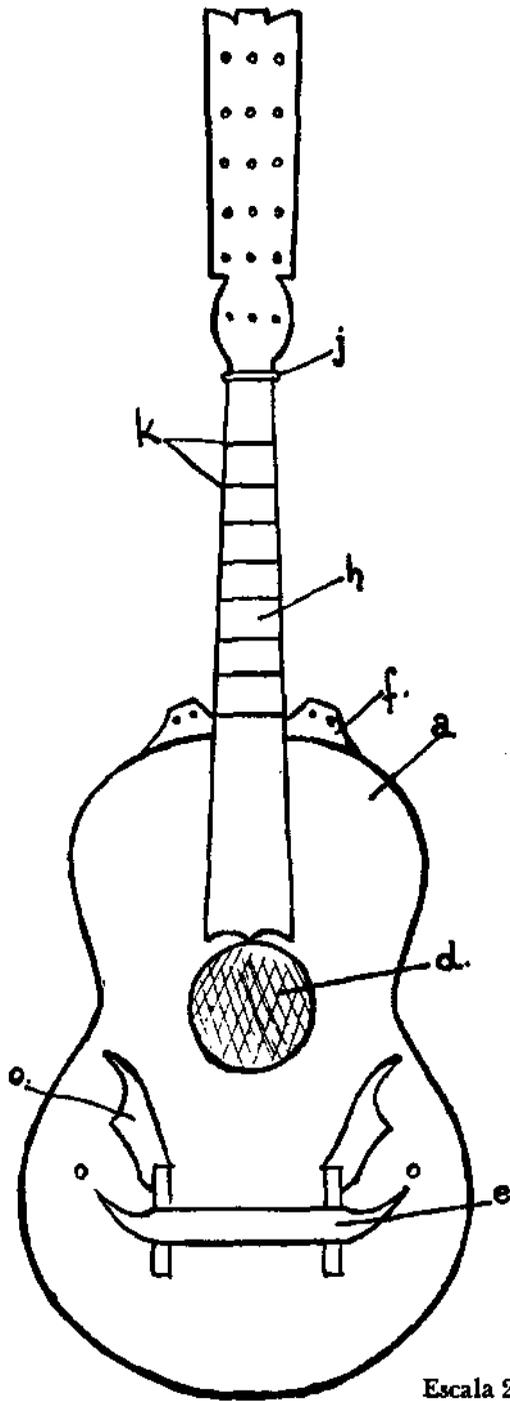
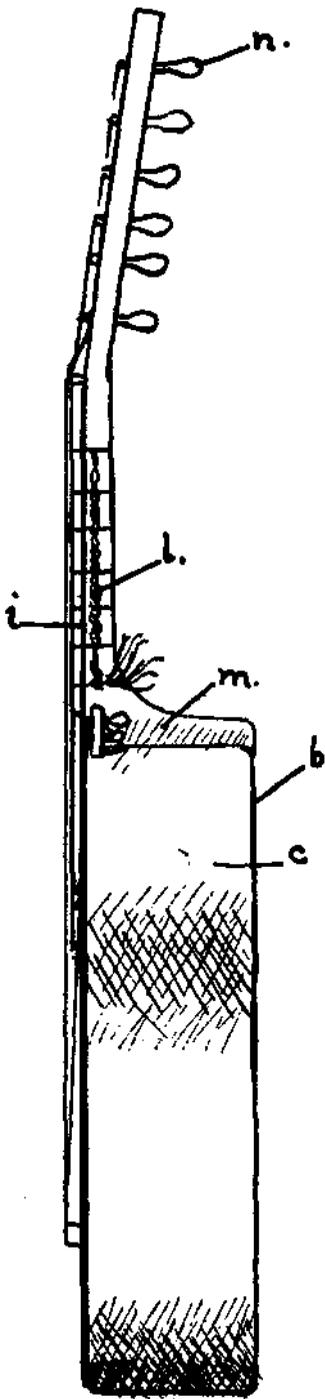
“La *caja* del guitarrón es un poco más alta (13 cm.), y ancha (24 cm. en la parte superior y 32 cm. en la inferior) que la de una guitarra ordinaria. El mástil, llamado *brazo*, es un poco más ancho, pero mucho más corto (desde la ceja hasta la caja 23 cm.). En cambio, el *clavijero* es muy largo (23 cm.), pues tiene tres hileras de siete *clavijas* cada una, que sujetan las 21 cuerdas principales. Estas alcanzan desde la ceja llamada *cejezuela*, en pronunciación vulgar *sijesuela*, hasta el *pontezuelo*, y se pueden acortar por semitonos mediante siete trastes, que son dispuestos “de mayor a menor” de una manera bastante ingeniosa. Ya que el carpintero, sobre todo en el campo, no podría fácilmente hacer los trastes de metal, como es costumbre en los instrumentos parecidos que se venden en el comercio, y hechos de madera (como los son la *cejezuela* y el *pontezuelo*) se desgastarían ligero, los trastes se hacen de la misma cuerda de tripa que sirve para los nervios más agudos, torciendo sucesivamente 8, 7, 6... hasta 2 de estas cuerdas delgadas y pasando estas nuevas cuerdas en dos vueltas alrededor del brazo del guitarrón marcado por dos pequeñas muescas en los extremos laterales del brazo. Así se consiguen trastes resistentes y lisos que en caso de descompostura se pueden renovar con facilidad. De este modo cada cuerda del instrumento se puede acortar hasta la quinta superior.

“La encordadura se compone de las “cuerdas” propiamente tales de tripas, de “entorchados” sobre hilo de seda (que también se llaman “bordones”) y de “alambres” que son “canutillos de alambre” estirados que siempre guardan cierta ondulación, como si se sacara el alambre de la cuerda entorchada de *mi* de guitarra. Todas las “cuerdas” son de un mismo grueso, algo más delgada que un *mi* de violín, y los alambres se sacan todos de un mismo canutillo, de modo que la diferente altura musical depende sólo de la diferencia de tensión, que en toda la encordura es relativamente escasa; por consiguiente el tono del instrumento es muy suave. Creo que generalmente también se usa un mismo entorchado para las tres cuerdas más graves”.

\*“Las medidas que agregó corresponden a un ejemplar que me regaló, en 1905, mi antiguo alumno y estimado amigo don Agustín Cannobbio. Es, con excepción de los adornos, completamente igual al ejemplar de A. Pozo. No he visto nunca ejem-

plares con más de 25 cuerdas, que menciona Julio Vicuña Cifuentes en la Introducción de sus *Romances Populares y Vulgares* (Santiago, 1912, p. xxiii), lo que no quiere decir que no existan”.





Escala 2

1. La razón dada por Lenz para el empleo de los *trastes* de tripa, podría complementarse al ser considerado este hecho como una supervivencia propia de la Edad Media y del Renacimiento, LAB, lo que estaría en consonancia con la determinación cronológica dada más atrás para la vinculación del *guitarrón* con la familia del *archilaut* y con su probable llegada a Chile.

2. Aunque es efectivo teóricamente que los órdenes de cuerdas se puedan "acortar hasta la quinta superior", en la práctica no hemos encontrado intérpretes que obtengan las notas agudas.

3. Con respecto de las llamadas *cuerdas* por Lenz, nuestro informante más autorizado, Isaias Angulo, a raíz de ser consultado acerca de la carencia de ellas en los guitarrones de la región, nos explicó que su exclusión se debía a que con las *cuerdas* no se lograba todo el *sonoro* del instrumento, por lo cual sus coterráneos sólo conocían el empleo de *alambres*.

4. Como lo señala Lenz, "todas las cuerdas del *guitarrón* están a muy corta distancia"; sin embargo, en los ejemplares que hemos conocido es perceptible una separación entre los diferentes órdenes.

5. A más de las "entonaciones de poesías", *cuecas* y *tonadas*, hemos comprobado que el *guitarrón* acompaña *vales* y *polkas*.

6. El término *trasponer* ha sido registrado por nosotros con dos acepciones: una, equivalente a la dada por Lenz, vigente en la actualidad; y otra que consiste en designar el cambio de afinación del instrumento, *trasposición* que si bien es conocida, no es comúnmente utilizada.

Contrariamente a lo que han afirmado los folkloristas chilenos anteriormente citados, y la lexicografía universal especializada, LAB, hemos llegado al convencimiento no sólo en el caso de los instrumentos de la región sobre la cual versa este trabajo, sino que también en otros\*, que sus dimensiones generales no autorizan para calificarlo como *guitarra grande*, lo que puede observarse en el gráfico que acompañamos.

Organográficamente, el *guitarrón* consta de cuatro partes principales: *caja*, *mango*, *clavijero* y *encordadura*. Aunque la nomenclatura folklórica que hemos anotado concuerda en líneas generales con la de Lenz, estimamos de rigor incluir minuciosamente la terminología de los elementos del *guitarrón* proporcionada por tres de nuestros informantes, porque de esta manera completamos la descripción anterior y formulamos algunas diferencias que justifican nuestro paralelo.

\*Uno de San Vicente de Tagua-Tagua, don E. Pereira al I. I. M., procedente de Prov. de O'Higgins, y uno obsequiado por la familia Pozo de Santiago.

En nuestra enumeración pondremos en primer lugar los términos folklóricos, indicando los nombres que cada informante nos diera (véase tabla de abreviaturas onomásticas), y a continuación las voces correspondientes propias de la musicología, LAB. Si se produce coincidencia, apuntaremos un vocablo; y cuando la hay entre los cultores del género, omitiremos la mención de la abreviatura.

I. la *caja* está constituida por:

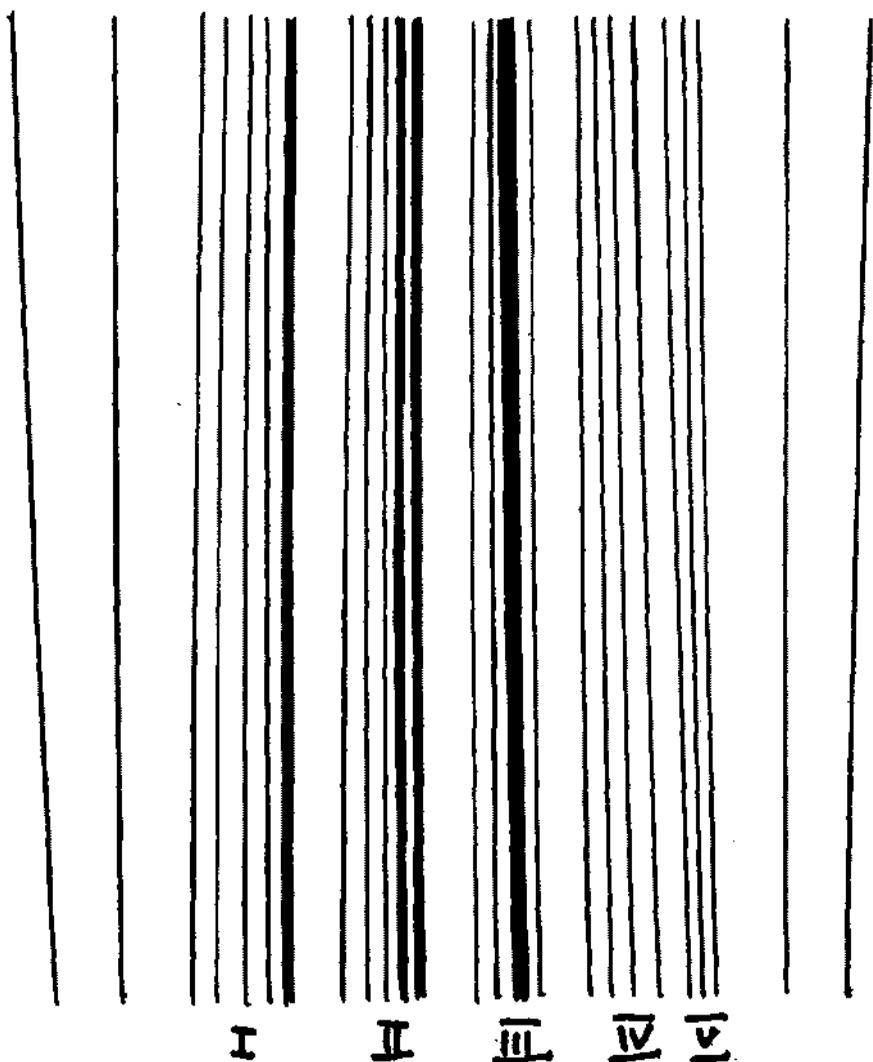
- a) *cubierta* (I. A.); *tapas* (M. U.) -*tapa armónica*;
- b) *tapa* (I. A.), *trastapa* (M. U.) -*fondo*;
- c) *aros*;
- d) *boca*;
- e) *punte* -*cordal*;
- f) *orejas*: piezas de madera colocadas sobre el extremo superior de la *caja* y a cada lado del *batidor*, destinadas a llevar las clavijas de los *triples* (véase), y
- g) *perritos*; *perritos* o *quiltritos* (I. A.): pequeños trozos de madera que dan firmeza a la unión de los *aros* con las demás partes.

II. El *brazo-mango*, *mástil*, está formado por:

- h) *brazo* propiamente tal;
- i) *sobrebrazo* (M. U.) -*batidor*;
- j) *punte* (I. A.), *sijisuela* (M. U.) -*cejuela*;
- k) *trastes*: por lo general, de tripa y en número de siete;
- l) *chapecán* o *chapecao*: trenza formada por las prolongaciones las tripas de los *trastes*, y
- m) *puntisuela* (I. A.): pieza de madera en forma de quilla que sujeta el brazo a la *caja*, prolongándose hacia el interior de ésta.

III. El *clavijero*, con forma de pala y con su extremo inferior de línea curva:

- n) *clavijas*: distribuidas en tres filas, en número total de 18 ó 21.



IV. La encuerdadura-encordadura repartida en cinco ordenanzas u órdenes y cuatro diablitos o triples:

1.er orden: 4 alambres —correspondientes a un si de guitarra— y 1 entorchado (I. A.); 4 alambres —id.— y 2 entorchados (G. S.).

2º orden: 3 alambres —mi de guitarra— y 2 entorchados.

3.er orden: 2 alambres —mi de guitarra—, 1 bordoncillo —más grueso que un la de guitarra— y un entorchado de mi de guitarra.

4º orden: 4 alambres —si de guitarra— (I. A.); 3 alambres —mi de guitarra (G. S.).

5º orden: 3 alambres —mi de guitarra.

Todos los ejemplares que conocemos presentan decoraciones, las que podríamos dividir en dos clases: incrustaciones y dibujos. Entre las primeras, las más corrientes consisten en botones de conchaperla o trozos multiformes de ellos, lo que recibe el nombre de *emperlado*. A pesar de que es frecuente la incrustación de monedas y de espejuelos, no la hemos encontrado en el área de nuestro trabajo. Los segundos son incisos, y en Puente Alto únicamente los hemos observado de tipo geométrico, aunque en guitarrones de otros lugares toman formas zoo y fitomórficas, o se demuestran como leyendas, muchas veces de carácter patriótico.

Una especial mención merecen los llamados *puñales*, (o) de forma estilizada de alfanje y normalmente incisos y barnizados con un color más oscuro que el de la *cubierta*, y adorno obligado del instrumento.

## LOS ELEMENTOS LITERARIOS

El guitarrón, instrumento por excelencia de los *cantores populares*, acerca de los cuales ya nos hemos pronunciado en anteriores ocasiones<sup>21</sup>, considerándolos como prolongaciones de juglares medievales y trovadores cortesanos prerrenacentistas, ha ido cediendo paulatinamente su calidad de tal a la guitarra, a partir del segundo cuarto de nuestro siglo y a lo largo de todo el país, sin que ésto haya significado una alteración de los rasgos de la poesía folklórica. El Departamento de Puente Alto es, por consiguiente, uno de los escasos focos de conservación de la práctica de este cordófono arcaico, lo que no nos faculta para considerarlo como el más importante, ya que de otros sólo tenemos vagas referencias.

El género literario en cuestión presenta en el área estudiada las mismas características generales que en el resto de nuestro territorio, vale decir, un estilo predominantemente narrativo; una temática que comprende todos los grandes *fundamentos*; una métrica que demuestra un predominio casi absoluto de la décima; una función, ora recreativa, ora ceremonial; y cultores exclusivamente masculinos; todo lo cual cabe bajo el concepto del tipo poético cantado, denominado *verso*. Sin embargo, no deja de exhibir ciertas peculiaridades:

- a) Notoria antigüedad de los textos poéticos;
- b) Índice cuantitativamente bajo de ellos;
- c) Carencia casi absoluta de asuntos ocasionales sensacionalistas propios de la poesía vulgar impresa;
- d) Presencia literaria del más famoso de los *puetas* avecindados en Santiago durante el pasado siglo, Bernardino Guajardo<sup>22</sup>, si bien sus composiciones se conservan muy estragadas;
- e) Abundancia de términos deformados o mutilados, lo que torna muchos fragmentos oscuros y hasta incomprensibles;
- f) Prioridad de la función recreativa sobre la ceremonial;
- g) Gran sobriedad y mesura en los temas y en el léxico, y
- h) Existencia de *versos* denominados *brúculos*, que constituyen la excepción del carácter genérico señalado en el punto anterior, y de los cuales incluiremos oportunamente una versión.

La siguiente selección de ejemplos ofrece una aproximación global a la poesía folklórica de Puente Alto, cuyo acompañamiento instrumental se halla a cargo del objeto de nuestro estudio.

## VERSO POR HISTORIA

*Por Moisés (G. S.)*

1

Moisés llevaba en su mano  
una vara muy potente,  
la cual relucía al frente  
delante del rey tirano.  
Quisieron los *egipcianos*  
evitar de aquel mohño;  
por la fe del Unitrino  
Moisés le dijo a Aarón:  
para huir de Faraón  
pongámonos en camino\*.

\*Por no tratarse de una publicación especializada en Lingüística, hemos prescindido de una transcripción fonética, aunque en un último ejemplo la usaremos estrictamente para dar una muestra de la lengua de la zona.

## 2

Se *enfuriaba* Faraón  
cuando a Moisés divisaba,  
porque plagas le llevaba  
pa' libertar su nación.  
De las manos del traidor  
libertó a la gente hebrea;  
para tierras cananeas  
marchó el pueblo con contento  
huyendo por el desierto  
para que nadie nos vea.

## 3

Quiso Dios que se *enfuriara*  
aquel monarca tan cruel,  
pa' castigar a Israel  
cincuenta carros prepara  
porque quería acabarla  
a la nación de Judea,  
Dios en las nubes sombrea,  
hasta llegar al Mar Rojo,  
de aquel rey tan *preticioso*  
ninguno testigo sea.

## 4

Quedaron los *egipcianos*  
sumergidos en el Mar Rojo  
quedó Faraón furioso  
con todos sus cortesanos;  
himnos de gloria entonaron,  
Moisés tomando el camino,  
cantando cantos divinos  
hasta Canaán llegaron.  
Doce tribus se formaron  
de dos corazones finos.

## VERSO POR HISTORIA

Por José (M. U.)

1

De edad de dieciséis años  
fue el varón José vendido.  
De *Lovain* fue traído  
al Egipto, el pueblo extraño.  
Sus hermanos lo  
dijeron en aquel trecho  
quedaron bien satisfechos  
después de que lo vendieron  
y unos a otros se dijeron:  
*pónele llave a tu pecho.*

2

Dispusieron de matar  
un cabrito, y con la sangre  
teñir la túnica al padre  
de José en aquel lugar.  
Tiernamente Putifar  
es ministro de Faraón;  
vendieron a aquel varón  
como esclavo y buen sujeto  
puso un candado al secreto  
y aldaba a tu corazón.

3

La mujer de su amo fue  
prendada de su hermosura,  
y en la Sagrada Escritura  
ella se prendó de José;  
la cual lo acusó después  
delante de su marido,  
viéndolo tan desvalido  
Putifar lo puso preso,  
y hoy le dijo por eso:  
picaporte a tus sentidos.

José en la cárcel estaba  
con otros dos compañeros:  
el copero y el panadero,  
sus sueños le interpretaba.  
Nadie por él reclamaba  
en tan estrecha prisión,  
lo mismo que al rey Faraón  
que un gran sueño le interpreta,  
le hace a sus graneros puerta  
y cerrojo a tu intención.

Estos versos *por historia*, muy frecuentes en toda la poesía folklórica chilena, contemplan por una parte, argumentos tomados del Antiguo Testamento, como los ejemplos transcritos, y por la otra, asuntos histórico-legendario, como la vida de Genoveva de Brabante y las hazañas de Carlomagno y sus Doce Pares, de los cuales no hemos registrado ejemplos en la región. Es de hacer notar la fidelidad que guardan estas reproducciones folklóricas con respecto de la literatura erudita universal.

#### VERSO A LO ADIVINO

*Por Nacimiento (M. P.)*

##### 1

María a Belén llegó  
en nueve meses cumplidos,  
pero en su parto ha tenido  
Jesús, el Hijo de Dios.  
Todo el pesebre alumbró  
con su hermosa corona,  
la luz de la luna asoma;  
el buey el aliento ha dado,  
para que fuese abrigado  
la vaca parió en la loma.

## 2

La misma noche de Pascua  
cuando nació Jesucristo,  
el veinticinco se ha visto  
al lado de sus patriarcas.  
Los reyes de su *monarca*  
fueron a la novedad  
sin saber dónde será  
donde fue nacido el Rey,  
que dicen que fue en Belén  
el ternero en la quebrada.

## 3

María lo contemplaba,  
porque era el único hijo,  
porque San José le dijo  
que era a Aquel que más amaba.  
De frío Cristo lloraba,  
del aire que vaporiza,  
todo el pueblo lo divisa  
al verdadero Mestas;  
vamos a ver, le decía,  
el vaquero en la ceniza.

## 4

Los judíos ya supieron  
que el Hijo de Dios nació  
el gran Herodes mandó  
su gente, y lo persiguieron.  
Los dos varones salieron  
para Egipto en verdad,  
los judíos van de atrás  
con furia y sin temor,  
hallaron un segador  
comiendo papas asadas.

## VERSO A LO DIVINO

Por La Encarnación (M. U.)

## 1

Yo para Dios fui nacido  
y lo amo con eficacia,  
sé que por la obra y gracia  
el Señor fue concebido.  
Consagra bien dirigido  
para ser *buen bajador*  
te lo digo con fervor,  
y un Dios te salve, María,  
que he soñado en aquel día  
un pensamiento de amor.

## 2

Tres veces que la nombró  
le dijo: Bendita eres,  
que entre todas las mujeres,  
de donde el Señor encarnó.  
En aquella hora quedó  
el Espíritu contento,  
fijó el Señor su aposento  
y en el vientre original;  
por la bendita señal  
tengo en el alma de ausento.

## 3

Fue el merecimiento tanto  
de esas Divinas Personas,  
y le bailó en la corona,  
bajó el Espíritu Santo.  
Y la deja sin quebranto  
los nueve meses en calma;  
en esa preciosa palma  
lo predicaba María,  
y el más *imperio* decía:  
y ausente tengo el alma.

De tres goteras de sangre  
se formó Dios para siempre  
y tomó carne en el vientre  
de la Purísima Madre.  
En Belén nació Dios Padre;  
fue feliz el nacimiento,  
el buey le echaba el aliento  
y también lo dio a adorar,  
y a su pecho ha de entrar  
donde está su pensamiento.

Los *versos a lo adivino* —curiosa fórmula fonética por la española clásica *a lo divino*— se refieren principalmente a los hechos del Nuevo Testamento, teniendo siempre como protagonista a Cristo, enfocado en los tres momentos esenciales de su existencia terrena. En la primera de las composiciones, encontramos el empleo del equívoco al final de cada estrofa, ya que la *cuarteta* que resulta de los cuatro últimos *vocables* de cada *pie* disiente del contenido total, fenómeno común en el género. Por otra parte, surge, consciente o inconscientemente un virtuosismo que consiste en permitir la lectura de cada estrofa empezando por el comienzo o por el final indistintamente. Es curioso que en el Departamento de Puente Alto no hayamos recolectado gran cantidad de *versos a lo adivino* por la Pasión, muy numerosos en el centro del país.

## VERSO A LO HUMANO

*Por El Amor (G. S.)*

### I

Le compraré a mi chinita,  
porque es todo mi tesoro,  
un bonito reloj de oro  
y un traje de señorita;  
una cama *bien* bonita  
como ella me la pidió,  
unas botitas que vio  
para hacerse más señora;  
con mi negra encantadora  
cuándo me casaré yo.

## 2

Le ofrecí otro regalito  
que bien pronto le daré:  
unas botitas al pie  
que digan *diablo clarito*.  
En seguida un collarcito  
de la última invención,  
un catre de pabellón  
que se parezca a una estrella,  
y me he de casar con ella  
para ser *bien regalón*.

## 3

Le ofreceré un manto chino  
a mi negra, bella ingrata,  
un buen servicio de plata  
que sea de los más fino.  
Para mí, un *poncho* merino  
que sea de linda trama;  
al cura de mejor fama  
yo le daré mi dinero,  
porque es lo que yo prefiero  
tener quien me haga la cama.

## 4

*Plata* le daré de más,  
caballo y un buen *ropón*,  
y para mí un *guarapón*  
que parezca *capataz*.  
También le haré poner gas  
que alumbre todo el balcón;  
ella estará en su salón,  
con sirvientes la han de ver.  
Yo quiero tener mujer  
y dormir en buen colchón.

*despedida*

Por fin, le compraré piano  
y quinta para recreo  
casa de alto y un museo,  
un organito de mano;  
un sillón que sea plano  
en Europa no hallaré,  
en Francia lo encontraré,  
y haré diligencia presto,  
porque si fían todo esto  
la preferida es usted.

## VERSO A LO HUMANO

*Por Chicherta (I. A.)*

## 1

Míralo con esa traza,  
tan *fachoso* que camina,  
la *camisa tan cochina*  
con tres almudes de grasa.  
El dice que es su casa  
un *puro* salón brillando;  
su oficio, estar *cateando*  
todas las bellas muchachas.  
Míralo con esa traza  
un *rotito traficando*.

## 2

Al verlo con su mantita  
y la *chupalla hecha tiras*,  
*andando como la lira*,  
¿no es cierto que da risita?  
pero él, con su mantita,  
*tira prosa* como macho;  
de *contino* con un *cacho*  
brinda por una *chicuela*,  
enamora a la más bella  
con su *sombrerito gacho*.

## 3

Este roto enamorado  
a las niñas sólo brinda;  
pa' verlas es una guinda  
cuando se encuentra *curado*.  
Pronto dice, entusiasmado:  
Yo soy despierto muchacho;  
pero el pobre cucaracho  
no conoce la pepita.  
Con esa facha maldita  
da gusto verlo tan *lacho*.

## 4

Da gusto verlo bailar  
cuando se salta a la fonda,  
*como tirado con honda*  
para jugar y tomar.  
Así se le ven volar  
todas las *tiras* bailando.  
Así, *roto* como ando,  
a mí nadie me la gana;  
decía en una *chingana*,  
y las *tiritas*, colgando...

Los temas a lo humano, que como su nombre lo indica, tratan de toda clase de acontecimientos de la vida cotidiana, aunque también comprendan otros aspectos —personificación de animales, *ponderaciones*, etc.—, revelan muy bien el costumbrismo local y por ende, nacional, tanto en las acciones como en el lenguaje.

La glosa de la picaresca quarteta Cuándo me casaré yo... es de las más difundidas en todo Chile. Siempre la hemos encontrado con esta *despedida* irónica y jocosa, cosa que no ocurre con los versos de los fundamentos anteriores, en los cuales el remate es variable.

## VERSO AUTORIZADO (M. U.)

## 1

¿Cuál fue aquel educado  
de tanta moralidad?

con su gran capacidad  
a veces se halla turbado.  
De tanto que ha fantaseado  
creyendo ser un Sansón,  
siendo de tanta opinión  
cometió miles de errores.  
Y así dicen los autores:  
Cayó del trono Salomón.

## 2

El hombre para cantar  
tiene que tener memoria  
y hablando de buena historia,  
conteste si sabe hablar.  
Mas, si se llega a turbar,  
su ciencia suele perder;  
el que se ocupe en leer  
si no le alcanza el sentido,  
así se verá perdido  
con toda su pompa y ser.

## 3

Si se afana en la Escritura  
con toda delicadeza,  
puede perder la cabeza  
y conocer su locura.  
Mas, si se engaña o se *apura*  
en los tronos, por saber,  
como Herodes podrá ser,  
quien perdió su trono y suerte,  
para el trance y no moverte  
pisa bien al no caer.

## 4

Para cantar de memoria  
se necesita talento  
un poco de entendimiento  
y una parte de la historia.  
Se hallaba al perder la gloria  
el gran sabio Salomón,

por aquel mismo filón  
del desgraciado *Cain*.  
Si me acompaña mi fin,  
tú por el mismo *escalón*.

Esta modalidad pretende demostrar conocimientos elevados, y a manera de contrapunto utiliza preguntas difíciles, que dan una pauta de la seriedad con que se considera la importancia de la poesía folklórica, que llega a acercarse visiblemente a los alardes jactanciosos de los Cancioneros cortesanos de los siglos xv y xvi en España.

### VERSO POR LITERATURA (I. A.)

1

Los rayos del sol brillante  
alumbran la aurora al alba,  
con olivo, laurel y palma  
del jardín más elegante.  
De rubíes y diamantes  
María es la más hermosa,  
de todos templos, preciosa  
joya de los tribunales.  
Antes que mi amor se *vaye* \*  
techador, techa tu choza.

2

Flor de aroma y cristal  
de la iglesia imaginaria  
margarita, trinitaria,  
clavel, mosqueta y azahar,  
azucena y arrayán,  
candor que alegra el imperio,  
que la cuidó un jardinero  
en un jardín delicioso  
con el árbol más coposo  
techa tu choza, chocero.

\*Vaye, por vaya, cambio común de terminación con el objeto de obtener rima

Naranja, almendro y castaño,  
frutos de la tierra son,  
con la flor de la pasión  
crece con el agua el rebaño;  
florece de año en año  
maravilla muy preciosa,  
de flores muy olorosas,  
perlas finas de marfil,  
matizada con jazmín,  
con romero, flor y rosa.

La naturaleza renacentista idealizada se perpetúa en este fundamento, cuyo equívoco nombre tal vez obedezca a lo que por excelencia pudo haberse considerado como literatura en un período de la Edad de Oro. Los elementos más artificiosos y refinados de nuestra poesía folklórica se advierten en esta variedad. Desgraciadamente, el ejemplo que hemos consignado carece de su última estrofa, a causa de un olvido del respectivo informante. Otro *verso por literatura*, más extremado que el primero, servirá para conocer la técnica de los llamados *versos brúculos* —corrupción de la voz esdrújulo.

## VERSO LITERARIO

*Brúculo (G. S.)*

1

Corría un río simpático  
al pie de una alta colina,  
y en sus aguas cristalinas  
jugueteaban los acuáticos.  
Allí el *brijaro* aromático  
la floresta engalana,  
la fresca brisa lozana  
mecía los verdes sauces  
y en la caleta de un cauce  
oí cantar una rana.

## 2

Mil pajarillos armónicos  
con plumas de tornasol,  
le tributaban al sol  
sus loores filarmónicos.  
Con un arte arquitectónico  
divisaba un campanario  
los dieciocho secundarios \*  
cruzaban el cielo azul,  
y se paseaba un huemul  
por un lago solitario.

## 3

Entré en un jardín fisiológico  
y me emocioné de un pánico  
de ver algunos *titánicos*  
de un aspecto mitológico.  
Encontré más grato y lógico  
ir a pasear a la mar.  
Esa noche, al aclarar,  
en aquella playa amena,  
oí cantar la sirena  
y yo la quise enjaular.

## 4

Se alzaban frondosos álamos  
en aquel país *estrópico*  
y unos gigantes del trópico  
segufan en pos del tálamo  
Sobre tupidos escálamos  
cantaban pájaros varios  
que formaban un acuario  
todas las aves inclusas  
y yo tomé una lechuza  
creyendo que era canario.

\*Incoherente disparate, complementado por otros que pueden admirarse a lo largo de este texto, en el cual se comprueba no sólo el uso de voces esdrújulas nor-

males, sino también la deformación de otras con el objeto de llegar a esta acentuación.

La mencionada presencia literaria de Bernardino Guajardo puede notarse en los dos siguientes fragmentos —sólo un pie recordaban los informantes—, pero hemos creído de la mayor conveniencia añadirlos en este ejemplario por su marcado acento de chilenidad.

#### VERSO A LO HUMANO

*Por Chichería*

El diablo con una espuela  
adentro de una chingana  
bailaba la *sinjuriana*  
con una diabla chicuela.  
Y al toque de una *vihuela*  
saltaba más que un pescado;  
se arrebató un pollo asado  
que había sobre una mesa,  
y por tragarse una presa  
el diablo murió atorado.

#### VERSO A LO HUMANO

*Por Chichería*

La dueña de esta *chingana*  
era una india cabezona,  
era *retaca* y chascona  
que la llamaban la rana.  
Le contesta: —Paisana,  
cuántos días que no como  
y ázeme un pedazo de lomo  
que ya el hambre ya me mata,  
el sábado tengo *plata*  
y el domingo me la tomo.

El primero de estos pies, sumado a los tres que faltan, glosa la cuarteta:

El diablo murió atorado  
con un hueso en el hocico;  
quedaron los diablos chicos  
hechos unos condenados<sup>23</sup>.

y el segundo forma parte de la conocidísima poesía, cuya base métrica es:

Yo trabajo la semana  
y el domingo me la tomo,  
el lunes planto la falla  
y el martes le pongo el hombro.

Finalmente, agregaremos el breve ejemplo ya anunciado de transcripción fonética:

### VERSO A LO HUMANO

*Por El Amor (I. A.)*

la sómbrá e tu γaryán'ta  
i lo séntio de tu péco  
le k'ítan al sol' deréco  
yáhta loh rayo lwenkán'ta  
el árbol le ða su plán'ta  
ahtel' día su luh klára  
enk'e se ðiðe i se pára  
kómwel mar a tan'taltúra  
yo pára ðer twermosúra  
pékah tenih en tu kára

La sombra de tu garganta  
y los altos de tu pecho  
le quitan al sol su derecho  
y hasta los rayos le encantan.  
El árbol le da su planta,  
hasta el día su luz clara,  
en que se divide y se-para  
como el mar a tanta altura.  
Yo, para ver tu hermosura...  
pecas tienes en tu cara.

### LOS ELEMENTOS MUSICALES

(Notación musical Nº 2)

PARALELO ENTRE LA AFINACIÓN DEL GUITARRÓN Y LA DE LA GUITARRA SIN LA 6.ª CUERDA

The image shows a musical score with three staves. The top staff is labeled 'diabiles' and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff is also labeled 'diabiles' and contains a similar melodic line. The bottom staff is labeled 'guitarra' and contains a bass line with whole and half notes. Above the staves, the text reads 'PARALELO ENTRE LA AFINACIÓN DEL GUITARRÓN Y LA DE LA GUITARRA SIN LA 6.ª CUERDA'.

Afinación del guitarrón tomada de Isaías (aprox.)

El *guitarrón* se afina como la *guitarra*, al decir del "Profeta" Angulo, y en cierta forma tiene la razón. Hemos comprobado que, por lo general, lo hacen una tercera aproximadamente más abajo que ésta, "porque si no, saltaría el *punte*". Así, si partimos de la primera *ordenanza*, correspondiente a la quinta cuerda de la *guitarra*, tenemos una 4ª entre el Fa y el Sib, otra 4ª entre el Sib y el Mib, una 3ª mayor del Mib al Sol, y, por último, una 4ª entre esta nota y el Do. Pero como las cuerdas del *guitarrón* están agrupadas en *órdenes*, si tomamos los sonidos de los *alambres*, entre la tercera *ordenanza*, llamada *requinta* y la cuarta, hallamos una 6ª menor descendente. En la *requinta*, que, como ya hemos dicho consta de tres tipos de cuerdas, se reúnen tres Mib en 8.ªs diferentes, con lo cual se hacen oír en este grupo la nota más aguda y la más grave de las cuerdas colocadas sobre el *batidor*. Los informantes a quienes les hemos preguntado sobre el significado del nombre de *requinta*, no han sabido darnos una explicación de él. Podría existir una relación entre sonido agudo y *requinto*, puesto que hay dos instrumentos, uno de cuerdas y otro de viento, que llevan esta denominación y cuya característica es el sonido agudo. Un cordófono que se le asemeja es el *tiple*, nombre que también encontramos en el *guitarrón* para las cuerdas laterales fuera del *batidor*—llamadas también *diablitos*— y que son las únicas que superan la nota más alta de la *requinta*. Tiple también es, en Puente Alto, el *guitarrón* de sólo veintidós cuerdas y de dimensiones un poco más reducidas.

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

Aunque el *guitarrón* es susceptible de *trasponerse*, los cultores del género no lo hacen, por regla general. Tanto es así, que no recuerdan con facilidad la forma de proceder; sólo saben que "hay que *destemplar* la segunda *ordenanza*".

Cada *cantor* emplea un número más o menos apreciable de *entonaciones*. Estas son impuestas al iniciarse la *ruedecilla de puetas*, junto con el fundamento, por el *tocador*, quien la indica mediante un determinado *toquio*, que debe ser reconocido por el resto de los *cantores*. Si el *tocador*, que hace de cabeza mientras tiene el instrumento en mano,

se ve en aprietos en la continuidad de una intervención temática propuesta por él mismo, cambiará de *toquio*, procurando con ello confundir a sus adversarios.

La melodía se mueve en un ámbito pequeño, aunque marcadamente agudo cuando se pretende un mayor lucimiento, que fluctúa normalmente entre una 6ª y una 7ª, que por excepción alcanza a la 8ª o disminuye a una 5ª. Está dividida en dos períodos de tres frases cada uno, con un interludio entre ellos, más breve que el interpretado entre estrofas. Al primer período corresponden las cuatro primeras líneas octosilábicas, y al segundo, las otras seis de la respectiva décima. Para equilibrar la desigualdad métrica, se repiten algunos *vocables*, que en determinados casos es el primero, en otros el primero y segundo, y en los demás el tercero, estableciéndose una correlación entre primera y cuarta, segunda y quinta, y tercera y sexta frases. Cada frase se mueve en forma ondulante, propia de la salmodia, con intervalos de tonos y semitonos, y menos frecuentemente, de 3ª ó 4ª (hasta una 6ª en la entonación llamada *del diablo*). De una a otra frase, o se toma la nota dejada por la anterior o se producen intervalos mayores, que pueden ser de 3ª a 6ª. Una de las constantes en todas las *entonaciones* es la curva descendente al final de la tercera y sexta frases musicales, lo que recibe el nombre técnico-folklorico de *caída*. La melodía es silábica, teniendo a lo sumo dos notas para la sílaba final y sin que se efectúen los *glissando* propios de los cantores de otras regiones, como es el caso de Melipilla<sup>24</sup>. Es más, en oportunidades en que los puentealtinos han oído a estos últimos, los han tildado de *cantores largos*.

La melodía es independiente normalmente del tipo de *fundamento* que se canta con ellas. Podemos oír un *verso a lo divino* y otro *a lo humano* sin que ella varíe y aun sin marcar ninguna intención habida en el texto. Sin embargo, hay un par de *entonaciones* que no las hemos escuchado, sino con *versos por chicheria*; son la *del diablo*, ya nombrada, y cuya característica es ser la que cae más en el *obstinado* vocal y la que remarca los finales de frase con un *obstinado* instrumental; y la *del ay, sí*, la que transcribimos por parecernos poco usual intercalar en la salmodia partes rítmicas que recuerdan la *tonada* y que le dan un tono más ligero; debe su nombre a la repetición regular de esta expresión (Notación musical Nº 3).

La *entonación* cantada comúnmente en la región es la llamada *por la postura larga* o *por la derecha*, de la que tenemos un grupo grande de ejemplos por diversos *fundamentos*. Está basada en la relación Tónica-Dominante. Aunque pudiera parecer obvio expresarlo, insistimos en que

## Ej. 3.

## AY, SÍ.

Los ra-yos del sol bri-llan-te a-lum-bran negro-ral al-ba.  
 con o-li-vo, lau-rel y pal-ma del jar-dín más e-le-gan-te  
 de ru-bi-les y dia-man-tés Ma-rí-a es la más her-mo-sa  
 de to-dos templos pre-cio-sa jo-ya de los tri-bu-na-les  
 an-tes que mi-gor-se va-ye, te-cha-dor, te-cha tu cho-za  
 ay sí te-cha-dor, te-cha tu cho-za

nuestras notaciones musicales tienen un valor relativo, tanto en su aspecto rítmico como melódico, lo que no es más que un producto de la imprecisión normal de la interpretación folklórica, notablemente acentuada en este género. Naturalmente, cuando una misma *entonación* es cantada por *puetas* diferentes, las variantes son mucho mayores (Notación musical N° 4).

## Ej. 4.

de tres go-te-ras de san-gre se for-mó Dios para siem-pre  
 y to-mó car-nen el vien-tre y to-mó car-nen el  
 vientre de la pu-ri-si-ma ma-dre (cont.)



3ª " : Sib mayor —Y ahí le respondió el tres: Y qué cuentas sacáis vos.

punteo

4ª frase: Re  $\flat$  mayor —El cuatro le preguntó al cinco, qué estaba haciendo.

B 5ª " : Re  $\flat$  mayor —El seis estaba escribiendo, el siete estaba callado.

6ª " : Sib mayor —El ocho, todo turbado, el nueve estaba diciendo.

En cuanto a la ejecución, el *guitarronero* pisa las cuerdas con uno o dos dedos, produciendo acordes incompletos. La mano derecha puntea, y solamente en el caso excepcional de *cuecas* se insinúa un rasgueo.

\* \* \*

El Centro de Estudios de la Agrupación Folklórica Chilena espera haber contribuido, con su Primer Trabajo de Seminario, al estudio de nuestro folklore musical, y también haber promovido el interés por el problema del *guitarrón*, que aún precisa de un mayor esclarecimiento, particularmente en lo que se refiere a sus orígenes y evolución, como asimismo en lo pertinente a su enfoque geográfico, comparado a lo largo de los diferentes núcleos de conservación distribuidos en nuestro país.

Lamentablemente, la carencia de material cartográfico adecuado por parte de los organismos competentes, y la imposibilidad de confeccionarlo por nuestra cuenta, impidieron su inclusión, a todas luces necesaria.

Mireya Almarza de Bertens, Alicia Arancibia, María Correa de Dannemann, Gabriela Marín, Iris Sangüesa, Mario Castillo, Oscar Pavez, Hernán Rodríguez, Hernán Undurraga y Edmundo Vega, bajo la dirección de Raquel Barros y Manuel Dannemann —redactores—, fueron los miembros del Centro de Estudios que tuvieron a su cargo esta tarea de investigación, que contara en todo momento con la generosa ayuda técnica del crítico musical Daniel Quiroga.

#### TABLAS DE ABREVIATURAS

##### I

##### *De Informantes*

Angulo, Isaias (I.A.)  
Pizarro, Manuel (M.P.)  
Soto, Gabriel (G.S.)  
Ulloa, Manuel (M.U.)