

Margot Loyola Palacios

# La Tonada:

Testimonios para el futuro



**La Tonada:**  
Testimonios para el futuro

Margot Loyola Palacios  
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso  
N° de Inscripción 154.034  
ISBN 956-8388-03-6

*A la Cantora, fuente inagotable de cantos y saberes.*





# INDICE

AGRADECIMIENTOS .....	9
COLABORARON EN ESTA EDICIÓN .....	10
PRÓLOGO CARLOS MIRÓ CORTÉZ.....	11
PALABRAS PREVIAS DRA. ERCILIA MORENO CHÁ .....	15
PRÓLOGO DRA. CAROLINA ROBERTSON .....	18
INTRODUCCIÓN .....	23
LA TONADA: EL CANTO DE LA TIERRA .....	27
LA CANTORA .....	27
EL APRENDIZAJE .....	27
ESTÉTICA DE LA CANTORA .....	30
LA VOZ Y LA EXPRESIÓN.....	30
FUNCIÓN SOCIAL .....	32
MEMORIAS DE VIDA .....	34
DOÑA MARÍA CONCEPCIÓN TOLEDO .....	34
DOÑA FRANCISCA GONZÁLEZ.....	38
DOÑA JUANA CHÁVEZ.....	41
DOÑA IRIS ARELLANO VENEGAS.....	44
DON MACARIO MUENA .....	48
PRECURSORES DEL CANTAR CRIOLLO .....	52
CLARITA TAPIA .....	54
PETRONILA Y MERCEDES: LAS HERMANAS ORELLANA .....	55
ESTHER MARTÍNEZ Y LAS CUATRO HUASAS .....	58
ELENA MORENO .....	60
DERLINDA ARAYA.....	61
ELENA CARRASCO .....	61
BLANCA TEJEDA DE RUIZ .....	63

DON ISMAEL CARTER Y EL TRÍO “FRU-FRU” .....	64
ESTHER SORÉ .....	67
LAS HERMANAS ACUÑA .....	68
JOSÉ MOLINA .....	70
ISABEL FUENTES .....	71
OTILIA GONZÁLEZ .....	72
GABRIELA PIZARRO .....	74
VIOLETA PARRA .....	75
LAS HERMANAS LOYOLA .....	79
LA VOZ MASCULINA EN TONADAS Y CUECAS .....	82
ALGUNAS DE MIS MAESTRAS DE AYER Y HOY .....	85
LA TONADA: ASPECTOS MUSICALES Y POÉTICOS .....	87
LA FORMA .....	87
TONADA MONOPERIÓDICA .....	88
TONADA BIPERIÓDICA .....	93
SISTEMA MUSICAL DE LAS TONADAS MONOPERIÓDICAS .....	100
SISTEMA MUSICAL DE LAS TONADAS BIPERIÓDICAS .....	101
PRELUDIO E INTERLUDIO .....	101
PUENTE .....	102
MELODÍA .....	103
ARMONÍA .....	103
MÉTRICA Y RITMO .....	103
EL ACOMPAÑAMIENTO .....	103
LA TEMÁTICA .....	104
LA TONADA Y SUS INSTRUMENTOS .....	116
LA GUITARRA .....	116
ASPECTOS ORGANOLÓGICOS .....	116
ASPECTOS CULTURALES .....	117
AFINACIONES .....	118
TRASPOSICIONES Y SUS USOS .....	120

FORMA DE EJECUCIÓN.....	126
ACOMPañAMIENTO DE RASGUEO.....	127
NOMENCLATURA .....	128
CÉLULAS RÍTMICAS EN METRO DE 6/8 .....	129
CÉLULAS RÍTMICAS EN METRO DE 3/4.....	132
EL ARPA .....	133
EL CHARRANGO .....	136
TRANSCRIPCIONES.....	139
SÉ QUERER A QUIEN ME QUIERE.....	140
EL CABALLO BLANCO .....	142
SI DEL CIELO BAJARON LOS ÁNGELES.....	143
YA TE VAIS A RETIRAR .....	144
ASÍ SE COMPONE EL MUNDO .....	146
CUANDO SALÍ DE MI CASA.....	148
MI VIDA MI SER MI ENCANTO.....	149
HUIFA QUE SI, QUE SI.....	150
EL FIRULÍ .....	151
CANSADOS TENGO LOS OJOS .....	152
EL POLOLITO.....	153
ESTOY CUIDANDO UN JARDÍN.....	154
EL PALMERO.....	155
UNA VEZ QUE YO FUI AL CAMPO.....	156
PADEZCO GRAVES DOLENCIAS.....	158
EL PALETÓ.....	160
EL CARACOLITO.....	161
ACUÉRDATE FALSO INGRATO.....	162
DICEN QUE HA NACIDO UN NIÑO .....	164
LAS CALABAZAS .....	165
EL QUE TIENE PAIRE Y MAIRE .....	166
LAGRIMAS SON LAS QUE ALMUERZO .....	167
PARABIENES DE LOS NEGROS .....	168

PARABIENES DE LOS NEGROS .....	169
SE FUE MI QUERIDO BIEN.....	170
MAÑANA ME VOY DE AQUÍ.....	171
ADIÓS VIDA YA ME VOY.....	172
LLORARÉ TODA LA VIDA .....	173
SATISFACCIONES NO QUIERO .....	174
MALHAYA LA COCINA.....	176
YA SE LE LLEGÓ ESE DÍA.....	177
HE VENIDO PADECIENDO.....	178
PARA TODA LA COMPAÑÍA.....	179
LA CLAVELINA.....	180
EL CREITO.....	181
CASATE, NIÑA CASATE.....	182
L'AGUA DE NIEVE.....	183
LOS PASTORES.....	184
LOS NÚMEROS.....	185
ME HE DE COMER UN DURAZNO .....	186
POR SIMPATÍAS TE QUIERO.....	187
LA FLOR .....	188
LOS PALOMOS .....	189
EL COPOSO.....	190
LA GUITARRA.....	192
DESPIERTA REINA DE AMOR.....	193
QUISIERA ESTAR EN LA PLAYA.....	194
MI VIDA SI ME QUERIS.....	195
TE QUISE YA NO TE QUIERO .....	196
EL SERENO DE MI CALLE .....	197
ESTANDO CON LLAVE MI PECHO.....	198
CARGADA VENGO DE FLORES .....	199
EL PATITO.....	200
EL AMOR DE LAS VIUDITAS.....	202
LOS OJOS QUE A MI ME MIREN.....	204

EL TORITO CHILENO.....	205
EL PALITO ´ E CANELA .....	206
LA LLORONA.....	210
EL CHINCOL.....	212
DESPIERTA PRECIOSO AZAHAR .....	214
ATRINQUILINAI .....	215
LA CHACARERA (Ó “PAPAS CON LUCHE”)	216
AMOR SECRETO .....	218
MI CORAZÓN ES LEAL .....	220
NEGRITA, PARA QUERTE .....	221
YO TUVE UN INGRATO AMOR.....	222
SUSPIROS DEL CORAZÓN.....	224
EN CHILLÁN PLANTÉ UNA ROSA .....	225
LOS CUATRO AMORES DE UNA MUJER .....	226
LA RISA .....	227
DE LA RAÍZ DE UN OLIVO .....	228
UNA PENA NUEVAMENTE .....	230
RANCHITO DE TOTORA .....	233
ESTOY CUIDANDO UN CLAVEL .....	234
CUANDO VAYAS AL CAMPO .....	237
TU DICES QUE NO ME QUIERES.....	238
RÁJAME DIABLO.....	239
EL RELOJITO.....	240
A MI PATRIA .....	242
COMO QUE ME VOY CURANDO.....	243
LA HUASCA .....	244
LA FERIA DE CHILLÁN .....	246
EL ENGREÍDO .....	248
LAS CONDICIONES .....	249
EL DURAZNERO (O “PERITAS DE AGUA”)	250
HOJITA DE VERDE TRÉBOL .....	252

CONCLUSIONES .....	252
SELECCIÓN MUSICAL.....	257
DISCO UNO CANTORAS.....	257
DISCO DOS PRECURSORES DEL CANCIONERO CRIOLLO Y CANTORAS DE RODEO.....	260
DISCO TRES MARGOT LOYOLA.....	263
BIBLIOGRAFÍA .....	267
GLOSARIO .....	269
DISCOGRAFÍA DE MARGOT LOYOLA REFERENTE A LA TONADA.....	280

## AGRADECIMIENTOS

A mi amiga Ercilia Moreno Chá, que impulsa y guía este trabajo.  
A sus clases magistrales que extraen de mí lo que yo no sabía que sabía.

A Osvaldo Cádiz, que desde siempre anduvo junto a mí paso a paso, por los caminos, aulas y escenarios.

A la Dra. Carolina Robertson, río que desborda bellezas y sentires, sanaciones musicales, amores, saberes y generosas alabanzas.

A Agustín Ruiz, discípulo leal del ayer y que hoy, desde la cima, cautela mis descubrimientos y otea el rastro de mis sendas.

A Cristina Álvarez, que en su predio de pentagramas ha dibujado mis sonidos y verdores.

A Juan Astica M., amigo de siempre, por la entrega de valiosos documentos.

A Viviana Morales, Cecilia Astudillo y Marcelo Fuentes, discípulos leales y hoy, maestros de siembras fecundas.

## COLABORARON EN ESTA EDICIÓN

Ercilia Moreno / Carolina Robertson / Osvaldo Cádiz /  
Cristina Álvarez / Agustín Ruiz / Cecilia Astudillo /  
Marcelo Fuentes / Viviana Morales /  
Haydeé Fuenzalida / Rodrigo Fernández



## PRÓLOGO CARLOS MIRÓ CORTÉZ

El nuevo libro de Margot Loyola *La Tonada: Testimonios para el Futuro* que la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, con el auspicio del Fondo Nacional del Libro edita, representa un nuevo e importante hito en la producción artística y científica que Margot Loyola, Profesora Emérita de esta Universidad, nos entrega.

Un estudio sobre la Tonada, el género musical más importante del cantar vernáculo de Chile, era necesario, este trabajo representa el estudio más completo y riguroso que hasta ahora se haya realizado en el país.

Margot nos entrega la esencia del lenguaje musical cantado del Chile mestizo. El mestizaje racial origina un mestizaje cultural que, en grandes rasgos y pese a la continua evolución de la cultura de tradición oral, se ha mantenido. La población mayoritaria del país es mestiza, contando con solo un 10% de población indígena, y se ha expresado en la cultura musical del país con marcado carácter. La tonada, género lírico cantado, representa este mestizaje en lo vocal.

La insularidad de Chile, situado entre hielos y desiertos, océano y cordillera ha contribuido a preservar por más largo tiempo, los productos culturales del pueblo y, especialmente, del campesinado.

Margot Loyola, en sus investigaciones, realizadas a lo largo de este *“largo pétalo”* que es Chile, ha trabajado siempre en función de develarnos *“el sentido de la manifestación humana”* y luego, a regalar-nos con la interpretación artística de los diversos repertorios investigados. En este trabajo nos entrega con claridad y acuciosidad los diversos aspectos que conforman el fenómeno de la tonada chilena. Este nuevo libro hace aportes inéditos al estudio de la Tonada.

Aborda la definición del género musical cantado *“tonada”* y sus diversas funciones aunque con predominio de la festiva. La diversidad de la temática poética, con predominio del tema amoroso, pero del amor desengañado. La forma y sus variantes monoperiódica o *“tonadita del pobre”* como la definió la cantora Juana Chávez y bi-

periódica o tonada-canción, la que incorpora el estribillo, reflejo de la urbanización de la tonada en el siglo XX. El estudio de la métrica, con predominio de la cuarteta octosilábica y la presencia de la décima. Dándose en los estribillos diversas combinaciones polimétricas de arte menor. La permanencia de estructuras poéticas del idioma español derivadas de la poesía árabe que llegaron a América con los conquistadores y colonizadores españoles, en su mayoría de origen arábigo andaluz. El detallado estudio de la forma, las diversas afinaciones de la guitarra, los patrones rítmicos del rasgueo-técnica que es consustancial al género tonada que reflejan la persistencia de fórmulas milenarias derivadas de los pies métricos de la poesía griega.

El elemento humano a través de la institución de la “cantora” personaje campesino que cumple múltiples funciones pero que en lo musical debe poseer una técnica vocal, un manejo instrumental y un repertorio, representa lo femenino en el folklore. Un vasto ejemplario musical con tres CD en los que las cantoras, agrupadas en el rubro de Memorias de Vida, representan al habitante rural y su universo expresivo. El segundo CD presenta a las Precursoras, cantoras que cantaban preferentemente en medios urbanos con arpa y guitarra y que se desempeñaban en la radio, el teatro y el disco. En ellas hubo dúos legendarios como las hermanas Orellana y las hermanas Acuña; Esther Martínez y las Cuatro Huasas, la gran Gabriela Pizarro, cantora, investigadora y docente y Violeta Parra entre otras, calificada por Margot como “genial y eterna”.

Las hermanas Loyola, Estela y Margot, junto a otras precursoras ocupan el tercer CD.

Margot describe cómo se fue originando esta obra que ahora se publica, *“ésta es una memoria, porque está cimentada en vivencias adquiridas desde las cantoras hacia mí y de mí hacia ellas. Todas estas letras y melodías, pasadas por mi propio cuerpo y el corazón, me han ido cambiando, acercándome al meollo del fenómeno musical y social de la Tonada, hasta desembocar en un análisis esquemático”*. ¿Pero como se gestó esta profunda identificación con este género musical chileno? Margot nos dice *“penetró en mi lentamente desde el vientre de mi madre, porque ella también la cantaba para llenar sus*

*soledades. Desde entonces ha ido conmigo por todos los caminos, dejándome sonidos, esencias, paisajes, quejas y risas, conociendo y amando a su gente -mi gente- amarrándome a su canto, a sus sueños, esperanzas o desilusiones”.*

El libro que presentamos y su autora nos confirman el aporte que esto significa para la etnomusicología chilena. La circunstancia única de ser escrito por una artista -intérprete, que al mismo tiempo es investigadora, creadora y pedagoga, hace que se junten en la misma persona el marco conceptual émico y ético respectivamente de la antropología cognoscitiva.

Margot declara que *“fui acumulando dentro de mi tantas y tantas tonadas que hoy podría llenar una carreta.”* Cabe preguntarnos ¿qué es Margot Loyola dentro de su multifacética personalidad en este contexto? Sin duda podemos responder que es la más grande *“cantora”* de la vida musical folklórica del país.

Es una *“cantora”* con formación docta y popular, una síntesis que armoniza de manera perfecta. La tetralogía enunciada anteriormente, intérprete, investigadora, creadora y pedagoga, tetralogía de talento, capacidades y saberes, entregados con la gracia, el drama y la pasión que caracterizan su multifacética personalidad se plasman en este nuevo libro.

Libro valioso, ejemplar, necesario y útil. Se proyecta también en el campo de la educación musical. El repertorio, en partituras, textos y CDs, representa una síntesis de calidad del género tonada, que podrá ser reproducido, leído, cantado, escuchado y difundido por docentes musicales. Constituirá una oportunidad para revivir estos repertorios integrándolos a la práctica musical de escuelas, liceos y agrupaciones folklóricas. Pero también permitirá en solitario cantar y expresarse a través de ellos.

El efecto multiplicador de este libro -antología contribuye poderosamente a la continuidad tradicional de un género musical chileno representativo de la identidad cultural de la nación.



*Margot y Carlos Miró.  
Foto: O. Cádiz.*

PRÓLOGO CARLOS MIRÓ CORTÉZ

La Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, la Dirección del Sistema de Biblioteca y el Fondo Margot Loyola con alegría, presentan este libro que se inscribe dentro del ideario misional de la universidad: cultivar las artes, las ciencias y el conocimiento. *La Tonada: Testimonios para el Futuro* representa este ideario.

Dr. Carlos Miró Cortez.

*Doctor en Etnomusicología, Academia de Ciencias de Hungría*

*Ex Director del Instituto de Música Zoltan Kodály, Budapest, Hungría.*

*Profesor y Director Programas de Postgrado Instituto de Música PUCV*

## PALABRAS PREVIAS ERCILIA MORENO CHÁ

En la primavera del año 2000 pasábamos unos días de descanso en Rari con Margot y su esposo Osvaldo, cuando sentí que era el momento propicio para decirle una vez más a Margot que tenía una deuda grande con Chile y que estaba en la etapa justa de su vida para intentar saldarla: la tonada aguardaba un estudio que sólo ella podía dejar. Fue en una tarde que resumimos numerosas conversaciones que habíamos sostenido a lo largo de más de treinta años durante la cual fui escribiendo sobre un papel cualquiera, un borrador con dudas, preguntas y comentarios. Grande sería mi asombro al constatar muchos años después, que ese papel había sido guardado celosamente por ella y que había servido como disparador de lo que hoy es el libro que la tonada merecía.

Como a la vida misma de Margot, a este libro lo fui siguiendo de cerca pero de lejos, estando con ella pero viviendo a miles de kilómetros de distancia. Fui testigo de la búsqueda que realizó en su memoria, en sus archivos, en sus viejos apuntes, en sus fotografías, en sus grabaciones realizadas en el campo, en fin, del repaso de una vida unida a la tonada. También fui testigo del amor con que una y otra vez transitaba por los recuerdos de las infinitas circunstancias que la vida le había ofrecido para recibir el canto de otros, el que sería incorporado para esa memoria excepcionalmente entrenada. Y porque ese recuerdo y esa memoria están tan presentes en su libro, Margot nos permite a través de él conocer algo más de su propia vida.

Su preocupación mayor fue la de encontrar la forma estructural básica del género, y también la de poder mostrar la mayor cantidad de variantes expresivas y de carácter que la tonada chilena ofrece. No conforme con sus propias interpretaciones, Margot quiso dejar testimonio del canto de quienes fueron sus maestras directas, y también de los precursores del género, con lo que finalmente este trabajo cobró carácter de antología.



*Margot y Ercilia Moreno.  
Foto: O. Cádiz.*

A los escritos que sobre la tonada realizaran investigadores como Eugenio Pereira Salas, Gastón Soublette, Jorge Urrutia Blondel, Raquel Barros, Manuel Dannemann, Gabriela Pizarro o Patricia Chavarría se agrega este trabajo que da una mirada actual y abarcativa del complejo de la tonada, nacida del conocimiento directo de este género a lo largo de todo Chile, donde quiera que el sea conocido. Desde luego, no es éste el producto de un musicólogo sino el mejor libro que Margot Loyola podía dar; ella, desde su perfil de buceadora de soledades y de cantos que se pierden, de intérprete fina y de maestra de maestros. Y ésto es el libro, el fiel reflejo de esa triple faceta que se potencia: de ahí el afán de traer al presente a las cantoras desconocidas, a las que hicieron una carrera profesional con su canto e iniciaron el camino de la tonada por los medios de difusión masiva, y también el deseo de incluirse a sí misma con la voz que tuvo otrora y con la que tiene en el presente.

También es el libro que sólo ella podía escribir por su propia trayectoria de cantora, maestra y artista, ya que cada uno de estos aspectos le da una mirada especial sobre la tonada. Su mirada de cantora seleccionó cuidadosamente diferentes tipos de voces, su experiencia de artista la llevó a buscar ejemplos que mostraran la infinidad de recursos expresivos que se esconden en la tonada según sus diversos contextos y su alma de maestra -que fue uno de los pilares fundamentales en los que siempre se asentó su infatigable actividad hasta el día de hoy- la llevó a transcribir afinaciones, rasgueos, acordes y esquemas melódicos con la mayor simplicidad para que pudieran ser fácilmente captados por lectores y alumnos. Este último aspecto requirió de ella un esfuerzo inmenso que compartimos en numerosas ocasiones en su casa de Santiago.

Es éste un legado más de Margot, fruto -como tantos otros- de su gran amor por la gente de Chile y su música, de la comprensión de sus expresiones tradicionales y de su compenetración con el medio en el cual abrevia. Esto lo hace una obra única que la tonada merecía, no sólo por su expansión y vigencia sino también por la profundidad con que este género sigue presente en las distintas circunstancias de la vida de Chile.

Como la Dra. Robertson enviara a Margot un comentario que esta obra le mereció cuando aún estaba en forma de borrador que nos pareció magnífico y sumamente adecuado para encabezar el libro, me siento eximida de un prólogo ortodoxo que repetiría conceptos

que compartimos y preferí hablar de él desde lo personal, porque fue desde nuestra relación de amistad que intenté convencerla de la obligación moral que ella tenía de concretar lo que aquella tarde imaginamos juntas en un añoso jardín de Rari.

Lic. Ercilia Moreno Chá

*Directora del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"*

*Instituto Nacional de Antropología-Argentina*

## PRÓLOGO DRA. CAROLINA ROBERTSON

En 1995 tuve la oportunidad de viajar por el sur de Chile con Margot Loyola y Osvaldo Cádiz, observando directamente las metodologías de investigación en terreno que generan este estudio sobre la tonada. Tanto en El Mariscadero como en Chiloé, fui testigo de un acercamiento entre Margot y los cultores del folklore chileno que no se puede enseñar, pero que he procurado impartir en mis seminarios de “*Fieldwork*” (investigación de campo) en la Universidad de Maryland. No se puede “enseñar” esta metodología porque nace de una postura innata en el investigador frente al ser humano que le entrega su conocimiento, su tradición. Emerge de un amor profundo hacia los que viven en comunión con la tierra. Cuando



Margot y Carolina Robertson  
Foto: O. Cádiz.

Margot Loyola dice que tiende a “idealizar” al campesino, se somete a críticas anquilosadas en el separatismo y la alienación emocional. No es que no vea las paradojas que habitan las vidas de sus informantes ni es que distorsiona el perfil de sus maestras en un reduccionismo irreal. Su idealización es una dialéctica, una dinámica recíproca en la cual ella entrega todo su ser en la sesión didáctica a cambio de los “sentires” más profundos de sus informantes, sentires que se enarbolan en el canto. Busca la esencia, la luz de cada cultora a través de sus tonadas.

La relación de reciprocidad que permite recopilar tanto un repertorio como un ethos, una forma de ser y estar en el mundo, se basa en un profundo respeto por los cultores y por su sabiduría telúrica. “*La Maestra*” (apelativo que usan los informantes con Margot), siempre reconoce al *maestro* en la persona que tiene en frente. En una postura de humildad y entrega al aprendizaje, Margot escucha atentamente, pregunta una infinidad de detalles y repite su interpretación hasta asegurarse de que su ejecución acrisola las pautas tradicionales de la cultora.

Fue así en las sesiones didácticas que presencié con Ernestina y Blanquita Espinoza, donde Margot escuchaba con atención abso-



luta a estas hermanas y repetía su tonada “*Caballo blanco*” hasta que ellas aprobaran sin reservas su devolución. En este proceso, la autoridad final sigue en manos de la cultora, sin ser usurpada por la investigadora.

*“Parte de mi ética es someter a consideración de mis informantes el canto, la danza o la ejecución de instrumentos y después de su anuencia ofrecerlas al público.”*<sup>1</sup>

Margot Loyola asimila y digiere constantemente una *etnoteoría* en los repertorios que estudia, poniendo en evidencia la premisa del etnomusicólogo Alan Merriam que sostiene que en cada período histórico, tiene una teoría de su música. Dicha teoría puede fijarse en vocabularios técnicos o estéticos, pero también puede existir en estratos no verbalizados que subyacen en la ejecución, sin manifestarse en un lenguaje especializado. El hecho de que una producción musical contenga pautas que forjan un repertorio reconocible y vigente indica que los músicos que nos brindan su conocimiento han interiorizado normas de ejecución que guían su producción musical<sup>2</sup>. En este volumen las voces de María Concepción Toledo, Francisca González, Juana Chávez, Iris Arellano Venegas y decenas de cultoras y cultores escuchados por Margot en sus investigaciones dan testimonio de la tonada como fenómeno musical arraigado en una etnoteoría amoldada por matices regionales e históricos. Las cultoras apelan a un vocabulario que empauta la esencia estético-musical de la tonada.

El contexto que nos ayuda a entender la vigencia de la tonada yace en las memorias de vida de las cultoras, pues cada mujer aporta momentos en que el canto ha parido sentimientos y experiencias que no se pueden articular de otra forma. La tonada así suple la función de dar a luz aspectos de la identidad, la construcción de clases sociales y modos de supervivencia que no pueden aportar los textos de la historia oficial. El énfasis en la experiencia de la cultora como fuente de interpretación y como punto de origen de la tradición crea un *dialogismo etnográfico*, una reciprocidad de opiniones y observaciones que evita las soberbias académicas que elevan la voz de los estudiosos sobre el cantar del pueblo.

En este estudio de la tonada el análisis esquemático queda directamente ligado a las percepciones y palabras de las cultoras, brindando un lenguaje accesible tanto a las cantoras y el público general

como a los miembros de la comunidad intelectual. Sería demasiado fácil articular estas ideas en discursos rarificados que aíslan al cultor de la academia, agrandando al escritor y descartando las fuentes humanas de la información analizada. Margot se ha propuesto una estrategia expositora que conecta al especialista cultor con el especialista interpretador y teorizante, disolviendo así muchas líneas divisorias en la sociedad chilena y en la cerrazón académica.

En este sentido, se adelanta al movimiento de la “*nueva antropología*” propuesta por James Clifford, en la cual se avoca un dialogismo que respeta las voces de los especialistas culturales (también conocidos como “*informantes*”), pero que insiste en representar a esas voces en un discurso analítico indescifrable para el cultor. Aquel sería entonces un pseudo-dialogismo que finalmente arrebatara la autoridad, colocándola nuevamente en los ámbitos universitarios y eclipsando las fuentes humanas de la tradición.<sup>3</sup>

Néstor García Canclini resume el dilema de lo que trasciende entre el trabajo de terreno y la comunicación analítica:

*“La asimetría que casi todos los autores de la estética de la recepción examinan como si sólo ocurriera entre el texto y el lector, es una asimetría también entre los miembros del campo artístico. Más aún: entre los poderes desiguales de artistas, difusores y público que dan a cada uno capacidades diferentes de configurar las interpretaciones que serán juzgadas más legítimas. El conflicto por la consagración de la lectura legítima debe ser incluido en el análisis. De ahí la importancia de estudiar, como algunos especialistas en el campo literario, los “pactos de lectura” que se establecen entre productores, instituciones, mercado y público para hacer posible el funcionamiento de la lectura. En la medida que se logran esos pactos se reduce la arbitrariedad de las interpretaciones, los desencuentros entre la oferta y la recepción. Se definen acuerdos acerca de lo que podemos llamar la comunidad hermenéutica posible en una sociedad y un tiempo dados, que permiten a los artistas y escritores saber qué grados de variabilidad e innovación pueden manejar para relacionarse con qué públicos, a las instituciones definir políticas de comunicación, y a los receptores entender mejor en qué puede consistir su actividad productora de sentido.”<sup>4</sup>*

Sin intentarlo conscientemente y quizás sin saberlo, Margot Loyola sitúa sus “*Testimonios Para un Futuro*” en la etnografía contem-

poránea arraigada en la *reflexividad*. En este pacto entre la observadora/intérprete, los cultores y el público lector se transmiten las experiencias que ubican a la escritora dentro de la tonada misma. Desde allí, Margot Loyola podría haber optado por iluminar su propia voz en el escenario, pues las canciones y vivencias de muchas de sus maestras de campo se han difundido a través de sus propias actuaciones y grabaciones. Sin embargo, reconociendo las manos de multitudes en su telar, Margot se ubica como uno de tantos tientos de la urdimbre, usando su experiencia de las cultoras como el hilo conductor en un tapiz multidimensional.

Alberto Kurapel explica este fenómeno reflexivo en el opus loyolariano:

*“Al cantar y bailar, presenta un cosmos en el que se muestra formando parte y distanciándose de él al mismo tiempo, para destacar el hecho folklórico con objetivos escénicos. Sus canciones y bailes son componentes de una dinámica y no se les puede aislar o analizar fuera de este contexto que condiciona y modifica. Cada individuo depende de todos y cada uno de los elementos que lo rodean y viceversa. Al acercarse el investigador a las fuentes vivas se va transformando, aprehendiendo el fenómeno, formando parte del universo por el que se desplaza, comprendiendo e incorporando un baile o un canto tradicional. Esta situación necesita una especial agudización de criterios para poder descubrir la tradición local, los bailes, cantos que se investigarán y en el caso de Margot Loyola, que interpretará posteriormente en escena.”<sup>5</sup>*

Los individuos que personifica Margot en el escenario son parte de la subjetividad de su metodología. Descartando la ilusión de que la etnomusicología es o ha sido imparcial y objetiva, usa todos sus recursos como cantautora/compositora, cultora, intérprete, recopiladora, interlocutora y folklóroga para crear un documento sobre la tonada que solo podría nacer de sus vivencias en la intersección de mundos musicales chilenos. Desde este nexo, bellamente subjetivo y cardinal, nos ofrece este tomo como tributo a un cantar que acrisola muchas historias, inclusive la suya.

La propuesta de *La Tonada: Testimonios para el Futuro* es más compleja de lo que puede aparentar a primera vista. Involucra las corrientes de etnoteoría, dialogismo y reflexividad que preocupan a los etnógrafos y folkloristas del siglo XXI sin cederles el escenario

hermenéutico. Ese espacio central le pertenece a las cultoras y a las intérpretes que difundieron la tradición a través del escenario y los medios. Son ellas (y ellos) quienes finalmente nos dicen lo que importa en un análisis esquemático. Son ellas y ellos los que nos dicen lo que abarca la tonada como expresión de pesares y logros que solo se pueden decir cantando.

Dra. Carolina Robertson  
*Mendoza, Argentina, Noviembre de 2004*  
*Profesora Titular de Musicología y Etnomusicología*  
*University of Maryland, EE.UU*

#### NOTAS

1. Loyola, Margot, 1989. Por el mundo. Memorias de Viaje. Santiago de Chile:
  - Sello Raíces, p. 33.
2. Para una discusión más completa de este tema consulte Alan Merriam, *Etnomusicology of the Flat head Indians*, 1967. Chicago: Northwestern University Press.
3. Estas propuestas se pueden estudiar a fondo en las siguientes fuentes:
  - Clifford, James [1988] 1995. "La autoridad etnográfica," *Dilemas de la cultura*. Barcelona: Gedisa, pp. 39-77.
  - Cruces, Francisco, Ed., 1999. *El Sonido de la Cultura*. Textos de antropología de la música. *Antropología* 15-16 (Marzo).
  - Cruces, Francisco, Ed., 2001. *Las Culturas Musicales*. Madrid: Editorial Troáa.
  - Pelinski, Ramón 2000. "Etnomusicología en la edad posmoderna," *Invitación a la Etnomusicología*. Madrid : Akal, pp. 282-308.
  - Poblete, Sergio 1999. "La Descripción Etnográfica. De la representación a la ficción." *Cinta de Moenio* No. 6. (Septiembre).
4. García Canclini, Néstor, [1990] 2001. *Culturas híbridas Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Barcelona y Buenos Aires: Editorial Paidós, p. 151.
5. Kurapel, Alberto, 1998. Margot Loyola. *La escena infinita del folklore*. Santiago de Chile: FONDART, p. 19.

## INTRODUCCIÓN

Una imperiosa necesidad de vida, de entrega, de permanencia de lo propio me impulsa a escribir sobre la tonada. Siempre la busqué y la canté, sintiendo en ella un hermoso signo de identidad.

Penetró en mí lentamente desde el vientre de mi madre, porque ella también la cantaba para llenar sus soledades. Desde entonces ha ido conmigo por todos los caminos, dejándome sonidos, esencias, paisajes, quejas y risas, conociendo y amando a su gente mi gente amarrándome a su canto, a sus sueños, esperanzas o desilusiones.

Siendo una *coltrita*, la tararéé junto a la cantora campesina en torno a braseros, bajo parrones, luego anotadas con signos que yo sólo entendía. Ya más *huainita*, siendo estudiante de piano, anoté sus melodías y ritmos en el pentagrama y posteriormente las registré en grabadoras e imágenes de video. Así fui acumulando dentro de mí tantas y tantas tonadas que hoy podrían llenar una carreta. De este caudal hemos seleccionado ejemplos registrados en fuente viva, al que hemos agregado versiones del repertorio de las precursoras del cancionero criollo, vigentes entre los años 1910 a 1970. Además se incluyen versiones de la discografía de Margot Loyola (tradicionales y de autores), algunos ejemplos podrán ser escuchados en tres CD, que acompañan este trabajo.

De modo que ésta es una memoria porque está cimentada en vivencias adquiridas desde las cantoras hacia mí y de mí hacia ellas. Todas estas letras y melodías, pasadas por mi propio cuerpo y el corazón, me han ido cambiando, acercándome al meollo del fenómeno musical y social de la tonada hasta desembocar en un análisis esquemático. Pero la tonada es mucho más de lo que se puede resumir en un libro o escuchar en una grabación, porque alberga dentro de sí la impronta de la vida, cosa que sólo se puede transmitir en persona. Es algo que se siente en la presencia de la cantora, sentada junto a ella y absorbiendo las sutilezas y grosores de su vida a través de las palabras y las inflexiones musicales que ella elige en un momento determinado.

No todas las cantoras me han penetrado o influenciado de la misma forma. Depende del temperamento y la situación que nos rodea. A algunas las he sentido casi igual a mí en su temperamento, en su forma de transitar la vida y transmitirla en la canción. Con ellas cultivo una relación más profunda y convivo más tiempo. Hay tonadas que aprendí compartiendo un momento con una campesina en la trilla, sentadas sobre la paja en una pausa de trabajo. Quizás a esa mujer no la volví a ver nunca más. Otras han trabajado conmigo a través de muchos años y llegamos a ser amigas. Nos hermanamos por un momento intuitivo de reconocimiento mutuo y porque el tiempo ha seguido juntando nuestras huellas. Pero de todas las mujeres que me han enseñado recibo algo vital y esencial. Quizás esa resonancia es lo que dirige mi selección de ejemplos, aunque mi intención sea mostrar la tremenda diversidad de estilos personales y regionales que se prestan a la tonada. En ese sentido, podría haber elegido otras voces, porque son decenas de mujeres (y algunos hombres) que comparten este camino conmigo.

Más adelante entrego las características de tonadas oídas en los campos y que podríamos llamar “tonada esencial,” por la persistencia de sus características poéticas y musicales. En Chile podemos tomar en consideración tres estratos socio-culturales que se mezclan y se influyen en formas distintas en momentos particulares de nuestra historia. La aristocracia chilena se ubica no sólo en las ciudades, sino también en los fundos. La clase campesina, otrora arraigada en los campos, hoy se desplaza hasta las ciudades. La clase media, ensanchada por las nuevas economías, también se halla en las urbes, los fundos, los campos, los suburbios. La industria, la ciudad y el supuesto “progreso” propaga otra pobreza que no tiene el beneficio de trabajar ni siquiera la tierra. Y la tonada infiltra y vocea todas estas circunstancias socio-culturales donde hay poco deslinde. Lo que cambia de un enclave social a otro es la expresión y la interpretación, nó la forma. Hay cantoras que agregan o modifican un estribillo, pero la forma subyace inamovible en la canción.

Hoy transcribo las melodías de la tonada muy esquemáticamente, lo que me es posible hacer, porque ninguna transcripción, aunque sea descriptiva y realizada por expertos, podrá entregar la eternidad

que sugiere cada tonada oída en su medio en su instante. Porque cada versión es diferente y tiene sutiles matices que solo a veces percibimos.

En este escrito ofrecemos algo del mar inconmensurable en el que navega la tonada. Lo que sus olas en su continuo vaivén dejan en la resaca, pues mucho se nos pierde bajo la arena.



*Margot y su guitarra.  
Postal de promoción.*







## LA TONADA: EL CANTO DE LA TIERRA

### LA CANTORA

El término *cantora* tiene en Chile una connotación social importante: él nos lleva inevitablemente a los campos de la zona central de nuestro país. Si bien es cierto que el Diccionario de la Real Academia Española define cantora como aquella persona “que canta principalmente y lo tiene por oficio”, para nosotros la cantora evoca un personaje arraigado y complejo, cuya primera condición es haber nacido en el campo o haber tenido un fuerte contacto con la cultura musical de las áreas rurales. Una cantora no es diferente al resto de las mujeres campesinas, sino que forma parte de ese mismo universo, donde a una mujer le toca ser de todo un poco: partera, *rezadora*, *meica*, *santiguadora*, tejedora, alfarera, amasandera, *compositora de huesos*, de modo que el canto es sólo parte de su vida. Pero por sobretodo, la mujer campesina es madre y abnegada esposa, el hilo conductor de la familia.

Debe la cantora ser a la vez una vocalista y una instrumentista capaz de acompañar su propio canto. Pero no sólo eso. Las cualidades de una cantora son -sin duda- algo más exigentes.

### EL APRENDIZAJE

La cantora que se precie de tal, debe poseer una impronta personal que le dé propiedad ante las demás mujeres de su oficio, impronta que se refleja en tres elementos básicos: la técnica vocal o producción de la voz; el manejo instrumental, principalmente de la guitarra; y muy especialmente, el repertorio, que generalmente es un distintivo genuino aprendido en forma empírica, comúnmente heredado de algún familiar o de señoras antiguas de su comunidad.

Así lo atestiguan muchas cantoras, cuando nos dicen: “aprendí de mi mamita”, o “aprendí de una señora antigua”, o también “una hermana mayor me enseñó y con otra hermana cantábamos a tres guitarras”.

Aunque esta forma de aprender el repertorio es bastante común, hay cantoras que han hecho el proceso del autoaprendizaje. Algunas cuentan: “aprendí solita”; o bien, “oí cantar a una señora para una trilla, arriba de la parva de paja y me aficioné”; “Me metía debajo de la mesa y escuchaba a mis mayores y me le quedaba la entonación” (en la memoria). Al hablar de entonación la cantora hace referencia al aspecto musical, que en la tonada va unido indisolublemente al texto. Su aprendizaje también revela técnicas empíricas y efectivas que conforman la cultura musical de las cantoras. Respecto de la relación texto-música es frecuente escucharles decir que *“la letra sola se me pierde [...] La entonación llama a la palabra”*.

También el aprendizaje de la guitarra tiene sus procedimientos propios. “Antes de tener guitarra yo tocaba en un palo de escoba”. Otras cultoras nos cuentan: “Yo rasqueteaba en un soplador de totora”; “Yo aprendí en un tarro graseo con dos palitos”; “Yo miraba los tonos que son dos o tres” (se refería a las posturas en la guitarra). También nos contaban: “A mi me hicieron un *charrango* chiquitito cuando todavía no tenía guitarra, lo ponía en la falda y tocaba así (y explica haciendo el gesto del tañido del instrumento), por eso yo toco la guitarra *charrangueadita* no más”.

Las cantoras aprenden de su oficio por diversos caminos. Junto a esta diversidad hay un abanico grande de motivaciones que lleva a una mujer a abordar el canto, motivaciones que muchas veces plasman de modo determinante la propia vida. Algunas aprenden: “para que no se vaya lo de antes”, “para recordar los antepasados”, “para seguir viviendo en la tonada”. Estas mismas razones hacen luego que la tonada sea esencial a la vida de la cantora: “yo quiero mi tonada”, “yo nací cantando”, “yo llevo la tonada en la sangre”. También son muchas las mujeres que han combatido su soledad, la pena de una vida de incomprendimientos o de una existencia insatisfecha, cantando tonadas. Entonces se les escucha decir: “cuando estoy triste me alegro, porque no me gusta la tristeza”, “cuando estoy sola canto y la tonada me acompaña”.

Generalmente, la cantora se especializa en determinado tipo de canto. Algunas son buscadas para cantar en *velorios de angelito*, otras sólo cantan en fiestas familiares. O bien, otras adquieren fama en la animación de rodeos. Somos testigos de una época en que la función social de la cantora ha decrecido ante la llegada de nuevos medios tecnológicos, corrientes y agrupaciones musicales. Sin embargo, el rodeo sigue siendo el espacio donde la cantora y su canto siguen campeando, principalmente, con la interpretación de la tonada, que es el género que por excelencia se canta durante la competencia. Ese es un trabajo arduo, en el que la cantora canta a todo pulmón y tiene, por lo demás, que poner entusiasmo en lo que hace. De no ser así una cantora no prospera en el rodeo. En este espacio social ha habido cantoras formidables que han alcanzado un cierto grado de profesionalismo, donde el canto se transforma en un servicio pagado, perdiéndose con eso el rasgo más distintivo del canto campesino: su gesto solidario y comunitario. Sin embargo, la cantora de rodeo se ubica en un interesante cruce de caminos, generalmente han sido ellas las que han llegado más lejos, grabando discos, haciendo giras e imponiendo este estilo en los contextos urbanos. Son las cantoras de rodeo las que en muchos casos fueron también precursoras de la tonada criolla. Pero este es otro ámbito que no trataremos aquí.

Es realmente asombroso comprobar el grado de significado que la tonada llega a adquirir en la vida de las cantoras y el compromiso de ellas con su canto. Y esto es un rasgo generalizado, pues lo hemos podido observar en todas y cada una de las cultoras de este género musical. Así también es emotivo escucharlas cuando añoran los tiempos en que la tonada tuvo mayor gravitación en la sociedad campesina. Todas hablan en pasado, como teniendo la certeza que la tonada es de un tiempo que ya no volverá: “Antes cantábamos parabienes a los recién casados, para que fueran felices,

ahora los esperan con música de equipo [...] Cantábamos esquinzos saludando a los amigos. Hoy se ha perdido esa costumbre”. “Ahora ya no es como antes. Por eso estoy triste. La juventud no se interesa por estas cosas”; “La gente joven está en otra”; “Pura música de tarro, música envasada”. Con palabras verídicas y sentenciosas como éstas, las cantoras expresan su visión de los tiempos actuales, de los vientos que hoy le corren a los cantos de la tierra. Con pala-

bras cargadas de abatimiento indican lo que en la actualidad le está pasando a la tonada en los campos chilenos. Es que los tiempos han cambiado y el espíritu de esta época es otro.

“De la cantora campesina algo nos va quedando, pero mucho más se nos ha perdido”.

## ESTÉTICA DE LA CANTORA

Sobre la estética de la cantora es interesante acotar que tienen sus gustos bien definidos. Un día hice escuchar su voz a una cantora, después de grabarle una tonada, y ella dijo sorprendida: “¿Esa soy yo?”. Yo le dije: “¿No te gusta?”, “¡Nó!”, me señaló.

En una trilla donde canté junto a una cantora, después de bajar de la parva, ella me dijo “Usted canta lo más bien, también”. “La señora María sí que canta bonito, otras gritan”, y otras dicen: “Yo era gloria cuando cantaba, me amanecía sin repetir tonada”. “Yo era muy buscada para cantar en los velorios”. “Antes cuando yo cantaba parecía que tenía un jilguerillo en la garganta”. Doña Edelmira Valenzuela con sus sesenta y ocho años de edad, tenía una voz natural hermosa, de registro homogéneo que alcanzaba hasta un FA sostenido en quinta línea, aproximadamente.

## LA VOZ Y LA EXPRESIÓN

La técnica y expresión utilizadas en el canto alcanzan las tres formas de emisión: los resonadores de cabeza, de garganta y de pecho, con predominio de altura media de garganta.

Con frecuencia oímos notas altas falseteadas de cabeza o de nariz. No pocas veces hemos oído en una misma tonada el uso del resonador de cabeza y garganta, que parecieran dos personas diferentes las que cantan.

El vibrato a veces se presenta en forma natural. En otras está ausente. En cambio, otras llegan a la voz “caprina”, demostrando un vibrato exagerado.

Las que poseen un canto de garganta están expuestas a este tipo de voz o a debilitar su canto a temprana edad.

El manejo de la voz es muy dispar, escuchando a veces voces raspadas graves que llegan a un Sol segunda línea, bajo la pauta. Otras, en cambio, de garganta registro medio o agudo y falseteada.

El manejo del aire de cada cantora respeta las frases musicales en forma natural, constituyendo ésta una característica fundamental en la interpretación.

La buena dicción es entendida por ellas, pues suelen decir: “cuando yo canto, digo muy bien las palabras, pues no se pierde ni una”. Esta acotación denota que en algunas cantoras la modulación de las palabras es deficiente.

En la interpretación se destaca la naturaleza o temperamento de cada cual, relacionada en muchas oportunidades con el medio sociocultural, ocasionalidad, estado anímico, capacidad respiratoria y las posibilidades vocales innatas, de tal forma que cada tonada es la representación de una vida. En regiones de montaña existe cierto tipo de canto alto, liso y de cabeza. Esto pasa no sólo en el canto de la tonada, sino en cualquier tipo de canción.

En una línea horizontal podríamos distinguir cierto ensimismamiento en las montañas (introversión) y frente al mar una expresión más suelta (extroversión), como que el mar les prestara su anchura. Al respecto, una cantora acotó: “En la montaña el canto es más fuerte y apretado, un vozarrón, y por acá (el valle) es más fino y suelto”.

El paisaje pareciera influir notablemente en la expresión, incluso en la mirada. Existen cantoras, que al interpretar su canto realizan una introspección personal, interna. Otras, en cambio, fijan una mirada sin límites, hacia el horizonte.

En muchas ocasiones la voz se manifiesta según el momento y el lugar. Si se canta en una trilla, por ejemplo, arriba de la parva de paja, entre animación de los peones, quejidos de yeguas, ladridos de perros, silbido del viento, conversaciones, la cantora usa toda su potencialidad vocal en volumen y altura, para dejarse oír, alentando a los trabajadores. En cambio si ella canta bajo techo, en un espacio reducido, en sesión investigativa, o para sí misma, no utiliza todas sus capacidades técnicas y expresivas.

En el campo estilístico sobresalen arrastres ascendentes y descendentes (glissando) y notas de altura indefinida.

A veces la voz ataca algunas notas “desde abajo”, llegando a ésta desde una altura levemente más grave. Otras notas son abandonadas con una especie de callando en el cual a medida que la voz desaparece baja su altura levemente.

Otros matices se pueden descubrir en los ejemplos grabados en terreno, que integran el CD n°1: “Cantoras”.

## FUNCIÓN SOCIAL

La importancia de una cantora ha radicado principalmente en la dimensión social de su oficio. Así ocurrió con sostenida insistencia en el contexto rural, donde hasta hace pocas décadas los avances tecnológicos no llegaban, estando limitados a la vida urbana. De este modo las comunidades campesinas sólo podían contar con la música de los intérpretes lugareños. Por esta razón la cantora tuvo relevancia en casi la mayoría de los eventos sociales de la comunidad y su gravitación aumentaba de acuerdo a la versatilidad y riqueza de su repertorio y condiciones interpretativas.

Trillas, mingacos y vendimias fueron lugares frecuentes donde la cantora era siempre bienvenida. También se les solicitaba en almuerzos y fiestas familiares, todos ellos espacios sociales mundanos aunque no mundanales, donde las cantoras han participado motivadas por el prestigio social y la solidaridad con la comunidad. Por tanto, la cantora ha sido generalmente una artista que ha cantado por deleite personal y colectivo. No obstante, algunas cantoras recuerdan que “a veces caían *chauchas* y pesos adentro de la guitarra, que sonaban bonito [...] A veces uno se hacía su buen billetito”. Esta realidad con los años se ha ido perdiendo y en la actualidad la cantora tiene cada vez menos presencia en la vida colectiva de las comunidades rurales.

En la actualidad la cantora puede tener una presencia esporádica en trilla a yegua donde aun no ha llegado la maquinaria, o bien, en trillas preparadas para turistas, o en celebraciones vinculadas al trigo, donde se canta y baila cueca apisonando la tierra para la buena cosecha.

Recientemente hemos sabido de una celebración en homenaje a la “Cruz de Mayo”, con tres cantoras y un cantor, allá en Pichilemu, en casa de doña Lidia Rosas. El religioso ha sido otro de los ámbitos en que la tonada ha tomado parte, siendo antiguamente muy común que después de las novenas campesinas se cantaran tonadas al Niño Dios y no villancicos, como erróneamente se ha afirmado en la actualidad. Otra cantora de la zona de Linares recuerda: “yo iba con mi mamita para la Navidad. Ahí los hacendados Campos, en Capilla Palacios, les hacían comida a sus trabajadores. Les hacían regalos y veníamos cuatro, cinco cantoras con arpa y guitarra”. Así como la Navidad, los casamientos eran también motivo para la presencia de cantoras que, en atención a la ocasión, entonaban parabienes. Así lo testimonia el siguiente relato: “Mi mamá le cantaba a los novios los parabienes. Yo me recuerdo cuando llegaban los novios a caballo. La novia con su traje blanco montada en montura chilena y el novio al lado. Mi mamita con su pierna arriba de una silla, les cantaba:

*Vivan novios y padrinos  
Vivan los acompañados  
Vivan los que recibieron  
El matrimonio Sagrado.*

También cantaba los esquinzos (tonadita de saludo). El santo (el festejado) estaba adentro (en su casa) con sus invitados. Ellos ya habían rezado la novena. A las cantoras les habían cerrado la puerta, y estas le entonaban:

*Y que viva Don Juanito  
Cogollito de cilantro  
Yo lo vengo a saludar  
Por ser día de su santo.*

Así seguían echándole cogollos:

*Para Ud. señor Juanito  
Macetita de rocío  
Ábrame la puerta luego  
Que ya me muero de frío.*

...hasta que les abrían la puerta. Ahí entonces, seguían cantando hasta que aclaraba el día”.





Presento aquí a personas sencillas muy queridas para mí, casi todas mujeres, que han encarnado y encarnan al habitante rural. En sus relatos dejan entrever la sencillez de lo esencial. Estas sufridas personas, armadas de tesón y resignación, compartieron conmigo sus casas, sus recuerdos o simplemente sus horas cantando a la orilla del camino. Pero más que un verso, una melodía o un *toquío* en la guitarra, me compartieron el motivo de por qué cantar y -por sobre todo-, me mostraron qué sentido tiene seguir haciéndolo. Así yo he podido descubrir qué y cómo hacer en el escenario o en la academia. Porque todo mi trabajo ha estado volcado siempre a develar el sentido de la manifestación humana.

Estos relatos surgen después de compartir por largos años. No son resultado de una etnografía correcta. Un frío raport -como diría un académico- por adecuado que sea, no podría más que aportar datos y lo que he querido presentar en este capítulo, es más bien el resultado del afecto y el cariño con que el ser humano puede llegar a interesarse por otro y el respeto que surge de la admiración mutua. Para mí estas personas son trascendentes, son mis maestras y maestros porque me han enseñado a valorar y agradecer lo que la vida me ha dado.

## DOÑA MARÍA CONCEPCIÓN TOLEDO

Artesana y amasandera, *meica*, *santiguadora* y rezadora, buena bailarina de cueca, guitarrera y proverbial cantora de tonadas, doña María Concepción representa para mí el prototipo de la mujer de estirpe campesina. Ella nació en Rari, tierra de coloridas tradi-



ciones, donde vivió hasta sus seis años de edad, momento en que sus padres la llevaron a vivir a Los Rabones, lugar donde transcurrió su niñez y adolescencia.

Su vida siempre ha estado amarrada al canto. “Cuando estaba en la escuela salíamos de paseo en carreta al campo, otras iban a caballo y nos íbamos y volvíamos cantando”. Siendo aún una niña comenzó a cantar tonadas y cuecas, aprendiendo de doña Chayo (Rosario), su madre, al igual que tantas otras cantoras campesinas. También aprendió de otras señoras que cantaban en trillas y fiestas familiares. “Yo escuchaba calladita y después, sentada en una piedra, afinaba la guitarra de mi mamita y empezaba a buscar los tonos”.

Como cantora, doña María tuvo en la trilla su mejor escuela. Así nos cuenta ella: “De grande nunca canté en rodeo, en trillas. Pero sí lo hacía en el tiempo de mis padres. Ahí se pasaba muy bien. Mi mamita cantaba arriba de la parva, mientras mi padre trabajaba con las bestias en la era. Se trabajaba todo el día y se bailaba en la noche con la lunita, mucha cueca. Hacían comida, se tomaba vino y los cogollos eran para trilladores y horqueteros. Mi papá tenía treinta yeguas, fuera de los caballos ensillados que tenía, porque antes no se trillaba a máquina como ahora. Él iba donde lo llamaban los dueños del trigo. Le arrendaban las yeguas, lo contrataban y le pagaban en trigo. El trigo era de los dueños de la trilla... Se pasaba bien, se comía bien. *Pa' l calor agua con mote... muy güena comida... güen desayuno, almuerzo cazuela a las doce, con ensaladas de porotitos nuevos, tomates y su güen trago de vino. Llevaban el vino en cueros vineros, la cutra que llamaban. Daban mucho vino. Y harto asado en la noche. Los vecinos se ayudaban unos a otros. No como hoy en día: el que tiene, tiene. Nadie ayuda a nadie. Los vecinos eran los horqueteros y ayudaban hasta una semana. Y hasta ayudaban a aventar, porque antes se aventaba con viento el trigo, así lo separaban de la paja, con las horquetas lo tiraban a *contra la'o* del viento. Yo canté arriba de la parva y también anduve arriba de las yeguas. Con mi papito entraba con la bestia, una yegua que era*



María Concepción Toledo y Jovita Valdés  
Foto: O. Cádiz

muy mansita... yo fui muy *güena p'al* caballo. Cuando terminaba el trabajo se cantaban tonadas muy alegres, igual que las cuecas:

*En el campo hay una yerba  
Que la llaman cardosanto  
Yo no sé que gracia tiene  
Para yo quererla tanto*

Y ahí las tañaban y otros bailaban y otros las avivaban. Era una cosa muy *célebre*".

Esos fueron sus breves años de bonanza, porque luego comenzó a cambiar su estrella y nada le fue fácil. Llegó su edad de merecer y tuvo un pretendiente. Aquel hombre le gustaba mucho a sus padres, pero no a ella. Se lo llevaron para que se conocieran y ella le cantó una tonada:

*Para qué fue tanto empeño  
De andarme solicitando  
Yo no hago juicio de vos  
De balde me andai rogando*

El se ofendió y no volvió nunca más. Más tarde apareció otro pretendiente. Éste sí era del gusto de doña María, pero su familia no se lo quería.

“De la época en que viví con mi marido no recuerdo nada alegre, sólo trabajo y tristeza. Siempre andaba con mis piernas moradas. Por eso me separé, para no sufrir más ni yo ni mis hijos. De mi matrimonio recuerdo que yo no era muy salidora. Sólo me dediqué a criar a mis hijos, que fueron muy seguidos. Como toda dueña de casa, al final hacía en una olla las mamaderas para siete, ocho guaguas. Trabajé para mis hijos. Los crié casi sola. Cuando iba a los controles no hallaba como moverme. Partía de Rari, caminaba una cuadra y media con un montoncito de hijos, los adelantaba y luego iba a buscar a otro montoncito, y así llegaba al control de la posta. En la tarde, la micro que pasaba a Rari no me servía y me devolvía igual con un montoncito primero y luego el otro. Yo vivía como a dos kilómetros *pa'* adentro. Como fueron creciendo los mayores tuve más alivio, porque llevaban a sus hermanitos *al apa-* ¡Llévame *en acha*, hermano, llévame *en acha!*- pedían los más chicos. Les

servía de entretención. Así crié a todos mis hijos, pero estoy orgullosa porque todos me salieron buenos...

Quiero a todos mis hijos, pero al Patricio, que siempre estuvo en las *güenas* y en las malas... a él lo quiero mucho”.

Las mujeres de Rari, por herencia cultural local, cultivan una artesanía única: la figurilla en crin. Se especializan en una manifestación delicada y colorida que tiene reconocimiento mundial. Y doña María Toledo no es una excepción. “Puedo decir que mi casa es una casa hecha de crin, porque con mis artesanías la pude construir. A tres nietecitas le estoy enseñando a tejer y también le he pedido que aprendan a cantar. Les estoy enseñando a tejer y les canto sin guitarra, para que se les queden en la memoria los cantos y así vayan aprendiendo. Ninguno de los hombres salió *güeno* para el canto. El Luchito tiene *güena* voz. Hubo un tiempo que cantamos juntos, pero luego lo dejó”.

Si su existencia ha estado sembrada de sacrificios, la vida también le ha dejado satisfacciones y alegrías que ella ha sabido atesorar. Doña María me cuenta: “Uno de mis momentos más felices fue cuando el Luchito, a quien no veía hacía como nueve años, llegó de repente en la noche. Fue una alegría tan grande que rejuvenecí. Lo disfruté más de un mes. Y como yo le contaba cuentos cuando niño, en el momento que llegó yo pregunté:

- ¿Quién anda ahí? y me contestó:- ¡Pedro Urdemales!

Y nosotros dijimos: -¡El Luchito, el Luchito!

Me levanté y le preparé mate... fue una alegría muy grande. Mi felicidad han sido mis hijos... yo he vivido para ellos y ellos me han pagado muy bien”.

A través de estas sencillas palabras de María Concepción Toledo, podemos descubrir aquella personalidad esforzada y perseverante con que supo enfrentar estoicamente en la vida tantas tristezas. Ahora que ha llegado a una edad mayor, Doña María hoy sólo continúa tejiendo primores.



María Concepción Toledo.  
Rari 1992  
Foto: O. Cádiz

## DOÑA FRANCISCA GONZÁLEZ

En un camino de la provincia de Ñuble -entre Chillán y Niblinto-, encuentro a Doña Francisca González. Era una tarde del mes de julio de 1955. Venía ella del cerro trayendo un atadito de leña sobre sus hombros de 80 años. Una blusa blanca roída, una falda descolorida, medias negras, zapatos rotos eran su humilde vestuario. Con el pelo tomado atrás en una trenza suelta y la tez morena, tenía un rostro cansado donde el tiempo, la angustia y la miseria habían dejado profundas huellas. ¡Y qué tristes sus ojos!

Conversamos largo rato. Me dijo algunas cosas de su vida. Tenía una hija enferma que era su mayor tristeza. “Un viento *cola’o* le causó la *enfermeá*” - me dijo.

No pude esperar y conseguí un médico amigo y gracias a su generosidad pudo ser trasladada rápidamente al hospital... El “viento *cola’o*” era- según el diagnóstico- una tuberculosis pulmonar en último grado, agravada severamente por la falta de comida. No tuvo salvación.

Doña Francisca había cantado en sus mocedades, pero un día tuvo que vender su guitarra para comprar harina y nunca más volvió a cantar.

- “Pero ¿recordará algunos versitos para mí?”, le pregunté.

- “Vuelva mañana, la esperaré con el caminito bien limpio”, me contestó.

- “Volveré mañana con mi guitarra” , le dije al despedirme.

Me fui apesadumbrada, abatida, pensando en su amargo destino.

Al día siguiente me esperaban sus ojos igualmente tristes. Sus manos torpes por la vejez se aferraron a la guitarra y su voz cascada, entonó bajito:

I

*Yo tuve una nave mida  
De mi lao se me jue  
Toos los dida la siento  
La siento y la lloraré.*

*( Yo tuve una nave mía  
De mi lado se me fue  
Todos los días la siento  
La siento y la lloraré.*

## II

<i>Qué llanto tan insisible</i>	<i>Qué llanto tan insensible</i>
<i>Que martirio tan penoso</i>	<i>Que martirio tan penoso</i>
<i>Too el mundo tá regao</i>	<i>Todo el mundo está regado</i>
<i>De agua que 'erraman mis ojos.</i>	<i>De agua que derraman mis ojos.</i>

## III

<i>De agua que 'erraman mis ojos</i>	<i>De agua que derraman mis ojos</i>
<i>Estoy fabricando un mare</i>	<i>Estoy fabricando un mar</i>
<i>'Onde lloro noche y dida</i>	<i>Donde lloro noche y día</i>
<i>Cuando no te pueo hablar.</i>	<i>Cuando no te puedo hablar. )</i>

No existía en su canto ni un asomo de alegría. El dolor había sido implacable en ella.

-“Ahora recuerdo una cancioncita larga”- me dijo, para referirse a una tonada en décimas que tenía elementos líricos de la tradición del canto a lo pueta, como la redondilla o versos reiterados que remataban las estrofas o pies de su canto.

## I

<i>Si un rico llega a una casa</i>	<i>( Si un rico llega a una casa</i>
<i>Luego le muestran la silla</i>	<i>Luego le muestran la silla</i>
<i>Lo tratan sin repunancia</i>	<i>Lo tratan sin repugnancia</i>
<i>Too los viejos y niñas</i>	<i>Todos los viejos y niñas</i>
<i>Del ver esa maravilla</i>	<i>Del ver esa maravilla</i>
<i>Para un pobre juera espanto</i>	<i>Para un pobre fuera espanto</i>
<i>Al rico no lo levanto</i>	<i>Al rico no lo levanto</i>
<i>Lo adoran con mil amores</i>	<i>Lo adoran con mil amores</i>
<i>Y dice el pobre aburrío:</i>	<i>Y dice el pobre aburrido:</i>
<i>“¡Quién mereciera otro tanto!”.</i>	<i>“¡Quién mereciera otro tanto!”.</i>

## II

<i>El rico se apropociona</i>	<i>El rico se proporciona</i>
<i>Y en mesa de cumplimiento</i>	<i>Y en mesa de cumplimiento</i>
<i>Mesa, cuchilla y cubierto</i>	<i>Mesa, cuchilla y cubierto</i>
<i>Y comía e 'güen plato</i>	<i>Y comida de buen plato</i>
<i>Toos adoran en él</i>	<i>Todos adoran en él</i>
<i>Como adorar a un santo.</i>	<i>Como adorar a un santo.</i>

*Y en vista 'e lo demás*                      *Y en vista de los demás*  
*Y en un encreció encanto*                *Y en un crecido encanto*  
*Y dice el pobre aburrió:*                *Y dice el pobre aburrído:*  
*“¡Quién mereciera otro tanto!”*      *“¡Quién mereciera otro tanto!”*.)

Hasta ahí llegó su canto, porque se olvidó de las dos décimas restantes y la despedida.

Para retribuir su gentileza, le dije:

- “Ahora cantaré yo para usted una tonadita”.

Ella escuchaba con la vista tirada al infinito, como mirando sin ver.

- “¡Que lindo canta!”-, exclamó, como esbozando una sonrisa.

- “¡Usté tiene muy *güen* eco y es tan *cuerpúa!*”-, y luego volvió a su actitud ensimismada.

No conocí su casa, porque siempre nos reunimos a la orilla del camino, en ese mismo lugar donde una tarde nos conocimos. El día que nos despedimos le llevé una falda, una chomba, medias gruesas y un rebozo negro. Ella exclamó:

- “¡Ay, señorita! si esto no es pa’ pobre. Uno que siempre ha tenío tan mala plumita... Dejaré esta ropita pa’ que me la pongan cuando me muera”-.

Y así nomás fue...

¿En qué camino del mundo andará llevando su atadito de leña sobre los hombros?. ¿Cuántas Franciscas vivirán y morirán como Doña Francisca, aquella que encontré por el largo camino que va a Niblinto?

## DOÑA JUANA CHÁVEZ

Un día domingo por la tarde llegué hasta el hospital de Linares, la ciudad que me vio nacer. Tenía que visitar a Juana Chávez, una generosa cantora campesina que me había entregado varias carretas cargadas de canciones. Aquella oportunidad, sin embargo, me narraría su triste existencia.

En treinta y dos años de matrimonio, “ella”, era la palabra más cariñosa que había oído de la boca de su marido.

- “Tengo siete hijos y no sé lo que es un beso”, me confesó con cierto pudor.

- “Y usted, ¿lo quiere?...” le pregunté.

- “Yo me casé porque estaba muy pobre, tenía dos hijos y no tenía *pa'* darles de comer. Una amiga mía preparó el casamiento sin que yo lo conociera. Cuando lo *vide* no me gustó, pero igual me casé... La *fatalidá*, pues. Nunca hemos *habla'o*, cuando yo comienzo a conversarle me dice: ¡Cállate, mujer de mierda!. Cuando estábamos recién *casa'os*, él era carbonero...”-, se detiene... y solloza.

Por entonces, no la dejaba sola y la obligaba a ir con él al cerro, a trabajar en el carbón y el quillay. El camino era largo, muy largo y el cansancio le acortaba el tranco. Entonces él le tiraba peñascos a los pies para que volviera a apurar el paso.

Con el hijastro fue cruel. Lo amarraba a un árbol con correas y le pegaba, hasta hacerlo sangrar. Ese niño tenía entonces treinta y dos años de edad y yacía inmovilizado en cama. Juana cuenta la historia: “Un día mi hijo había tomado (alcohol) y se había *trastornao* 'e la cabeza, andaba como loco con *pedazo* 'e fierro *engüelto* en un saco. Las gentes llamaron a un carabinero. Cuando llegó, mi hijo le hizo así con el fierro (hace un gesto agresivo) y lo tiró al suelo, pero igual el carabinero le disparó. La bala le entró por un hombro y le salió por lo otro, le ofendió la *columna*”.

- ¡Oiga Juanita, cuénteme algo alegre ahora! —, le dije.

- Mi hijo mayor trabaja en la remolacha, el año pasado ganó güena plata. Lloviendo se levantaba a media noche *pa'* ir a trabajar en los camiones... es un joven alto, fachoso y trabajador y no le gusta el

vino... tiene dos ternos y todavía le queda (dinero) *pa'* su casa. Si yo lo reto no contesta na' y clava la vista en el suelo... así lo crié, a la *maire* no hay que mirarla con ojos de toro bravo”.

“La otra hija se casó, supo lo que era hombre. Cuando chiquitita yo le decía —¡M'hijita, no ande mirando el gallo cuando le hace el amor a la gallina, porque es malo!—, y ya ve usted, me salió tan señorita.

- ¿Y sus demás hijos? — señalé.

- Todos son güenos, pero ganan poco. El dueño del fundo le da a veces veinte pesos, a veces cuarenta pesos...

- ¿A la semana? —, pregunto.

-“No, al mes, pero hace como cuatro meses que no les da ná. Nosotros pensamos que debía pagarnos más, porque trabajamos harto y somos potentes *pa'l* trabajo”.

-“Juanita, ¿Y a usted no le gustaría irse a mejorar a un hospital de Santiago? -, repliqué”.

- “¿Y como dejo solo a mi viejo?. El *tamién* está enfermo del pulmón. Fíjese que el miércoles llevo asesando con estos porotitos, no tenía más *pa'* traerme y por faltarle unos pesitos *pa'* la micro se vino a pie. Anduvo lo menos seis leguas... Uno a veces no tiene ni *pa'* vicios (té, azúcar o yerba), menos *pa'* micro. ¡Pobre viejo!. Le tengo tanta lastima, aunque es tan *idioso*: -¡Lárgate *p'al* *hospital*, mejor!-, me dijo cuando me vio enferma... traía un gran sentimiento, pero ya se me pasó...”.

-“Cuénteme de su canto Juanita. ¿Cuándo empezó a cantar? ¿Quién le enseñó?” -, le pregunté.

-“Cuando yo estaba *chiquillonsita* mi *taitita*, un poco *divirtío*, me traía unos pañuelos fragantosos, de color *graznate*.- “¡Cánteme, Juanita!”, me decía. Yo me ponía mi pañuelo a la cintura, volando tomaba mi guitarra y le cantaba unos *trina'os* con versos chistosos que me enseñaba una viejita”:



## I

*Si un joven llega a la casa  
‘Onde hay niñas solteras  
Luego dicen los hablantes:  
“Y, éste de barde no llega”.*

*(Si un joven llega a la casa  
Donde hay niñas solteras  
Luego dicen los habladores:  
“Y, este en vano no llega”.*

## II

*Si la sacan a bailar  
Por pariente o conocío  
Luego dicen los hablantes:  
“Ya bailó con su querío”.*

*Si la sacan a bailar  
Por pariente o conocido  
Luego dicen los habladores:  
“Ya bailó con su querido”.*

## III

*Si la ven con güena ropa  
Que su plata le ha costao  
Luego dicen los hablantes:  
“Su querío se lo ha dao”.*

*Si la ven con buena ropa  
Que su plata le ha costado  
Luego dicen los habladores:  
“Su querido se lo ha dado”.*

## IV

*Si se recuesta en la cama  
Porque viene mal tratao  
Luego dicen los hablantes:  
“Durmieron como casaos”.*

*Si se recuesta en la cama  
Porque viene mal tratado  
Luego dicen los habladores:  
“Durmieron como casados”.)*

Y recordando estos versitos de una tonada, Juanita sonrió. Así es el pobre, cuando no tiene pan, con una migaja se conforma.

Ojalá que las cuerdas de su guitarra sigan trinando en un mundo menos triste para Juanita. Ojalá que su alma se haya unido a otras almas gemelas, para que trinen juntas cerca del Dios que estuvo ausente en su fugaz pasada por esta tierra.

## DOÑA IRIS ARELLANO VENEGAS, “LA COBQUECURANA”

Hace algunos años la oímos cantar por primera vez en su tierra natal, Cobquecura. La vinimos a conocer en el cálido y cordial ambiente de una reunión familiar. Nos impactó por su bellísima voz provista de un rico vibrato. Lució, entonces, un interesante repertorio salonerero, que incluía tonadas, cuecas, valeses, habaneras, canciones y mazurcas.

De su vida poco o nada conversamos en aquella oportunidad. Sólo nos limitamos a escucharla cantar. Ahí nos enteramos también que doña Iris no tenía guitarra. Entonces, junto a mi querida amiga Soledad Manterola, nos propusimos buscar el modo de suplir aquella carencia.



*Iris Arellano junto a Margot Loyola.  
Cobquecura, 2004.  
Foto: O. Cádiz.*

En este año 2004, viajamos nuevamente a su tierra. Nuestro principal objetivo era volver a verla. Y así fue. La visitamos en su casa, donde nos recibió afectuosamente. Nos honró con su mesa deleitosa y generosamente servida: platos con harina de avellanas, harina tostada, una torta casera, empanadas horneadas de pino y de mariscos, mermeladas caseras y en el centro una gran fuente de papayas cocidas, queso y tortillas de rescoldo. Nos recibió con esta copla:

*Yo soy una cobquecurana  
Simpática y arrogante  
Tirana con el variable  
Fiel con el que me es constante.*

Y dijo bien, pues en Iris Arellano la generosidad es una cualidad que resalta su personalidad alegre, jovial, cálida, sincera y sin dobleces. Se la puede definir como una mujer cariñosa que tiene amigas en el campo y la ciudad, que le retribuyen en capacidad de entrega en un *cuantuay* de regalos.

Mi trabajo en el campo no tiene para mí mayor sentido si no se da un lazo de afecto con los seres con quienes comparto y me enseñan. Una forma de acercarme a esa dimensión, es escuchando los

relatos que mis maestras me regalan. Pienso que sólo así se puede aprender del otro. Y siempre, casi inevitablemente, esos relatos giran en torno a sus experiencias más vitales, sus historias de vida. Y doña Iris no es una excepción. Parte de su vida está estampada en este fragmento de una de nuestras tantas conversaciones y que transcribo textualmente.

“Mi padre era de Quirihue y mi mamá de aquí (Cobquecura). Mi papá se iba a embarcar, porque era marino mercante.

- “¡Me voy del fango de Chile y vengo a ver la lobería y todo para irme...!”-.

“Y un amigo suyo, Leopoldo Salgado, le dijo:

- “¡Qué te vas a ir hombre! vamos donde la Laurita Venegas *pa'* que te cante una canción en el arpa”.

“Leopoldo estaba enamorado de mi mamá y llevaba a mi papá de pantalla. Y mi papá era muy joven, diez años menor que mi mamá. Y mi mamá dijo:

- “¿Para qué traen a este chiquillo tan joven?. Y la Aurora (su hermana) le contesto:

- “¡Leopoldo, sabes que (tu acompañante) se sube con el caballo a la vereda y nos va a hacer la grande. (Laurita) Cántale una canción para que se vayan, yo te acompaño en la guitarra!”.

Los hicieron pasar a la salita y mi mamá empezó:

I  
*Si yo fuera ruiñeñor  
 Iría a darte un concierto  
 Y no cantando de amor  
 En los tilos de tu huerto.*

Estribillo  
*A mí no me lleva el río  
 A mí no me lleva el mar  
 A mí me lleva mi querido  
 Al cariño del hogar.*

II

*Mucho quiero a tus ojitos  
Mucho a tus ojitos quiero  
Pero más quiero a los míos  
Porque con ellos te veo.*

Estribillo

*A mí no me lleva el río...*

III

*Al pasar yo por tu calle  
No necesito farol  
Porque tus hermosos ojos  
Me relumbran más que el sol.*

Estribillo

*A mí no me lleva el río...*

Y mi papá se enamoró “hasta las patas”. No se embarcó y perdió el barco... perdió todo. La siguió, la siguió y la siguió. Mi mamá no quería porque era muy joven. Mi papá cayó de rodillas y se quedó donde mi tío Wence. Y se casó con ella, en el año 1925”.

Doña Iris es una mujer que canta hermoso y también nos cuenta de su repertorio, de cómo aprende a cantar y tocar la guitarra:

“Yo no sé nada de música. Todo lo aprendí de mi mamá, pero ella no me enseñaba a poner los dedos en la guitarra... yo miraba nomás... eran unos toques tan lindos... yo sólo afino por oído: diuca, chincol, zorzal. Cuando cantó me recuerdo de mi mamá... cuando cantaba en la cocina. Una vez, en San Fernando, cantó una canción, “Recuerdos”, y se puso a llorar. Ella tuvo un gran amor, pero a él no lo dejaron casarse porque ella era cantora... ¡Mire qué pecado! ¿no?”.

Iris ha vivido junto al canto y la tonada, pero ella no se considera una cantora. “Yo le canto a mis amistades y soy feliz cuando canto... *Pa’* los campos hay algunas cantoras que cantan con la guitarra *pará*. Yo siempre he cantado en casas particulares... No me gusta salir de aquí... A mí nunca me han pagado... A mí me gusta cantar, pero que la gente me escuche. En unas tarjetas que me hicieron

mis sobrinos me pusieron cantautora... Y no, yo le habría puesto cobquecurana nomás...”.

Hablando de amores, nos confesó: “A los 18 años mi papá me pegó porque me enamoré... Aun continúo enamorada... Todavía me viene a ver... (calla y suspira) enamorada del mismo hombre... ya son cincuenta y cuatro años”. Y hasta ahí no más llega con este tema y, por supuesto, no hay que insistir por respeto a su privacidad y sensibilidad.

Pero la conversación no decae y seguimos escuchándola: “Una vez después de cantar se me acercó un joven con una grabadora en la mano y me dijo:

- Me la llevo en cinta. Y yo le conteste: - ¿Cómo yo no me noto?”.

“Otra vez que tuve que cantar con harto público, porque me lo pidieron las autoridades... y yo cante “El Espejo” y unas señoras con pieles *pelúas* llegaron a abrazarme y había una que era alta y gorda, y me abrazó y me dejó toda *picoteá*... era de piel de escún...”.

“A mi me han *agarrá'o* la pierna tres veces... pero *ná ni ná*. Me invitaron a la casa de don Poli a un asado y me instalé entre dos árboles y ¡no se le quiebra la *patá'e* la silla!... No supe del mundo, pero no solté la guitarra. “Paré las patas” y se me vio todo...:

- ¿Estos árboles de qué son? , le dije a don Poli.

- “Son de avellanos”, me contestó.

- ¡Con que es Litre! le contesté, - ¿Cómo me habría *quedá'o* la *pájara*?. Algunos decían que los cuadros eran blanquitos, y yo me hacía la tonta nomás”.

La cobquecurana tiene la guitarra a los pies de su cama, guitarra fiel que a veces acompaña sus desvelos. Que esos desvelos no terminen con su canto y su alegría de vivir.

## DON MACARIO MUENA

Si bien es cierto que ha sido la mujer quien ha mantenido viva la tonada, también la voz masculina ha entregado grandes aportes a su permanencia. Por tal razón don Macario Muena representará en estas páginas la presencia del hombre en este campo.

Don Macario nace y se cría en Santa Clara, tierra maulina cercana a La Vinilla, en los alrededores de Cauquenes. Siendo hijo único y regalón de su abuelita, perteneció a una familia de cantoras de quienes heredó su afición por el canto y la guitarra, la que toma en sus manos apenas cumplidos los trece años. Comenzó “por los *finares*”, como él mismo nos explicó.

De joven se va a vivir al pueblo. “¡*Pichoncito* me vine a Cauquenes, joven de buena edad!” Aquí le conocimos viviendo en un pequeño espacio que antes había sido un garaje. Este hombre que se de-

claraba “adiplomao de juicio” y que nunca había tenido “un reajuste de odio”, contaba como única posesión y fortuna dos telares, uno *tira’o* que llamaba mapuche, y otro vertical que llamaba español. Famosas eran sus mantas y frazadas confeccionadas en lana cruda, que él hacía por encargo.

Fueron innumerables las sesiones de estudio y amistad en torno a su cálido brasero y su florido y encantador lenguaje. “Yo lloré en el vientre de mi madre... y me crié en una casa de niñas alegres que cantaban con arpa y guitarra. Ahí llegaban muchas cantoras antiguas que tocaban refalosa, pequén, pericón... pero la mejor era la securiana que era *escubillá* y *zapateá*...”.



Macario Muena. Cauquenes.  
Foto: M. Loyola

Don Macario fue conocedor de los ambientes chinganeros que dominaban el esparcimiento campesino y pueblerino. “El que bailaba mejor ganaba premio: una charola, que era una bandeja con jarro de ponche y roscas... el ponche era de culén, con aguardiente y cascarilla. Cuando las mujeres bailaban la securiana, se le veían cuatro vuelos de la enagua almidoná a la mitad de la pierna. Y bailaban la cueca larga hasta quedar *pioncas*. A veces los hombres se *rascuchaban* con *huarisnaque*

y se curaban “hasta las patas”. Eso mismo hice yo cuando se mató el presidente Allende...”. Don Macario se quedó callado, pensando... y luego dijo “¡Se portó muy bien con nosotros los campesinos!”.

Y para disipar la pena de los recuerdos tomó la guitarra y cantó un esquinazo, que finalizó con el siguiente cogollo:

*Para la noble compañía  
Sol y tierra en la ventana  
Luna de todas las noches  
Lucero de la mañana  
Señoritas caballeros.*

A don Macario nunca lo vimos triste, nunca tuvo quejas y siempre estuvo dispuesto a enseñarnos *toquíos*, *rasgíos* y *trina'os* que matizaba con una risa contagiosa.

Nuestros reiterados encuentros fueron siempre a dos guitarras, puesto que de guitarra campesina él sabía y mucho. Dos guitarras diferentes con distinta sonoridad. La de él, guitarra de palito con cuerdas de alambre y clavijas embutidas, y la mía, más moderna con cuerdas de nylon y clavijero metálico.

Un día habló de las “guitarras casadas”, que él explicó diciendo:

- “Primero hay que reajustar las guitarras con los finares por la común y por transporte”.
- “¿Y por qué?”-, le pregunté.
- “¡Porque las guitarras hablan!”-, aseguró entonces.
- “¿Y cómo se casan las guitarras?”-, le pregunté a Muena, y él me dijo:
- “La común habla con el transporte... ¡así se casan las guitarras!”-, me dice.

Comienzo rasgueando una cueca en Do Mayor y él se incorpora tocando un punteo en terceras paralelas con la afinación traspuesta. Al escuchar las dos guitarras juntas él se sonríe y exclama:

- “¡Si le pusiéramos *cordión* y fuéramos a la radio sería la gloria y nos iríamos *p'arriba* como un *cuete!*”.

Sus saberes eran aparentemente simples, pero revelaban un tipo de conocimiento extraordinario, pues en su casamiento de guitarra explicaba una particular interpretación de las cosas del mundo que lo rodeaba. Cuando hablaba de La Común y El Transporte se refería a dos afinaciones distintas pero complementarias, concordantes, que sin duda daban a sus tonadas una sonoridad especial, diferente, un sonido más lleno.

Otro día nos invita a conocer a unas chiquillas amigas, que según dice “cantan *bienazo* y con guitarra, pero debemos llevar una *chúica* con *pipeño* e irnos en auto, porque viven lejazo”. Compramos la *chúica* y arrendamos un auto. Él se sentó adelante para indicar el camino. Cual sería nuestra sorpresa cuando a las pocas cuabras el auto se detuvo y él dio la orden: “¡Toque, toque la bocina... pa’ que vean que venimos en auto!”.

En una casa con amplios corredores vivían las “chiquillas”... ¡la mayor tenía cerca de noventa años, la del medio como ochenta y la menor setenta y ocho!. Ahí empezó el canturreo. La del medio afinó la guitarra por transporte y empezó cantando, con “*toquío tapao*” o por arriba, un esquinazo:

*Al amanecer la aurora*  
*Sí, ay, sí, sí*  
*Ya cantan los ruiseñores*  
*Sí, ay, ay, ay.*

Ya tenía sus manos torpes, pero recordaba una bella Jota que me regaló.

Y resultó que las chiquillas no tomaron... y gracias a Don Macario regresamos caminando con la *chúica* vacía, el par de guitarras, miles de recuerdos de las hermanas Henríquez y una preciosa enagua con alforzas y *miriñaques*, que había pertenecido al ajuar de ropas que una de ellas había usado en sus mocedades.

En uno de nuestros viajes nos enteramos de la muerte de don Macario, aunque nunca supimos con exactitud cuándo fue que falleció. Poco tiempo después de la triste noticia tuvimos la oportunidad de rendirle un homenaje en el Teatro Municipal de Cauquenes con el apoyo de la Alcaldía de esa ciudad. Hasta ahí llegaron a entregar su ayuda cantoras, colegas y alumnas. Fue una



noche inolvidable. Allí, estaban en el centro del escenario lo más representativo de Mueña: una silla con una de sus mantas, su guitarra “de palito” y su voz a través de uno de los tantos registros que en vida le pudimos realizar.

No he olvidado a don Macario... y no lo olvidaré. ¡Tan humilde... tan agradecido de la vida... tan generoso para entregarnos su saber!

Él, un hombre esencialmente sabio, no supo cuánto sabía, ni el valor y significado de sus dos guitarras casadas.



En este capítulo me referiré exclusivamente a un grupo de notables intérpretes que dieron realce a la tonada y la cueca, cantándola con acompañamiento preferentemente de guitarra y/o arpa, y que tuvieron su apogeo entre los años 1910 y 1970 aproximadamente. Principalmente fueron mujeres con quienes compartí los escenarios y en muchos casos la amistad. Algunas de ellas me legaron, además, sus secretos de éxito y parte de su repertorio.

Se trataba de artistas sacrificados y aguerridos que se dedicaron a una vocación que en muchos casos iba tras una idea: hacer música chilena, con identidad chilena, para un público chileno. Por ello trabajaron sin más ambición que lograr una comunión directa y personal con el público, siendo sus escenarios las fondas populares, las quintas de recreo y las casas de canto, así como los auditorios de radio y casas grabadoras. Muchas de ellas fueron también actrices y personas de teatro que actuaron en obras costumbristas muy en boga en la década de 1920 y 1940.

En su repertorio prevalecía la tonada de autoría propia y otras adaptadas con elementos de la tradición. Por influencia, probablemente del teatro, agregaron en su interpretación expresiones histriónicas, tales como: risas, animaciones, versos, dichos muy chilenos y otras formas de expresión, ajenas en la tonada campesina. Presentaron además, en la tonada biperiódica, una segunda parte con estribillos extensos en letra y música, donde creemos descubrir algún rasgo negroide. Surge así una tonada de gran vivacidad, enriquecida en texto, música y expresión.

La tonada criolla mostraba una chilenidad idealizada, que no veía la realidad social muchas veces cruda y dolorosa del hombre y la

mujer del campo. Por el contrario, los ponía a ellos como parte de un paisaje bucólico que dibujaba alegóricamente los valores de la nacionalidad. Textos como el siguiente fragmento de una tonada que alguna vez canté, dan un fiel reflejo de lo que puede entenderse por tonada criolla:

I

*De un grupo de campesinos  
Dispuestos para cantar  
Nació la primera nota  
De mi baile nacional.*

Estribillo

*Vamos cantando, niña  
Deja las penas  
Que ponerse tristona  
No es de chilena.*

II

*Debajo de una ramada  
Y al compás de una vihuela  
Y con chicha remojada  
Nació mi cueca chilena.*

Estribillo

*Vamos cantando, niña  
Deja las penas  
Que ponerse tristona  
No es de chilena.*

En mis inicios también canté este tipo de tonada, porque era lo que se estilaba y escuchaba en el teatro, el disco y la radio, que eran los medios predominantes en que las cantoras se desempeñaban. Porque en esto hay que ser insistente: la tonada criolla era eminentemente una expresión del canto ciudadano que en muchos casos, hablaba de modo bastante desinformado y hasta indolente de la vida campesina.

## CLARITA TAPIA

Inicio este relato con Clarita Tapia por haber sido ella la primera artista de escenario que me impresionó. Alta, morena y delgada, relucía en las tablas de cualquier teatro, donde desplegaba un talento artístico innato que la hacía destacar ya fuera como una gran arpista, una agraciada y potente cantora criolla, o bien, una achispada bailarina. Fue esto último lo que, seguramente, me resultaba más impactante en ella, la forma en que bailaba la cueca. Ella y su marido- el afamado empresario, director y artista Enrique *Chilote* Campos- formaban una pareja de bailarines tan excepcionales, que me atrevería a decir que en ellos ví la bailar la mejor de las cuecas que alguna vez haya presenciado.

Además de matrimonio, músicos y bailarines, Clarita Tapia y Chilote Campos conformaron -junto a otros artistas- el famoso conjunto Estampas Criollas, una de las compañías folklóricas pioneras en la empresa teatral que promovió la música criolla, en un teatro popular y muy chileno impulsado por el genio del dramaturgo nacional Antonio Acevedo Hernández.



Como intérprete de tonadas Clarita Tapia siempre se acompañaba de guitarra, o bien de un arpa grande e imponente, su instrumento preferido. Pero además de su gracia como ejecutante, ella se distinguía por una interpretación pícaro muy suya. Como otras tantas cantoras criollas, ella cultivaba una tonadas de dos períodos o tonada biperiódica. Después del estribillo acostumbraba a recitar con cierta sorna maliciosa, unas impredecibles y extensas animaciones que llegaban a sobrepasar el texto del canto y aumentaban el interés y la atención del público. Su estilo era, por lo tanto, muy festivo, dispuesto, comediante, algo muy propio del ambiente en el que se desempeñaba.

*Clarita Tapia junto a su marido Enrique Chilote Campos. Por el peinado de Clarita, la foto debe corresponder a la década de 1940.*

No fue mucho lo que compartí con Clarita. Por esa época, finales de la década de 1930, yo estaba recién empezando mi carrera junto a mi hermana Estela y ella traía ya por lo menos diez años de una agitada vida artística que, junto a su marido, la había llevado a casi todos los rincones del país. Sin embargo, en Valparaíso tuve la oportunidad de recibir de ella lecciones de cueca. Ella siempre inspiró mi baile.

Perdí contacto con Clarita Tapia. Hacia comienzos de la década de 1950 comenzó a eclipsarse el mundo al que ella y su marido pertenecían. Finalmente las compañías de teatro costumbrista terminaron por desaparecer. Se venía la era de los conjuntos de proyección escénica del folklore.

## PETRONILA Y MERCEDES: LAS HERMANAS ORELLANA

Según la propia versión de Petronila, ellas nacieron en la antigua localidad de Barrancas, sector ubicado al occidente de Santiago, en la actual comuna de Pudahuel. Petronila, la mayor de las dos hermanas, habría nacido en 1885. De pequeñas se destacaron por sus cualidades netamente artísticas y tempranamente descollaron en las presentaciones de los actos de la escuela a la que asistían. Al igual que tantas otras cantoras, las Hermanas Orellana aprendieron de su madre el manejo de la guitarra y el canto de la tonada.

Las Orellana fueron un dúo de arpa y guitarra, algo muy característico del canto tradicional chileno. Ejercían sobre su público un influjo hechizante y eran bien recibidas donde fuera que se presentasen. Sus ambientes más comunes eran los rodeos, *mingacos* y trillas donde se presentaban con vestuarios muy variados. Cantaron también en la radio y llegaron al disco, sin abandonar su actividad transhumante como cantoras de teatros pueblerinos. Su público les era fiel y ellas no escatimaron esfuerzos para mantener esa comunión. Petronila me contaba que cuando llegaban a un pueblo, se conseguían dos caballos y salían por calles y caminos anunciando con una bocina de lata: “¡Atención, atención, hoy se presentan en el teatro del pueblo Las Hermanas Orellana!”. De ese modo lograron ser conocidas en todo el país. Ellas fueron una epepeya dentro del canto chileno.

Aunque de muy joven yo tenía noticias de la existencia de este portentoso dúo, no las vine a conocer sino hasta mediados de la década de 1940, en la que sería su última actuación. Mi impresión de impotencia entonces fue grande y aunque la situación fue muy triste, nació ahí una amistad duradera y fructífera. Describo con emoción ese encuentro en un artículo mío, aparecido en el diario

“La Opinión” de Valparaíso, algún día 6 de octubre de la década de los años cuarenta.

*“Recordando a Mercedes Orellana”*

*“El Teatro Bilbao, enclavado en el corazón mismo del Viña del Mar popular, a orilla de las casas sin jardín, del pueblo, tenía ese día de verano de 1943 un festival en que las voces criollísimas de las hermanas Orellana iban a oírse por última vez juntas.*

*Hacia tanto tiempo que anhelaba escucharlas, conocerlas, aprender de ellas el secreto que les hacía, pese a sus años, conmovier hasta el máximo el corazón ingenuo y alegre de nuestro pueblo.*

*Algo del presentimiento, del apremio con raíces desconocidas, me hizo llegar hasta allá. Se preparaban para salir a escena.*

*Menudas, ágiles, clareando la picardía chilena en sus ojos, con las fieles guitarras encintadas, levantaron un aplauso ancho que era como la mano del peón, del campesino, que ellas siempre cantaron.*

*¡Cómo olvidar las voces frescas de las hermanas Orellana, su dominio de los instrumentos, su chilénísima expresión! Quería hablarles de mi admiración y entre los peones pensaba en el humilde esfuerzo de nosotras por levantar y arraigar nuestra canción en el corazón de todos.*

*Desgraciadamente, sobrevino antes que lo hiciera, ese golpe que iba a dejar por un tiempo, y ahora definitivamente, a media asta la bandera de la chilenidad...*

*Mercedes Orellana salió del escenario, ya víctima de parálisis. El público pedía el bis y por cruel equivocación pensaban que el mutis trágico era parte de la gracia con que esa tarde se despedía del público.*

*Con su traje de teatro, en brazos de sus compañeros, Mercedes Orellana abandonó ese día el camarín del Bilbao.*

*Tuve ocasión más tarde en Santiago de verla. Ya estaba roto el dúo para siempre; pero alcancé a comprender el secreto de su popularidad: era el AMOR A CHILE, y nada más, lo que hizo que las hermanas Orellana hicieran fama en el corazón de nuestra tierra.*



*Las Hermanas Orellana. Petronila, la arpista, fue la compositora de las cuecas Chicha de Curacaví y Los Lagos de Chile*



*Rindo mi emocionado recuerdo a la folklorista, compositora y mantenedora del cantar criollo, que hizo decir a Pablo Garrido: “Su música de arpa y guitarra es tan fidedigno telón de fondo como las parvas de trigo rubio, las somnolientas alamedas, los caminos polvorientos de carretas y bueyes, y las níveas montañas desgranando vientos y pájaros agoreros.”*

Margot Loyola  
(Dúo Hermanas Loyola)

Mercedes Orellana, la “Meche”, la guitarrista del dúo, murió a los años de ocurrido el penoso incidente, coincidiendo su deceso con la dolorosa separación de las Hermanas Loyola. Petronila y yo compartimos estas duras situaciones. Así la vida, que nos dejó huachitas a la Peta y a mí, una vez más nos unió en el canto y la amistad. Juntas comenzamos a cantarle a Chile, yo con guitarra y la Petita con arpa. A veces éramos contratadas y otras invitadas. Así fue, entonces, cultivando una amistad y la confianza. Así también fue como “Petita” me legó parte de su exclusivo e interesante repertorio. Ella me decía “A la única que le enseñó es a Ud. por que nadie más se la puede con mis canciones”.

Petronila Orellana era una cantora singular, que se caracterizaba por una expresión de vivaz alegría, pese que no tuvo una vida feliz. Sus ojos eran decidores y su mirada chispeante y coqueta, rasgos de una personalidad que se encarnaba de forma muy especial en las tonadas de su repertorio y también en el personalísimo modo de cantarlas. Su disposición de ánimo para cantar era siempre amplia, sin importar lugar ni circunstancia. Recuerdo que una vez viajábamos en tren al sur. Ella llevaba un canasto con huevos duros, un pollito fiambre y tortillas de rescoldo. En una de las estaciones subieron al tren dos cantores no videntes, que con guitarra en mano cantaban para los pasajeros. Nadie escuchaba. Entonces Petita me dice: “¡Saquemos la ropa a las guitarras y cantemos nosotras, a ver que pasa!”. La gente escuchó nuestro canto con atención y al finalizar hubo aplausos y pesitos dentro de la guitarra. Seguimos cantando y siguieron los aplausos y los pesitos. Finalizamos muy amigos con los cantores,



*El prolífico dúo de las Hermanas Orellana.*

compartiendo el pollo fiambre, tortillas y huevos duros del canasto y entregándoles todo el dinero recolectado con nuestro canto.

Primaban en su interpretación elementos teatrales que de alguna manera los había heredado de su madre, cosa extraordinaria ya que ésto no era común en las cantoras antiguas. La Petita había aprendido de ella lo más interesante de su cancionero, destacando de entre otros temas “El Patito”, una tonada histriónica e hilarante que bajo la atenta dirección de Petronila logré cantar y actuar.

Ya en sus años postreros, Petronila mantuvo una de las últimas casas de canto de Santiago. Allí, en el barrio de Pila del Ganso, fue de rigor y por mucho tiempo cantar juntas en su casa, hasta que su voz empezó a debilitarse.

## ESTHER MARTÍNEZ Y LAS CUATRO HUASAS

Esther Martínez fue para mí la suprema entre las precursoras. Se puede decir que ella encarnaba el ideal de la artista completa, integral. Guitarrista excepcional, tuvo desde muy niña una vida musical intensa que fue orientada con estudios sistemáticos que asomaban en la técnica excepcional con que tocaba la guitarra.

Con el venir de sus años mozos desplegó sus dotes de eximia bailarina de cueca, además de actriz y compositora. Sus talentos y dominios la situaron como la estrella fulgurante del teatro criollo y popular, representando las obras costumbristas del afamado Antonio Acevedo Hernández, con quien recorrió del brazo los escenarios de Chile. Gozaba de popularidad, admiración y prestigio entre sus pares y tuvo por amigas a otras respetables cantoras del ambiente criollista: las Hermanas Orellana, entre ellas.

Su talento la llevó a componer mucha música para textos que generalmente tenían otra autoría. Tangos, boleros y hasta un chotís fueron algunos de los géneros populares y de moda que ella abordó principalmente al final de su carrera artística. Sin embargo, su predilección estaba en la música chilena. Me impresionaba en ella la sensibilidad que ponía en la interpretación de cuecas, tonadas y también valeses. Yo la vi llorar de sólo escuchar una cueca o una tonada.



Recorriendo las emisoras de la capital, la encontré por primera vez en el auditorio de la Radio Santiago, ensayando una tonada con su cuarteto. Fue una cosa tremenda. Yo era aún muy niña y aunque no tenía grandes ambiciones, sí sabía que quería ser artista y de ese primer encuentro con Esther Martínez y Las Cuatro Huasas, me quedó la impresión de sus aires y del ánimo que las impulsaba, aunque en esa oportunidad ellas ni siquiera repararon en mi presencia.

Era una mujer más bien baja, de cabello largo y ensortijado, de tez algo morena. Poseía una figura que sobresalía por la gracia de sus formas y proporciones. Su talento era secundado por su temperamento. Esther Martínez era una mujer muy severa, de carácter seco, pero que en el escenario infundía respeto y seguridad. Celosa en extremo de su repertorio no dejó continuadores de su particular línea interpretativa, aunque su trabajo contribuyó sin dudas a consolidar la presencia de la cantora tanto en el teatro costumbrista de la época, como en el disco.

Pese a que integró y dirigió varias agrupaciones, a Esther Martínez se le recuerda principalmente por “Las Cuatro Huasas”, un cuarteto femenino que fundó y dirigió y donde se distinguía su voz de contralto, entre las otras tres voces, también notables.

En 1972, tuve la oportunidad de presentarlas en los estudios de Televisión Nacional, en una audición titulada “Recorriendo Chile”, bajo la dirección de René Schneider. En esa época Las Cuatro Huasas ya no estaban vigentes y se volvieron a juntar sólo para realizar este programa. Una de ellas había muerto, siendo reemplazada por la arpista Tita Jordán. Entonces escuchamos sus voces por última vez y pudimos conocer sus presencias colorinches, chinescas, con trajes floreados.

Tuve la suerte de ser acompañada por la guitarra de Esther Martínez en tres temas, grabados para el sello Philips: una tonada de Pablo Garrido, “En el fondo del río”; la cueca “Los ríos de Chile” de Petronila Orellana, y un vals, cuya letra es de don Carlos Ulloa y música de su autoría, con temática social de denuncia ya existente en aquellos años, “Dolor del Minero”, en donde junto a su guitarra también quedó su voz.

## ELENA MORENO

Esta mujer colchaguina, de rostro hermoso y cálida voz, provenía de los alrededores de San Vicente de Tagua-Tagua. Como mujer de origen rural conservaba un importante repertorio de valiosas tonadas campesinas, las que había heredado de las propias cantoras de su tierra natal. De modo que la parte más valiosa de su repertorio, como la tonada “Las Condiciones” que integra este trabajo, fue precisamente aprendida por ella en fuente viva.

Elena Moreno fue una de las grandes intérpretes que tuvo la tonada chilena en las primeras décadas del siglo XX. Fue contemporánea de Esther Martínez y en diversas ocasiones cantaron juntas. Sin embargo, el canto no fue su único talento. Elena Moreno fue antes que cultora del canto popular, una consumada comediente. Inolvidable fue, por ejemplo, su participación en la primera temporada de “La Pérgola de las Flores”, de Francisco Flores del Campo.

No tuve un contacto muy estrecho con Elena Moreno, por lo que no llegué a conocerla más profundamente. Pese a ello, el destino nos unió en un punto crucial de mi incipiente trayectoria artística. En 1943 nos tocó junto a mi hermana, compartir con Elena Moreno el escenario de la sala Cervantes, en un recital ofrecido en la ciudad de Santiago por el Instituto de Investigaciones Folklóricas de la Universidad de Chile. Ese concierto marcó un hito histórico, porque ahí presentamos un programa muy ilustrado que sería la antesala del cambio que vendría: la proyección escénica del folklore. El concierto se repitió después en el Teatro Municipal de Santiago, con una repercusión insospechada. Elena Moreno cantó entonces un contundente repertorio de valiosos y antiguos temas entre los que destacaban tonadas del más puro estilo campesino.

Al año siguiente compartimos, junto a otros portentos como las Hermanas Acuña, la Elenita Carrasco y la Petronila Orellana, la grabación del álbum “Aires Tradicionales y Folklóricos de Chile”, que el propio Instituto de Investigaciones Folklóricas de la Universidad de Chile produjo junto con el sello discográfico RCA Víctor.

## DERLINDA ARAYA

No tuve un contacto directo con ella, sólo la vi actuar cuando ya era una mujer mayor y si la cito fue porque ella me produjo una particular impresión como artista y cantora de tonadas. A Derlinda Araya la recuerdo como una mujer de estatura media, que a comienzos de la década de 1940 debe haber bordeado los cincuenta años de edad. Con su pelo negro y más bien “entradita en carnes” fue una mujer de estampa muy chilena, que gozó ampliamente de la simpatía de su auditorio. Su voz, de registro medio bien timbrada, era muy entonada y potente. Por lo general cantaba un repertorio original de letra y música. Acompañada de su guitarra interpretaba valeses y una tonada de corte humorístico, hilarante, con un histrionismo que le valió la simpatía y preferencia del público chileno y también argentino.

Derlinda Araya fue una artista de popularidad que se desempeñó principalmente en la radio y eso se podía percibir en lo simple y natural de su vestuario, a diferencia de otras cantoras que generalmente lucían ropajes más teatrales.

## ELENITA CARRASCO

En 1938 mi hermana Estela y yo éramos como dos pajaritas que daban sus primeros aleteos antes de empezar a volar. Por entonces había grandes figuras que querían ayudarnos con su sapiencia. Una de ellas fue Antonio Acevedo Hernández, famoso escritor y dramaturgo nacional con quien tuvimos una cercanía muy grande. Al poco tiempo de esto vino el terremoto del año treinta y nueve que devastó la provincia de Ñuble. Chillán estaba en el suelo y Antonio Acevedo Hernández, que era un hombre progresista, nos incluyó en un viaje a la zona afectada que había organizado Nataniel Yáñez Silva. Hasta ahí llegamos junto a otros artistas para llevar un poco de alegría a las desoladas víctimas.

Nos dejaron alojadas en una residencial poco segura, pues a raíz del mismo terremoto el establecimiento había quedado en pésimas condiciones. En Chillán pocas casas quedaron en pie y no había mucho donde escoger. Fue en esa oportunidad en que conocí a

Elenita Carrasco. La Chillaneja -como popularmente era conocida esta cantora- fue a buscarnos hasta esa residencial y nos acogió en su casa como a dos hijas. A los pocos minutos de haber llegado ya conversábamos animosamente. Se dio entonces una relación de mucho afecto y simpatía mutua y con generosa entrega. Elenita comenzó a enseñarnos la belleza de sus tonadas y los secretos de su oficio.

Elenita había nacido a comienzos del siglo XX en Pinto, una localidad cercana a Chillán ubicada camino a la cordillera de los Andes. Cuando yo la conocí vivía con su madre en una casita modesta que había logrado comprar con su canto y su guitarra. En su carrera artística había integrado dúos femeninos, pero fue como solista que alcanzó renombre. Ella era una mujer de buen talante, que se ganaba la vida cantando en trillas, rodeos, mingacos y fiestas familiares. Su repertorio era un mar inmenso de cuecas y tonadas, tanto tradicionales como de autoría propia. Tenía un

particular estilo de cantar que transitaba entre el carácter y prestancia de la cantora urbana y la profundidad espiritual de la mujer campesina. Su guitarra, ajena a toda técnica académica, era interesantísima y variada. *Trinados*, *sangorreados* y *picoteados*, se combinaban graciosamente con la gama de *toquíos* rasgueados tan propios de la tonada. Grabaciones como “El Palomo” dejaron en parte testimonio del particular estilo de su guitarra. Sin duda ella era una cantora auténtica que pese a haber grabado en muchas ocasiones, nunca perdió el contacto con la tierra.

Pasaba el tiempo y esporádicamente nos volvíamos a encontrar en actuaciones y auditorios. Al cabo de los años la vuelvo a encontrar, ahora viviendo en Coelemu, ya sin su madre. Entonces no quería cantar más... la pena había silenciado su voz. Su tristeza me conmovió y no hallé más que hacer que tomar mi guitarra y cantarle:

*Quien canta su mal espanta  
Quien llora su mal aumenta  
Yo canto pa' disipar  
Las penas que me atormentan.*



*Elenita Carrasco junto a Margot Loyola.  
Dichato, 1958*

No sé si fue el hechizo de las palabras o el ritmo siempre embriagador de la tonada, lo que la hizo tomar nuevamente la guitarra después de mucho tiempo de no hacerlo. Ese día volvimos a cantar y juntas revivimos los momentos alegres de los buenos años en que nos conocimos. Desde entonces prosiguió cantando tal como lo había hecho una vida entera.

Nuestro último encuentro fue en Dichato, balneario costero muy cercano a Coelemu. En ese lugar tenía junto a su hija una pequeña residencial, donde cada fin de semana organizaba una peña que más bien parecía una casa de canto. Allí me enseñó su última tonada, “La feria de Chillán”, una de las más celebradas y recordadas por el público.

## BLANCA TEJEDA DE RUIZ

Habitualmente las cantoras de tonada provenían del campo y no tenían más formación que la aportada por alguna otra mujer de la familia que les enseñaba el oficio y les legaba el repertorio. Eso fue lo común y en eso se basó la tradición de este canto. Sin embargo, Blanca Tejada de Ruiz fue una notable excepción. Ella venía de otro estrato y eso se podía apreciar a simple vista, ya fuese en la sobriedad de su vestuario, la elegancia de sus abalorios o la expresión augusta de su semblante.

Cantante y no cantora, la Sra. Blanca era una soprano admirable. Con su voz cuidada y académica ella interpretó la tonada con acompañamiento de piano y la llevó al salón elegante. Su particular interpretación -algo operática- cubrió a la tonada de refinamiento y aunque su sonido no reflejaba el mundo popular, su canto era auténticamente chileno. Su estilo con detenciones, rubatos y rallentando, era para mí una fuente de inspiración y traté de cantar junto a ella por aprender los secretos de su interpretación. Sin duda, Blanca Tejada poseía una gran técnica que le permitió conservar su espléndida voz hasta su edad mayor.

Yo la conocí en sus últimos años gracias al señor Urra, un locutor de radio que tuvo la gentileza de contactarme con ella. Doña Blanca vivía en una antigua y señorial casa santiaguina en Avenida Matta, en un ambiente de distinción aristocrático. Ella fue muy cálida, muy cordial y deferente. Me trató casi como a una alumna.

En esas visitas, que fueron varias, compartimos mucho y recibí de ella algunos de los temas de su variado repertorio, en el que destacaban habaneras, tonadas tradicionales y tonadas de autoría.

Las últimas veces que la visité ella ya no se levantaba, me recibía en cama con su mañanita blanca. Pese a todo, nunca perdió su señorial gracia.

## DON ISMAEL CARTER Y EL TRÍO “FRU-FRU”

Hasta aquí he presentado sólo mujeres. Sin embargo, este ambiente criollista contó desde muy temprano con la presencia de importantes figuras masculinas, como la de don Ismael Carter. Él era nacido en Santiago, en una casa de calle Matucana, en el seno de una familia eminentemente musical, donde aprendió a cantar junto a su abuela y su madre. Además, era un consumado pianista que conocía el solfeo. Junto a sus hermanas

Cristina y Genoveva forma el renombrado Trío “Fru-Fru”, donde don Ismael tocaba el piano y sus hermanas, además de cantar, tocaban el arpa y la guitarra. Otra joven tocaba el tormento. En el trío destacaba la voz de soprano de su hermana Genoveva.



*El Trío Fru-Fru, conformado por los hermanos Carter: Genoveva, Ismael y Cristina. 1910.*

Carter era un hombre inquieto y emprendedor. Durante la primera década del siglo XX tuvo en la capital su primera casa de canto, donde las tonadas y las cuecas eran entreveradas por habaneras, valeses y otros novedosos ritmos llegados con la moda europea. Posteriormente, el trío realizó giras por el norte, por las salitreras y por Bolivia, hasta donde llevaron su casa de canto.

La familia Carter se dedicó siempre a este tipo de establecimiento donde se mezclaba la música, el baile y la comida. Cazuelas, pollos fiambre, charquicanes, vinos, mistelas y la infaltable ponchera se mezclaban con el sonido del piano, la guitarra y el arpa, que acompañaban los cantares tradicionales y las modas llegadas del extranjero. Al regreso de sus viajes, don Ismael se volvió a establecer en Santiago con otra casa de Canto. Muchas décadas después, nos

dejó un vívido testimonio del ambiente que reinaba por entonces, en un pasaje de una entrevista que le hizo la periodista Lidia Baltra de Revista “Vea”. Allí él relata:

*“Nuestra casa tenía tres grandes salones, muy bien “puestos” [...] Mi abuela tocaba la guitarra; mi madre, el piano, el arpa y la guitarra; yo tocaba el piano y cantaba con mis hermanas Genoveva y Cristina. Antes en todas las familias sabían tocar algún instrumento. Ahora, con la radio, ¡se echó todo a perder!”.*

Don Ismael fue también uno de los pioneros de las grabaciones de música chilena. Con su trío grabó cuecas y tonadas con empresas chilenas de discos, antes que el sello Víctor funcionara en Chile.

Tuve la suerte de compartir largos años la amistad con quien fue una de las personalidades de la música popular y la bohemia criolla de comienzos del siglo XX. Después de una larga gira a Europa mi amigo Juan Astica Mascaró me llevó hasta la casa de don Ismael. Ya en esos años -alrededor de 1962- él vivía en Quinta Normal. En nuestro primer encuentro cantamos por horas. Ahí pude apreciar el profundo océano de su repertorio y sus conocimientos. Al poco tiempo de comenzar a visitar a don Ismael pensé en hacer juntos un disco y así ocurrió. En 1967 él mismo dirigió para la RCA Víctor el disco “Casa de Canto”. Entre los trece temas seleccionados destacaban tonadas, cuecas, vales, habaneras y cuplés. En muchos de ellos fue el propio don Ismael quien ejecutó el piano. El álbum tuvo una elogiosa crítica, como la publicada por el historiador don Eugenio Pereira Salas, de la que transcribo un fragmento:

*“Este disco, admirablemente interpretado por Margot Loyola, artista inteligente y estudiosa, representa el repertorio de una de estas casas de canto, la que animó entre 1902 y 1912, don Ismael Carter, donde el soplo de los vales de la opereta vienesa daba a esta zona marginal de la “belle époque”, un tinte social característico. Los Carter, unidos por la enseñanza del trío “Fru-Frú”, formaban un conjunto familiar. Don Ismael tocaba el piano con esa técnica del entrelazado, cuya enseñanza se transmitía de oído. Sus hermanas, Cristina y Genoveva, cantaban con alta y buena voz al son del arpa y la guitarra. Una allegada se aplicaba al rumoroso “tormento”. Don Ismael llevó por los caminos de América esta música de fin de siglo. Estuvo en las ciudades del Norte, alumbradas entonces por el oro del salitre. Subió a Bolivia. Residió en*



*Buenos Aires, para regresar a Chile a reabrir su hospitalaria casa, con el criollo nombre de “Huasos de Petorca”. Esta música fue grabada en los primeros discos nacionales de la Casa E. Band, para alimentar el fonógrafo de larga trompeta, con sus cilindros olientes a cera y a miel. Corría el año glorioso del primer Centenario de la República. En la concurrida tertulia se bailaban cuadrillas, polcas y mazurcas y se oía música chilena, tonadas, cuecas y canciones, interpoladas con las arias favoritas de la ópera y la zarzuela y los couplets de moda.*

*Música que se va, sin duda, con los carros eléctricos y los coches de posta, los juegos florales y las filarmónicas, pero que Margot Loyola, interpretando el repertorio de los Carter, rescata como documento objetivo de un ayer muy nuestro, en que los más importantes personajes de nuestro período parlamentario firmaban regocijados el álbum de esta familia de artistas.”*

Eugenio Pereira Salas

Por los años en que grabamos este disco don Ismael estaba ya retirado, pero comenzó reaparecer después del long play. En ese disco él participó al piano junto a “Los Estudiantes Rítmicos” y otros músicos. Eran años donde los artistas chilenos teníamos mucha actividad y más reconocimiento. Al poco tiempo de eso don Ismael se presentaba en la peña “Chile Ríe y Canta”. Trabajó con Raquel Barros en una proyección escénica sobre la casa de canto y más tarde, durante el Gobierno de la Unidad Popular, participó en el “Tren de la Cultura”.

Don Ismael Carter era un hombre alegre que con el tiempo se fue quedando solo. Sus hermanas habían muerto hacia ya mucho tiempo, por lo que en las últimas actuaciones cantaba con la hija. También era un hombre generoso. Recibí personalmente de sus manos un repertorio de la música que se cantaba en su casa de canto, lo que me permitió estudiar prolijamente su estilo de interpretación vocal y de acompañamiento instrumental.

Desde el día en que nos conocimos nunca perdimos el contacto. Nos unió un cariño grande y una admiración mutua.



## ESTHER SORÉ

Marta Yupanqui pasó a la historia de este país bajo el nombre artístico de Esther Soré. Apareció en la escena del canto criollo en 1939, cuando ganó la competencia “Miss Radio”, representando a la Radio del Pacífico. Se diferenció del resto de las cantoras en varios aspectos. Uno de ellos era su repertorio. Esther Soré dio a conocer tonadas populares creadas por destacados e innumerables compositores de la época que conocían y utilizaban bien los parámetros musicales impuestos por la tradición. Ahí destacó Donato Román Heitmann que inició a muchas artistas importantes de la época, entre ellas a Esther Soré.

Con Esther Soré hubo desde siempre una mutua admiración. Desde muy temprano nos unió una amistad que se prolongó hasta sus últimos días. Ella me enseñó los secretos del maquillaje escénico cuando yo apenas me asomaba en este mundo del cantar criollo. Ella poseía una voz magnífica, producto de una técnica correcta lograda con el estudio. Juntas asistíamos a clases de canto con la profesora Blanca Hauser, mi gran maestra y guía. Manejaba la dinámica y la agógica de alta escuela, aunque su cuidado estilo nunca perdía la frescura del aire popular. Pero Esther Soré no era sólo una bonita voz. Ella cantaba de pie, con extroversión, actuaba la tonada frente al micrófono y era acompañada por dos o tres varones que tocaban guitarra y hacían coro. Ella impuso este estilo que luego tuvo a tantas seguidoras. Como artista le dio a la tonada un dinamismo en el escenario que no había tenido antes.

Sin embargo, Esther Soré no sólo fue popular por su voz, sino además por su bella estampa. Morena de proporcionado y gracioso porte, con su pelo negro y su sonrisa amplia, derrochaba simpatía y sensualidad. Ella era el arquetipo de la mujer criolla, representante de la buenamozura de la mujer chilena. Por eso Chile la llamó “La Negra Linda”.

Su canto, su figura y su talento para la danza la llevaron hasta el cine, participando en películas como “Dos Corazones y una Tonada”. En la película costumbrista “Mis Espuelitas de Plata” lució una cueca muy personal, yo diría de poses, con



*Compositora, intérprete y amiga magnífica, mi amistad  
E. Ort.*

*“A Margot Loyola, compositora, interprete y amiga magnífica, mi amistad. Esther Soré”  
Esther Soré, La Negra Linda, el símbolo de sensualidad y simpatía que innovó profundamente la expresión del canto criollo chileno.*

gestos y poco desplazamiento, donde se podía apreciar la chispa de su genio.

Esther Soré dejó una propuesta artística innovadora, un camino por donde más tarde transitarían artistas de la talla de Margarita Alarcón, Silvia Infantas, Carmencita Ruíz y Aída Salas. Y ese camino perdura hasta el día de hoy. Ella vistió la tonada popular de seda y terciopelo, de traje largo y flores en el pelo.

## LAS HERMANAS ACUÑA

San Carlos era a comienzos del siglo XX un pequeño pueblo cercano a Chillán, en la provincia de Ñuble. Ahí habían nacido Amanda y Elsa Acuña, dos hermanas que más tarde formarían el famoso dúo “Hermanas Acuña”, o también “Las Caracolito”, como las rebautizó su público en honor a la gracia con que interpretaban “El Caracolito”, la tonada más popular de su repertorio.



*Amanda y Elsa Acuña  
Carátula Disco 33<sup>1/3</sup> rpm. Sello RCA*

Tal como la gran mayoría de las cantoras de tonada, ellas aprendieron de su madre, una mujer de estirpe campesina que creció a sus hijas enseñándoles a cantar tonadas, vales, porteñas, refalosas y cuecas tradicionales. Con los años ese repertorio sería un verdadero tesoro que las Caracolito supieron conservar. Elsa y Amanda poseían brillantes voces de soprano y contralto respectivamente e hicieron de su canto una profesión que les permitió llegar a la radio, recorrer el país en giras y grabar para sellos discográficos, sin que su canto perdiera su autenticidad y sabor campestre. Sus tonadas eran de formas y métrica variadas: cantaban tonada con estribillo, tonada

estrófica con y sin coleo y tonada en décimas y todo evocaba un Chile profundo, rural, original. Se acompañaban a dos guitarras luciendo todos los recursos que este instrumento le aporta a la tonada.

Con frecuencia eran invitadas a animar almuerzos campestres, una tradición hoy ya perdida. Así también recorrieron muchos rodeos ayudando con su canto a la ardua tarea del huaso corralero. Pero no

sólo rodeos conocieron las Hermanas Acuña. Cantaron en importantes teatros, como el IEM (Instituto de Extensión Musical) de la Universidad de Chile. Ellas podían cantar en cualquier escenario y ocasión. Y ¡cómo cantaban! No daban tregua. Fue así como me tocó conocerlas. Fue en Chillán hace ya demasiados años. Estábamos en una reunión en casa de las mismísimas Hnas. Acuña y ellas cantaban y cantaban. Luego se hizo tarde y así siguieron, cantando toda la noche hasta que amaneció, sin repetir ni un sólo tema. Muy joviales y buenas amigas tuvieron una suerte de casa de canto itinerante, con la que se instalaron en varios pueblos. Parral y Talcahuano fueron dos de ellos. También realizaron muchas giras con René Largo Farías y el programa “Chile Ríe y Canta”, donde más de alguna vez compartimos el escenario.

Ellas fueron un caso excepcional. Si a las Acuña tuviésemos que calificarlas con palabras de hoy, debiera decirse que fueron un patrimonio de nuestra cultura campesina. Por esa razón la Universidad de Chile las incluyó en la grabación de los álbumes “Aires Tradicionales y Folklóricos de Chile”, y “Antología del Folklore Musical Chileno” dirigidos por el Instituto de Investigaciones Folklóricas y el Instituto de Investigaciones Musicales. Además de estos volúmenes grabaron otros cuantos para RCA Víctor, obteniendo en pago una centena de sus propios discos, que luego ellas mismas se encargaban de vender entre sus admiradores.

“Las Caracolito” fueron populares y muy queridas por su público. Hasta el día de hoy siguen vivas en la memoria de su pueblo natal y los alrededores. Hoy podemos percibir sólo el eco de sus voces en los ríos y en los vientos.



*“Para Margot y Estela Loyola, las dos mejores intérpretes del cantar criollo, al que tanto queremos. Hnas. Acuña. Concepción, 8-VIII-1946”. Amanda y Elsa Acuña, las famosas Caracolito, luciendo un característico aspecto chinesco de los años 40.*

## JOSÉ MOLINA

Pepe Molina fue un arpista leal no sólo al canto tradicional chileno, sino también al estilo que caracterizó al arpa en el acompañamiento de la tonada y la cueca. Pepe nació en los campos de El Olivar, en las inmediaciones del río Cachapoal. Cumplidos sus diez años de edad se traslada a la cercana ciudad de Rancagua y posteriormente se radica en Santiago. El me contaba que a los 15 años se “aficionó” a la música, primero a la guitarra y luego al arpa tras escuchar cantar a una señora que venía a su casa y cuyo repertorio eran vals, canciones y algunas tonadas. “Yo la observaba y luego la imitaba, haciendo las mismas posturas... se llamaba Carmen”. Más tarde tomó clases de arpa con una profesora y tiempo después continuó solo, aprendiendo de “señoras del campo”. El primer tema que tocó en arpa fue una mazurca que él llamó “Sarita”.



*José “Pepe” Molina  
Santiago*

Fue en los años cuarenta cuando compró su primer arpa, en la época en que empezaba a destacar como músico y arpista. “En 1941 formé parte de una delegación cultural enviada por el Gobierno chileno a Buenos Aires. Ahí me presenté como solista, cantando y tocando guitarra en el Luna Park y en Radio Belgrano”.

Dos años después Pepe crea el dúo Molina-Garrido, que permanece vigente por cincuenta años, realizando giras en Chile, Perú y Argentina. Molina-Garrido y Rey-Silva serán los que van a imponer una nueva tendencia en la interpretación de la tonada, el vals y la cueca criollista chilena: el dúo masculino de arpa y guitarra, una agrupación que hasta entonces había sido del dominio exclusivo del mundo femenino.

Con su dúo Pepe Molina realizó innumerables grabaciones en discos 78 rpm. Acompañando a importantes artistas de la época, entre ellas a Esther Soré y las Hermanas Loyola. En 1944 tiene una destacada participación en el ya legendario álbum “Aires Tradicionales y Folklóricos de Chile”. En esta obra se destaca el arpa de Pepe, con el sonido de la tradición arpista

chilena que ha dejado innumerables alumnos que siguieron por su huella pues fue, también, un maestro generoso.

Pepe Molina fue para mí siempre un compañero de escenarios y un amigo leal como ninguno. Aun estoy llorando su ausencia.

## ISABEL FUENTES

Isabel Fuentes es un testimonio vivo de una época y generación de cantoras ya desaparecidas. Nacida en Santiago, la ha distinguido una voz privilegiada. Su canto sigue manteniendo ese sabor de una chilenidad arraigada, de mujer auténtica, de identidad. Junto con cantar, ella ha sido una guitarrista y arpista excepcional, que ha sabido mantener vivo el sonido del arpa tradicional. Inicia su labor artística en el año 1950 como vocalista femenina de “Los Provincianos”, grupo que entonces conformaba Mario OItra, Alejandro Angelloni y Fernando Montero, este último su maestro de guitarra. Como integrante de este cuarteto, realiza un trabajo fructífero en escenarios, radios y casas discográficas del país, aportando siempre con su hermosa voz de soprano y el acompañamiento de su guitarra.

Junto a Petronila Salinas y Laura Yentzen funda el año 1955 el trío “Las Morenitas”. En 1964 aprende arpa de su compañera de andanzas, Petronila, quien a su vez traía la técnica y estilo del recordado Pepe Molina, que impuso en nuestro ambiente una forma de interpretación típicamente campesina, heredada de cantoras de la VI región.

Mujer alegre y buena contadora de chistes y chascarros, Chabelita ha sido una amiga leal y compañera peregrina de ruta artística. Participó bajo mi dirección en los cursos de folklore organizados por las Escuelas de Temporada de la Universidad de Chile. Ahí enseñó los secretos del arpa campesina.



*Isabel Fuentes, a la derecha con guitarra, integrando el trío Las Morenitas, durante una gira en Ovalle, enviadas por la Universidad de Chile. Las acompaña Margot Loyola, tañendo un arpa de formato paraguayo.*





*Isabel Fuentes y Petronila Salinas.  
Carátula Disco 33<sup>1/3</sup> rpm. Sello Odeón.*

Conversando con Chabelita, ella acota: “No se le olvide que yo participé con usted en Septiembre de 1960 en un gran recital que se dio en el Teatro Municipal de Santiago. Nosotras “Las Morenitas” (Petronila Salinas, Laura Yentzen e Isabel Fuentes) estábamos actuando en el “Pollo Dorado”... que quedaba en Agustinas con Estado y nosotras acompañamos las danzas, y a mí como siempre me tocó acompañar el baile del “aguilucho”. ¡Siendo un “pájaro” tenía que tocarlo yo, poh!”, y lanzó una carcajada.

Con su repertorio de canciones criollas, populares y folklóricas, tan vasto como enjundioso, el trío “Las Morenitas” está plenamente vigente y su participación en la fiesta huasa es, hasta estos momentos, muy querida en los rodeos de todo el país. A decir de un corralero: “¡Las Morenitas ya son historia!”.

## OTILIA GONZÁLEZ

En 1997 tuvo lugar en un auditorio de una universidad capitalina, un encuentro de cantoras de rodeo organizado por el musicólogo Agustín Ruiz. En un hecho poco habitual se reunieron cinco dúos de cantoras de rodeo. Esa noche se podía presenciar la diversidad de estilos y temperamentos, corrientes y caracteres que en Chile siguen dando vida a la cueca y la tonada. Entre las cantoras que allí concurren estaba Otilia González, con quien había compartido escenario en 1995 en Constitución, en un festival al cual ella asistió integrando el “Duetto Mutrún”. Recordamos entonces cuando ella asistía a los eventos de “Chile ríe y canta” en donde cantaba acompañada de una voz masculina. Sin más compañía que su arpa, Tilita llegó esa tarde desde Putú, la tierra maulina que también vio nacer a mi padre. Cantó algunas cuecas. Pero lo que más llamó mi atención fue su repertorio de tonadas, casi todas ellas emparentadas con el “Estilo”: una primera parte lenta y una segunda más rápida y rítmica, trayendo a mi memoria un tipo de tonada que es propia de esa zona. En esa oportunidad, Tilita González demostró ser una solista destacada, capaz de llenar todo los espacios con su magnífica

voz de contralto y el carácter deslumbrante de su arpa tradicional, donde impone un estilo de ejecución único, propio y chileno.

Pese a sus dotes de solista, Tilita acostumbra a cantar acompañada de otra voz y el complemento de una guitarra, siguiendo los dictados de una arraigada tradición musical chilena. Ella nació a la vida artística a comienzo de la década de 1960, cuando junto a un primo hermano forma el dúo Mutrún. Luego, en 1971 comienza a cantar con Matilde “Tita” Martínez, con quien comienza la notoriedad del dúo. Posteriormente, han cantado junto a ella Margarita Morales, Gloria González e Irma Castillo.

Otilia González nació en el seno de una familia de músicos que le marcó el camino señero de nuestras pertenencias y una acentuada pasión por cultivarlas y difundirlas. Fue su propio padre el que la impulsó y apoyó para que fuese música, con la sola condición de “que nunca fuese una cantora rogada”.

Tilita es una mujer cálida y servicial que siempre está cerca de su gente. Por eso que sus principales escenarios han sido quintas de recreo, fiestas populares, reuniones familiares, bautizos, matrimonios y cumpleaños. Sin embargo, su espacio preferido es hasta la actualidad, el rodeo. Ella recorre el país acudiendo a cumplir con los contratos para cantar en los torneos más importantes de la competencia huasa.

Ha realizado varias grabaciones. Las más importantes son las registradas con Sello Cantoral, en 1995, que en cuatro volúmenes recoge una completa selección de música criolla: “Raíz del Tiempo”, “Cuecas pa’ Corraleros”, “Tonadas de Pura Cepa” y “Valses Tradicionales”.

Después de ese encuentro fortuito en Santiago, nos hemos vuelto a encontrar muchas veces. Ella me espera en su Putú natal, hasta donde llego para compartir en tertulia la música que nos une, o bien, ella llega hasta mi casa donde siempre la espero con la puerta abierta. Tilita nos sigue deleitando hoy con su voz y su arpa, mostrándonos su madurez artística lograda a través del tiempo e inspirada por su gente y su paisaje.



*Otilia González, Tilita.  
Putú, 2000.  
Foto: O. Cádiz.*

## GABRIELA PIZARRO:

### AMIGA Y DISCÍPULA AUSENTE

Te escribo estas líneas al correo de las galaxias, donde debes estar cantando la canción universal, para decirte muchas cosas y recordar los caminos que nos vieron juntas... ¿Cómo pudiste emprender tan pronto este viaje sin retorno?, ¿Cómo pudiste trocar la tierra por una estrella?. Esta tierra que pisaste firme, con largos y seguros pasos con tu compañera guitarra.

Me está costando asumir tu ausencia... para acompañarme, escucho tu voz a través de las grabaciones que legara a la historia musical el “Conjunto Millaray” que tú creaste. Rememoro cada instante desde que nos conocimos en aquellas gloriosas escuelas de temporada de la Universidad de Chile, tan llenas de fervor y amistad. Tú, tejiste entonces para nuestros alumnos las primeras *huaracas* con las que ellos aprendieron a trenzar los símbolos astrales en el baile de las *cuyacas*.



Margot Loyola y Gabriela Pizarro.

Santiago, 1992.

Foto: Manuel Dagos.

Venías de Lebu, tierra de vida dura de mineros y campesinos, que te entregaron tanta sabiduría popular. ¿Cómo olvidarte cantando con tu voz cristalina “No quiero querer a nadie”, una cueca para el oído y que me enseñara doña Purísima Martínez, de Pomaire; y la tonada “El sereno de mi calle” entregado por una porteña del cerro Florida de Valparaíso?.

*El sereno de mi calle  
Tiene una voz tan bonita  
Que cuando grita ¡las ocho!  
El corazón me palpita.*

Esta cuarteta seguida de un estribillo al parecer con rasgos his-triónicos, de origen negro y que dice:

#### Estribillo

*Tá tá, ¿Quién es?  
¡Serenito que da las tres!  
Levántate tempranito  
Chinita mía  
A tomar café.*



*Café, café*  
*Café, leche con café*  
*Levántate tempranito*  
*Chinita mía*  
*A tomar café.*

...Y que tú, interpretabas magistralmente. Y fuiste sembrando y haciendo escuela a lo largo de Chile, dejando alumnos tan destacados que continúan por el mismo camino, como Patricia Chavarría allá en el sur, rescatando bonituras y revitalizando fiestas en un trabajo anónimo aun no reconocido.

Luego tu hogar, con las puertas abiertas de par en par, para unir los sonidos eternos de guitarras campesinas y recibir la savia de tu madre Hortensia, la gran maestra formada en las escuelas normales que nunca debieron detener su marcha. Tú que siempre nos infundiste valor, que nunca perdiste la fe, que viviste esperanzada, que floreciste rosas con las que adornaste mi calle y mi casa para celebrar el galardón que Chile otorgaba por fin a la música de nuestro pueblo.

Repartiste enseñanzas y canciones por doquier, descubriste el canto y la danza de Chiloé y la mostraste al mundo con singular maestría, con sentido estético que hemos perdido por estos días. Estuviste cerca de los más humildes, penetraste en el fondo del océano y escalaste la alta cima de la alegría y el drama de Chile, su sol aun no resplandeciente. Te extraño Gabriela. Te necesitamos para unir fuerzas y detener el aluvi6n que se nos avecina. Este mundo está al revés, como decía mi comadre Violeta. ¡Si la ves, dile que nos están ignorando, que la música de los silencios ya no se oye, que los ojos ya no ven, que el avance tecnológico esta secando manantiales y quitándonos el aire, dile que el hombre se alejó de Dios!. En una lágrima, mi desasosiego y amor.

## VIOLETA PARRA, GENIAL Y ETERNA

La primera vez que la oí cantaba junto a su hermana Hilda, con quien formaba el dúo “Las Hermanas Parra”, y a quien es justo recordar también por la autenticidad de su potente voz. Ambas llegaron del campo a la ciudad después de haber recorrido caminos, cantando en circos, restaurantes y quintas de recreo, con un repertorio de música popular de la época.

De Violeta Parra se ha dicho mucho y muchas cosas. Por eso quiero recordarla en lo que nos tocó vivir juntas como las amigas que fuimos. Nos conocimos en 1953 cuando ya ambas éramos solistas. Ella cantaba en una fonda dieciochera organizada por los compositores de la época. Violeta cantó entonces “La Jardinera”, una tonada de su autoría que me impresionó hondamente. Cuando terminó le pregunté dónde había recopilado esa bellísima tonada. Por su respuesta algo áspera pude percibir que la pregunta no le cayó muy bien, puesto que ella era la autora. Quizás cuántas incomprendiones anteriores la hacía recelar ante el menor gesto. A pesar de la situación, ese impasse y esa tonada fueron el primer lazo que nos unió en la amistad y el quehacer artístico. Me convertí, entonces, en su admiradora y defensora e hice las primeras transcripciones de sus tonadas. Juntas comenzamos a visitar radios, medios de prensa y universidades, compartiendo con ella lo poco que podía ofrecerle, del mismo modo que muchas precursoras lo habían hecho conmigo diez años antes.



*Violeta Parra y Margot Loyola*

Sin embargo, nada le fue fácil a la Violeta. Nada. Gran parte de su carrera estuvo cercada de incomprendiones e ingratitudes. En un país acostumbrado al sonido brillante y vibrante del estilo criollista, la Violeta sonaba extraña. Con su voz de contralto y su timbre algo oscuro, nos llevaba de un golpe al dolor de la tierra. En ella no había alegorías ni paisajes bucólicos, sino una mezcla de desgarró y esperanza. Tampoco era una mujer complaciente ni resignada. Al contrario, tenía un temperamento apasionado y volcánico que no le permitía concesiones, lo que le acarrió una vida de mucha soledad. Una vez la fuimos a visitar con mi marido a una casona en que vivía cerca de Plaza Egaña. Llegamos. Estaba todo oscuro y nadie contestaba. La casa parecía

estar sola. Pero la que estaba sola era Violeta, que llevaba dos días enferma en cama, sin nadie a su alrededor. Fueron dolores como esos, sumados a una historia de postergaciones, los que junto a su inconmensurable genio musical la llevaron a componer tanta música que, a veces, a nosotros mismos nos costaba comprender en su real dimensión. De su creación musical conocí muchas co-

sas, más que las cosas que ella recopilaba, porque en el campo del folklore fuimos como dos rosas espinudas y atadas. Recuerdo, por ejemplo, cuando me presentó “El Gavilán”, toda una obra musical de arte contemporáneo, de la que incluso me hizo una grabación en mi propia casa. Eso era algo imposible siquiera de imaginar por aquellos años en que primaba el sonido dulzón del neofolklore, corriente musical que a ella no le gustaba. También le escuché de primera mano “Qué he Sacado con Quererte”, mezcla de elementos musicales mapuche y testimonio autobiográfico, donde ella dibuja las heridas de su pasión, porque todo lo que ella va relatando existió. Ese tema nos dice tantas cosas de esa sensibilidad que la caracterizaba, porque ahí la Violeta expresa su pena tomando rasgos estilísticos de la música de un pueblo que también ha padecido un sufrimiento, pero que al igual que ella, también ha peleado y nunca se ha resignado.

Valiente era también doña Violeta Parra. ¡Con tan poco hizo tanto! Era una mujer sacrificada que muchas veces invertía lo poco que tenía para salir a trabajar a los campos, a Chiloé, a la Pampa. Allá partía con lo que tenía o con lo que podía, en una época en que no había los fondos públicos para proyectos artísticos que se conocen hoy.

Ella hacía pensar, porque ¡vaya que pensaba! La desasosegaba la existencia, tanto como a mí. Dudaba más de lo que se pudiese pensar. No había para ella certezas en esta vida, como tampoco las había para mí. Muchas de sus composiciones dejan entrever en sus letras esta realidad que la angustiaba y de la que hablaba sólo con algunas personas. Conmigo lo hacía. Nos encerrábamos a tomar mate y no dejaba que nadie nos interrumpiera, porque aparte de la música chilena, nos unían también estos asuntos, cosas de esta vida y de la otra, de la muerte, la trascendencia y el universo todo. En eso éramos como dos gotas de agua.

Pero así también pasaba de la tristeza y la angustia a la euforia. Y así como su dolor conmovía, su iniciativa contagiaba. A fines de un año de mediados de la década de 1960, me la encontré en una calle del centro de Santiago. Venía de la Municipalidad caminando apresurada con su guitarra bajo el brazo y se le veía muy dichosa, porque había conseguido apoyo para realizar en la pérgola de la Plaza de Armas, un Pesebre vivo para la Navidad y entre los roles que ya en su ingeniosa cabeza había distribuido, recuerdo que San

José lo representaría Claudio Lobos y yo a la Virgen María. Así era de ingeniosa y así también de ingenua.

También fueron muchas las cosas que compartimos en nuestra carrera artística y profesional. Participábamos en eventos de un nivel artístico que hoy sería difícil repetir. También nos acompañamos en Europa, en un encuentro que tuvo de dulce y de agraz. Mucho antes de eso pude presentarla como maestra en las Escuelas de Temporada de la Universidad de Chile, pero ahí tuvo poco éxito porque aún no era su tiempo: por entonces el público no sabía apreciar el valor de su propuesta. Cuando empezó “La Peña de los Parra”, en Carmen N° 340, ella me invitó varias veces. Luego, cuando se fue de ahí lo siguió haciendo, pero a su nuevo local: La Carpa de La Reina. Sin embargo, eso era muy distinto al ambiente de la Peña. La verdad es que la partida a La Carpa fue como un salto a la desolación. Estaba muy lejos de la ciudad e iba muy poca gente, sobre todo en el invierno, donde lo que reinaba era el frío. Muchas veces la acompañamos haciendo el número artístico, mientras ella atendía la cocina y las mesas. Yo cantaba un tema y la Violeta sacaba a mi marido Osvaldo -el Negro, como le decía- y bailaba con él y cuando estaba su hermano Roberto, que era un cuequero fino, entonces bailábamos con Osvaldo cueca de tres. En eso estuvimos las últimas quince noches antes que mi comadre decidiera irse para siempre.

Ahora, la recuerdo emocionada. Después de su partida las cosas no volvieron a ser iguales. Violeta cerró dramáticamente un ciclo de la historia de este país y parece que su muerte hubiese anunciado la pérdida de otras muchas cosas, de entre ellas, el sentido.

¿En qué trueno, en qué relámpago, en qué volcán estará cantando ahora “La Jardinera” o “La Juana Rosa”, dos de sus inigualables tonadas entre tantas y tantas?

Violeta legó a Chile una obra musical que nos enriqueció como pueblo y nos representó ante el mundo. Pero presiento que tras su partida se comenzaron a cerrar puertas que ya nunca se abrirán.

## LAS HERMANAS LOYOLA

No quiero terminar este capítulo sin antes referirme a la Estela y a mí, como las “Hermanas Loyola” o “Hermanitas Loyola”, nombre con que en 1940 nos rebautizó Raúl Matas durante una memorable presentación en el auditorio de la aquel entonces Radio Cooperativa Vitalicia. Entre los últimos años de la década de los años treinta y la década siguiente, mi hermana y yo dábamos los primeros pasos en un mundo para nosotras nuevo y excitante. Al igual que tantas mujeres chilenas que dedicaron su vida al canto tradicional, nosotras habíamos iniciado nuestra escuela con mi madre, Ana Palacios. Mujer rigurosa que siempre cantó para su consolación, nos introdujo en el mundo del canto chileno por la puerta siempre abierta y ancha de la tonada. Nos enseñó a tocar guitarra y a cantar a dos voces, donde Estela destacaba por su bello y claro registro de soprano.

Cuando llegamos de Curacaví a Santiago a presentarnos en Radio Del Pacífico, nosotras cantábamos como dos chiquillas bonitas y graciosas, supongo yo, con muy pocos argumentos como para sostenernos en el tiempo. Una cosa era cantar bonito, cosa que nosotras hacíamos, otra muy distinta era ser artista y nosotras soñábamos con esa posibilidad. Por entonces no podíamos imaginar cuántos obstáculos deberíamos vencer para hacernos de un reconocimiento, porque a decir verdad, en el espacio capitalino abundaban las cantoras criollistas, las que yo llamo precursoras, todas ellas connotadas figuras. Pero por entonces corrían otros vientos, otros aires más humanos, porque fueron esas mismas mujeres, artistas ya maduras y consumadas, las que nos van a mostrar su hermosa huella y nos darán la guía para seguir en su misma senda. Eso me revela una época en que esta música se hacía por convicción, pero principalmente por vocación.

Por otra parte, tuvimos la gran suerte que nos acogiera el Instituto de Investigaciones Folklóricas de la Universidad de Chile. Esto nos permitió muchas cosas, entre ellas actuar en dos grandes recitales en el Teatro Cervantes, junto a Elena Moreno y en el Teatro Municipal de Santiago, con el excelente acompañamiento en arpa de la excepcional María



*Las Hermanas Loyola  
en sus comienzos,  
a los 12 y 13 años  
Curacaví.*

Galáz. Pero la Universidad de Chile nos mostraría, además, nuevos rumbos en los que nos encausarían hombres tan notables como Pablo Garrido, Carlos Lavín y principalmente, don Carlos Isamitt, quien nos enseñó cantos mapuches y nos orientó hacia una nueva forma de propuesta escénica. Después de recorrer el país hacia el norte y el sur, llevando un repertorio diverso e intercultural, el dramaturgo Antonio Acevedo Hernández en uno de los artículos publicados en la prensa de la época, del cual extractamos una parte, opinó:

*“Cuando apareció en España la gran cantaora Amalia Molina, los hermanos Álvarez Quinteros dijeron: “A esa mujer hay que verla y hay que oírla”. Desde que aparecieron las hermanas Margot y Estela Loyola yo también he pensado: “A estas artistas de Chile, hay que verlas y hay que oírlas; más aún, hay que quererlas”.*

*Son seres que se complementan: Estela canta maravillosamente y Margot tiene toda la gracia que se le puede pedir a una artista; es toda una sonrisa, es gracia y movimiento, es como una luz que apareciera de repente en el escenario abrazada a su guitarra que es como un corazón que desgranara ritmos.*



*Hermanas Loyola.  
Foto de promoción.*

*Y esos ritmos son chilenos; hay ritmos chilenos, hay cantos chilenos, calidad chilena, tradición chilena. Ellas la llevan en la sangre, en sus alegrías y en sus dolores, en sus esperanzas y en todo su vivir. Sabían que teníamos una tradición perdida, de hombres que mucho saben, como Carlos Isamitt, el gran reconstructor de la música y el canto araucano, de Eugenio Pereira Salas, el más grande de los tratadistas del canto chileno que antes fuera luz en las almas de Chile, aprendieron muchas cosas lindas, también la preceptiva. No existían cantos de esa naturaleza en el ambiente; todo estaba un poco tergiversado, todo se arreglaba para darlo al público, muchas veces, en forma híbrida. Ellas salieron a buscarlo.*

*Y a valles escondidos en las vertientes andinas fueron, a poblachos que no están en los mapas arribaron, para encontrar la maravilla que se había olvidado y lo dieron en Santiago y en otras ciudades para darlo lanzaron sus almas y sus voces y lograron llegar al sitio donde en la materia no ha llegado nadie. Yo soy un devoto del folklore, dicen que en esa materia soy un valor; pues bien, a mí me han satisfecho con creces. He sido un buscador de canciones, de todo lo bello que hay en*



*Chile, de todo lo auténtico y todo lo he encontrado en la voz y en el ritmo de Margot y Estela Loyola.*

*Sé cuanto han trabajado, conozco las incomprendiones que han sufrido y los desalientos heridores que han tratado de detenerlas en su senda de inmenso sacrificio. Mucho he escrito sobre ellas, que en este momento y para mucho tiempo, triunfan.*

*Lo dice la prensa entera, lo afirman los mejores y más cultivados temperamentos: ellas son LAS MEJORES”.*

Diario “El Día” de Copiapó, Viernes 31 de Octubre de 1947.

Las Hermanas Loyola tuvieron la gran suerte de que el gran poeta cubano Nicolás Guillén las conociera. El comentó al regresar a su patria, acerca de la labor desarrollada por ellas. Como referencia damos a conocer este artículo publicado en un periódico de la ciudad de Iquique:

*“El prestigio de las Hermanas Loyola como la más alta y pura expresión de la canción y música que ellas cantan y arrancan del alma de nuestra nacionalidad, ha traspasado ya las fronteras geográficas de Chile.”*

No hace mucho el Diario “Hoy” de La Habana al dar a conocer en sus columnas la canción araucana “Dolor de Indio” que en forma tan emotiva cantan las Hermanas Loyola, expresó el siguiente juicio:

*“La música en función social tiene en las hermanas Loyola destacadas folkloristas chilenas, ardientes cultivadoras. Acompañándose con sus guitarras las canciones de las hermanas Loyola -Margot y Estela- hablan del carácter del pueblo hermano, tienen el típico colorido de su paisaje pero a la vez nos hablan del dolor del pueblo y sus luchas. De sus canciones más destacadas es esta que aquí ofrecemos:”*



*Las Hermanas Loyola actuando en el Casino Municipal de Viña del Mar. 1947  
Foto Manuel Lange*

I  
*Casa de barro  
Luna en los cardos  
Sal de su llanto,  
Dolor callado.*

II  
*Indio cansado  
De andar y andar  
Por el camino  
Mira hacia atrás.*

Estribillo  
*Indio dormido, despierta  
Vuelve a tus tierras y golpea  
Como en un viejo "Kultrún"  
Al "huinca" que te las lleva*

III  
*Ruca, su tierra,  
Bestia y su pan  
Todo ha dejado  
Siempre fue igual.*

IV  
*Raíz de pena  
Hombre explotado  
Siesta en sus venas  
Puño cerrado.*

Estribillo  
*Indio dormido, despierta  
Vuelve a tus tierras y golpea  
Como en un viejo "cultrún"  
Al "huinca" que te las lleva.*

Diario "El Despertar" de Iquique, 29 de  
Noviembre de 1947.

Texto: Cristina Miranda, Música: Margot Loyola

Se llamó "mapuchina" a un tipo de canción cuya temática aludía al pueblo Mapuche. En estas se intercalaban palabras en lengua Mapuche pero la música pertenecía al cancionero criollo.

En el año 1950, Estela y yo recibimos el premio "Caupolicán", como el mejor conjunto folklórico, otorgado por la Asociación de Cronistas de Cine, Radio y Teatro. Desgraciadamente, este premio que fue la culminación de una carrera como dúo, marca el término de este. Estela se dedica al radioteatro y al canto lírico, y yo inicio mi carrera como solista.



*Las Hermanas Loyola  
junto al Dúo Rey Silva.  
Postal, 1946*

## LA VOZ MASCULINA EN TONADAS Y CUECAS

Estuve ligada también a todas estas voces masculinas que aportaron al conocimiento, difusión y permanencia de la tonada, traspasando fronteras, paseándola por el mundo, con una propuesta musical y estilística que enriquece sus parámetros, especialmente armónicos.



En la obra “Clásicos de la Música Popular Chilena 1900-1960” de la SCD (Sociedad Chilena del Derecho de Autor), del musicólogo Juan Pablo González, aparecen los nombres de grupos señeros en el cantar criollo: “Los Cuatro Huasos”, “Los Huasos Quincheros”, “Los Provincianos”, “Los Cuatro Hermanos Silva”, “Los Hermanos Lagos” y los dúos masculinos “Molina-Garrido”, “Rey-Silva”, “Leal-Del Campo”, entre otros. A todos ellos me liga algún recuerdo y más de una enseñanza.

En un momento muy especial conocí a Carlos Mondaca, integrante del cuarteto Los Cuatro Huasos, cuya voz vino a ocupar el lugar de uno de sus fundadores, Eugenio Vidal Tagle, después de su muerte. Fue en un juzgado donde me presenté como testigo de un hecho policial en el cual un auto chocó a una carretela detenida al frente de mi casa en calle Santos Dumont, donde mi madre regentaba la botica “Venus”. Se ganó el juicio que fue muy agradecido por el dueño de la carretela, quien a la salida del juzgado nos invitó a tomarnos una “cervecita” y regalándonos una trenza de ajo a cada uno. De ahí partió nuestra amistad.

En varias ocasiones tuvimos la oportunidad de conocernos y recibir sus enseñanzas, entre las que destaco el poder ver lo que hay detrás de esos paisajes bucólicos que algunos compositores urbanos mostraban en sus tonadas y no el hondo significado del verdadero sentir del hombre campesino.

Tuvimos la gran suerte que una tonada al Niño Dios, “Yo vengo del Colliguay”, con texto de Cristina Miranda y música mía, fuese grabada por ellos e incorporada a su repertorio.

Lo propio pasa con “Los Huasos Quincheros”, otro cuarteto de los señores de la tonada, quienes agregan a su repertorio una tonada-pregón, “Peritas de Agua”, texto del poeta porteño Leucotón Devia, y música de M. Loyola. La tonada “pregón”, tal como su nombre lo indica, basaba su creación en los cantos de pregoneros. Por ejemplo “El naranjero” de Donato Román Heitmann, “El yerbatero” de Nicanor Molinare, “La castañera” de las Hermanas Cabrera, “El motero” de Raúl Gardy, “La feria de Chillán” de Elena Carrasco y “El tortillero” tonada tradicional.



*Los Hermanos Lagos  
Santiago*

Las Hermanas Loyola estuvieron muy ligadas a “Los Provincianos”, pues uno de sus integrantes, Mario Oltra, nos acompañó en algunas grabaciones. Lo propio pasó con los dúos “Molina-Garrido” y “Rey-Silva”, con quienes compartí hasta sus últimos días. Alberto Rey y José Molina me dejaron el sonido de sus arpas en importantes grabaciones.

## ALGUNAS DE MIS MAESTRAS DE AYER Y HOY



*Aída Urtubia*  
*Colbún, 1966*  
*Foto: O. Cádiz*



*María Medina*  
*El Tambo, 1971*  
*Foto: M. Loyola*



*Celia Araneda*  
*Quilleco, 2002*  
*Foto: C. Rioseco*



*Carmen Rosa Osses*  
*Rari, 1952*  
*Foto: M. Loyola*



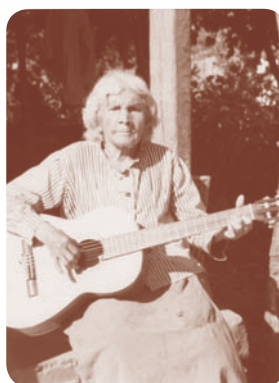
*Tolentina Pinochet*  
*Rari, 1998*  
*Foto: O. Cádiz*



*Purísima Martínez*  
*Pomaire, 1951*  
*Foto: C. Miranda*



*Rosario González*  
*Linares.*  
*Foto: Humberto Maturana*



*Otilia Muñoz*  
*Maule Sur, 1980*  
*Foto: O. Cádiz*



*Lidia Rosa Pino*  
*Pichilemu, 2003*  
*Foto: O. Cádiz*



*Rosa Cantillana*  
*Albué, 1947*  
*Foto: M. Loyola*



*Ernestina Espinoza*  
*El Mariscadero, 1994*  
*Foto: O. Cádiz*



*María Pereira*  
*Cauquenes, 1994*  
*Foto: O. Cádiz*



*Gerdy Retamal*  
*Cauquenes, 1994*  
*Foto: O. Cádiz*



*Eliana Pereira*  
*Cauquenes, 2002*  
*Foto: H. Andía*



*Honorinda Cariqueo*  
*El Mariscadero, 1994*  
*Foto: H. Andía*



*Carmen Ahumada*  
*Cabuil, 2002*  
*Foto: O. Cádiz*





## LA TONADA

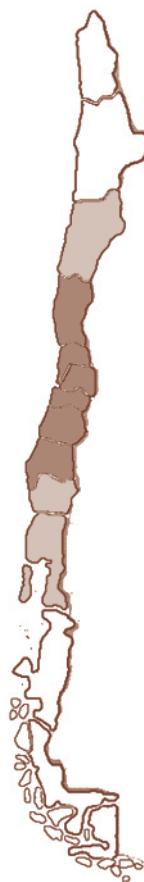
### ASPECTOS MUSICALES Y POÉTICOS

#### LA FORMA

En Chile conocemos como “tonada” a un género musical cantado, que es interpretado preferentemente por voces femeninas. De función eminentemente festiva, “aunque también religiosa”, ha caminado junto a la guitarra, su instrumento acompañante preferido, constituyendo una hermosa trilogía: tonada, mujer y guitarra. Pero también la hemos llamado “esquinazo” o “tonada de saludo”; “parabienes”, dedicado a los novios en su día de bodas; y a veces “tonadas al niño dios”, ofrecidas en pesebres en época de navidad. Se distingue sólo por su nombre y letras alusivas a cada ocasión, pero que comparten elementos musicales similares.

El complejo “tonada” tiene su corazón en el centro de nuestro país, en las provincias de Colchagua (VI Región), Maule (VII Región) y Ñuble (VIII Región), desplazándose hacia el norte y sur, alcanzando una amplia extensión territorial, entre los paralelos 28° y 43°, desde Copiapó en la III Región, desdibujándose en Chiloé (X Región).

Sus principales elementos configurativos en música y texto, debieron llegar a Chile con familias españolas durante el período colonial (1601-1800), elementos que a través del tiempo y de una creación anónima, espontánea y colectiva de nuestro pueblo, adquiere un sello de lo chileno, que debió alcanzar su madurez y estallar en los años gloriosos de la independencia. A su paso va acogiendo en su regazo elementos rítmicos y poéticos del “Triste” y el “Estilo”, también de especies bailables como el vals, la jota y la mazurca, y



muy especialmente del romancero y el “canto a lo pueta”, que no debilitan su esencia -por el contrario- la enriquecen como un río que ensancha su caudal, y no sabemos en qué momento, en qué recodo del largo camino que recorre la tonada, inicia su andar junto a la cueca compartiendo elementos rítmicos y poéticos.

Entre las cualidades que ha tenido la tonada debemos destacar el milagro de la perseverancia para prolongar su vida centenaria y la entereza de su caminar entre mar y cordillera.

En su acepción más general y también esencial, “tonada” se define como una composición poética, métricamente bien definida, creada para ser cantada. La tonada es en lo sustancial un género lírico y su estudio demanda primeramente adentrarse en sus aspectos textuales, a fin de comprender su organización. La tonada presenta una antigua tradición de la literatura oral: la estrofa, unidad de forma invariable que se estructura en versos de métrica precisa que se repite regularmente y que le da aquella estabilidad recurrente propia de los géneros de estilo monódico. Por esta razón, la forma estrófica y la métrica determinan la propia forma de la tonada.

## TONADA MONOPERIÓDICA

El formato de tonada más común en Chile ha sido el que doña Juana Chávez llamó “tonadita del pobre”, que consiste en una secuencia de estrofas formal y métricamente iguales, unidas unas con otras por una breve transición o un fragmento instrumental. En consecuencia con esta regularidad, la estrofa o copla da lugar a una melodía también constante de un sólo período musical, compuesto por dos frases. En estos casos estamos en presencia de la tonada de un período o monoperiódica, donde la forma estrófica más usada es la cuarteta octosilábica (copla) con rima consonante o asonante en versos pares [2-4], forma que en rigor, es el modelo que reina entre otras formas de menor presencia.

La mayor parte de las tonadas en cuarteta presentan estrofas simples, donde cada estrofa tiene total independencia estructural respecto de la otra. En tres, cuatro o más coplas el texto desarrolla una temática que le da a la pieza un sentido propio y unitario.

**Ejemplo 1:**

I

<i>Allá voy a ver si pue'o</i>	<i>(Allá voy a ver si puedo</i>
<i>Ronquita y desentoná</i>	<i>Ronquita y desentonada</i>
<i>Esto es pa' que usté no diga:</i>	<i>Esto es para que usted no diga:</i>
<i>"Canta mal y tan rogá".</i>	<i>"Canta mal y tan rogada".)</i>

(Juana Chávez, Llepo-Linares)

Un caso excepcional lo constituye la cuarteta con estribillo intercalado, después del segundo y cuarto verso, como en el ejemplo que damos a continuación:

**Ejemplo 2:**

I

*Sabes que te estoy queriendo*  
*Pero sin mala intención*  
*Ya sé que tienes a quien querer*  
*Pero si tu no me quieres*  
*Qué saco con mi pasión.*

*Ya sé que tienes a quien querer*  
*Ya sé que tienes un amor tierno*  
*Ya sé que tienes a quien querer.*

(Repertorio de Elenita Carrasco, Chillán)

Con menos frecuencia aparece este estribillo, después de cada verso o solamente después del cuarto.

Otro ejemplo interesante lo observamos en esta cuarteta con explético, que refuerza la temática planteada.

**Ejemplo 3:**

*Esto de casarse amiga  
Es cosa de bien mirarlo  
A ja ja ja jai  
Es gloria si sale bueno  
Infierno si sale malo  
A ja ja ja ja jai.*

(Edelmira Valenzuela - Linares)

Aparte de estas modificaciones elementales, el modelo estrófico presenta otros recursos estilísticos que le dan prestancia a este género musical y que veremos a continuación. Nos referimos a la tonada de coleo, consistente en la repetición obligada del cuarto verso de la estrofa antecesora en el primer verso de la estrofa sucesora. Sin embargo, el coleo al no tener incidencia en la estructura de la rima, es más bien un recurso de reiteración que le da al texto cierta gracia y sentido de ilación.

**Ejemplo 4:**

I  
*Por to'as partes 'onde ando  
Ando por ver si te veo  
Pero tú no echai de ver  
El amor que yo te tengo.*

II  
*El amor que yo te tengo  
Cuando yo te estoy mirando  
Pero cuando te retiras  
Mis ojos quedan llorando.*

III  
*Mis ojos quedan llorando  
Y en vano son mis pasiones  
Porque veo que conmigo  
Quieres probar intenciones.*



IV

*Quieres probar intenciones  
Yo muy bien lo hecho de ver  
Ándate tú con quien quieras  
Déjame a mí padecer.*

(Hermanas García, Lomas de las Tortillas – Linares)

La tonada de coleo ha gozado de buena salud y tiene hasta nuestros días una alta presencia social, principalmente, en los repertorios de las cantoras campesinas.

No menos interesante que la de coleo, es la tonada glosada. Este procedimiento consiste en desglosar la primera cuarteta en los últimos versos de las cuatro siguientes estrofas de la tonada. Vale decir, el primer verso de la glosa corresponderá al cuarto verso de la primera estrofa, el segundo verso de la glosa corresponderá al último de la segunda estrofa, y así sucesivamente.

**Ejemplo 5:**

1. Suspiros del corazón
2. Van a tu poder mi vida
3. Por pensar en ti los doy
4. A todas horas del día

Glosa

*No puedo en esta ocasión  
Ve tus graciosos candores  
Te mando por portadores*

1. Suspiros del corazón

*Muy alegre y complacido  
Recibe estos mensajeros  
Que con el aire ligero*

2. Van a tu poder mi vida

*Siempre suspirando estoy  
En tan angustiada calma  
Que estos suspiros del alma*

3. Por pensar en ti los doy

Coplas glosadas

*Tú no sabís dueño mío  
Que la esperanza no pierdo  
Por eso a vuestro recuerdo*  
**4. A todas horas del día**

(María Espinoza, San Fernando)

El ejemplo visto es un caso poco común en la tonada monoperiódica ya que la rima consonante aparece en los versos segundo y tercero.

Como esta excepción y siempre en el ámbito de la tonada monoperiódica, se presenta otra variante de mayor singularidad, como es la siguiente tonada en quintilla, caso único en mi repertorio, donde se mantiene el verso octosílabo y consonancia en la rima, pero ahora en un régimen doble: una rima para los versos impares y otra para los versos pares.

#### **Ejemplo 6:**

*Te quise ya no te quiero  
Y así juro jamás verte  
Tu amor es tan lisonjero  
Que ya no pienso quererte  
Pero sí por ti me muero.*

(Recopilación de María Luisa Sepúlveda, Chillán)

Otra forma estrófica que ha gozado de amplia popularidad y que siempre concita la atención del auditorio, es la tonada en décima. Por su mayor extensión, las cantoras la llaman también tonadita larga. El texto de una tonada en décima está generalmente compuesto por cuatro estrofas, cada una de ellas escrita en diez versos octosilábicos. Este número preciso de pies o estrofas, sin duda proviene de la tradición popular del Canto a lo Pueta, que demanda el desglose de una cuarteta popular, en cuatro pies de décimas glosadas del mismo modo que lo vimos en el ejemplo 5.

**Ejemplo 7:**

Rima de la décima de Espinel

*Luego que a un jardín entré* a  
*Una flor me cautivó* b  
*El corazón me robó* b  
*Y me ha dejado sin él* a  
*A mi pecho pregunté.* a

*Me dice que anda perdido* c  
*Es verdad que siendo mío* c  
*Lo ha cautivado mi pecho* d  
*Está por su causa preso* d  
*En el jardín de Cupido.* c

(Luisa Vergara, Putú-Constitución)

La tonada en décima aparece con variadas rimas de sus versos, alcanzando, no pocas veces, la llamada “Décima de Espinel” que destaca por su prolijo régimen de rima de doble sistema, donde un sistema está formado por los cinco primeros versos y el segundo sistema por los restantes. De este modo, los versos riman de acuerdo al siguiente esquema:

a	b	c	d
([1-4-5])	[2-3])	([6-7-10])	[8-9])
(Primer Sistema)		(Segundo Sistema)	

### TONADA BIPERIÓDICA

En la tonada biperiódica, el estribillo es un recurso expresivo y formal infaltable en la segunda parte, que se repite después de cada estrofa. Comúnmente el estribillo se define y entiende como un conjunto de versos de extensión variable, que se repite cada cierto intervalo en un poema o en el texto de una canción.

### Ejemplo 8:

Estrofa

*En los jardines de amor  
Cautivada estoy sin dueño  
Dueño tengo y no lo veo  
Paso triste sin consuelo.*

Estribillo

*Si es porque te quiero  
Te parece mal  
Si no te quisiera  
Tuvieras que hablar.  
Adiós vida mía  
Me voy a llorar  
A ver si llorando  
Puedo descansar.*

(Juana Concha, Putú-Constitución)

Sin embargo, se presenta una segunda forma dentro del género tonada y que se relaciona con la aparición de un estribillo más complejo que ocurre fuera de la estructura de la copla y cuya autonomía da lugar a una estrofa de métrica y forma diferente y variable, aunque suele aparecer también la cuarteta octosilábica en el estribillo.

### Ejemplo 9:

I

*Quien canta su mal espanta  
Quien llora su mal aumenta  
Yo canto pa' disipar  
Las penas que me atormentan.*

Estribillo

*Cantando suelo reír  
Cantando suelo llorar  
Varias veces he jurado  
No volver más a cantar.*

(Arturo Aguilar, Linares)

El estribillo se intercala regularmente entre copla y copla, mediante una melodía propia y diferente que da origen a un segundo período musical. Se tiene así una tonada de dos períodos musicales, donde se marcan con claridad las diferencias entre el texto poético que desarrolla el tema y el estribillo que generalmente reitera una idea que afirma el contenido estrófico. Esta forma biperiódica de tonada se conoce en el campo como “tonada-canción” y es muy extendido en todos los contextos donde se canta y se ha cantado la tonada. No obstante, la tonada-canción o tonada con estribillo ha sido la expresión más propia de la tonada urbana, principalmente de los estilos criollistas tan propios de la música popular chilena de la primera mitad del siglo XX. Es importante acotar que se llama tonada-canción o tonada con estribillo por poseer dos periodos levemente contrastantes en su tempo, que podríamos denominar adagio y allegro.

El estribillo puede presentar formas estróficas de cuatro, seis, ocho y más versos, los que generalmente están compuestos por versos polimétricos de arte menor, donde destacan los heptasílabos, hexasílabos y pentasílabos. En ocasiones llevan añadidos textos expletivos.

#### **Ejemplo 10:**

Estribillo con forma en cuarteta de versos bimétricos de arte menor, con rima consonante en versos dos y cuatro:

*Que tienes otra  
Yo bien lo sé  
Si tienes otra  
Qué hacerle pues.*

#### **Ejemplo 11:**

Estribillo con forma en cuarteta de versos polimétricos (pentasílabos y octosílabos), con rima asonante en versos dos y cuatro:

*Me andái celando  
No tengai celo  
Una y mil veces te he dicho  
Que eres mi dueño.*

**Ejemplo 12:**

Estribillo con forma en cuarteta de versos hexasílabos, con rima consonante en versos dos y cuatro.

*A la vida mía  
Súbete a la torre  
Mira la veleta  
Y el viento que corre.*

**Ejemplo 13:**

Estribillo con forma en sextina de versos hexasílabos, con rima consonante en versos pares.

*Soy la verde rama  
De un triste alelí  
Soy tan desgraciada  
Que será de mí  
Será mi destino  
Mi suerte es así.*

**Ejemplo 14:**

Estribillo con forma en octava de versos hexasílabos, con rima consonante en versos pares:

*Si es porque te quiero  
Te parece mal  
Si no te quisiera  
Tuvieras que hablar  
Adiós vida mía  
Me voy a llorar  
A ver si llorando  
Puedo descansar.*

La tonada-canción o tonada biperiódica se incorpora a los mismos principios y dictados de la tonada monoperiódica o tonadita del pobre. Así podemos encontrar casos de tonadas biperiódicas con coleo, donde las coplas o estrofas van amarrándose por sobre el estribillo.

**Ejemplo 15:**

I

*Un jardinero de amor  
Planta una rosa y se va  
Otro la riega y la goza  
De cuál de los dos será.*

Estribillo

*Te vais a la mar  
Vamos los dos  
Si tú quieres ser marino  
Marinera seré yo  
Ay sí, ay no  
Marinera seré yo.*

II

*De cuál de los dos será  
Pregúntale al alma mía  
Ella te responderá  
Al tiempo de la partida.*

Estribillo

*Te vais a la mar  
Vamos los dos...*

(Donatila Jaque, El Melozal-Linares)

Muy esporádicamente encontramos estribillos en verso de arte mayor:

**Ejemplo 16:**

*Si del cielo bajaran los ángeles  
Todos juntos a enjugar mi llanto  
A mi nadie me consolaría  
Si no viene el que ha sido mi encanto.*

(Edelmira Valenzuela, Linares)

En ocasiones suele repetirse una de las cuartetos, haciendo las veces de estribillo. A diferencia de la copla estrófica, el estribillo es mucho más irregular e inestable. No se ciñe a un procedimiento fijo, presentándose de diversas formas y con distintas proveniencias.

Es necesario destacar que con cierta frecuencia encontramos una disociación entre estrofa y estribillo. Así es observado por nuestras campesinas que dicen: “esta tonada no tiene estribillo propio”. Esta última afirmación puede resultar relevante y reveladora, pues deja en evidencia que la tonada biperiódica es una variante formal de la tonada monoperiódica o estrófica y no es, por tanto, otra tradición diferente. Vale decir, la tonada-canción o biperiódica surge como una modificación de la tonada de un período al insertársele una estrofa ajena al texto original que se repite regularmente. Esto puede verse demostrado en el hecho que es posible encontrar tonadas de coleo con estribillo, pese a que el procedimiento del coleo es en esencia, propio de la forma monoperiódica.

La presencia del estribillo como un agregado a una forma pretérita, sin duda guarda relación con un fenómeno muy propio de la música popular de fines del siglo XIX, imbuida de toda la corriente del vaudeville, con gran influencia de la zarzuela, que estribilliza el canto de entretención. Este proceso debió ocurrir en Chile con la urbanización de la tonada y la entrada de ésta en el espectáculo y la bohemia criolla. Hay importantes influencias que no pueden desdeñarse a la hora de considerar el curso de la tonada-canción o tonada biperiódica. El caso del cuplé puede ser un buen ejemplo para ilustrar el proceso de transformación del género tonada.

Las tonadas con estribillo corresponden a una temática más contemporánea, en la que la segunda parte a veces es más vivaz e incita al público a participar con palmas, animando a las cantoras.

#### Ejemplo 17:

I  
*Malhaya la cocina*  
*Malhaya el humo*  
*Malhaya quien se fía*  
*De hombre alguno.*

Estribillo  
*Porque los hombres*  
*Porque los hombres*  
*Cuando se ven queridos*  
*no corresponden.*



II

*Yo comparo a los hombres  
Con las abejas  
Que siempre andan buscando  
Flores chinescas.*

Estribillo

*Porque los hombres...*

III

*Porque de paso  
Porque de paso  
Todas las flores llevan  
Su picotazo.*

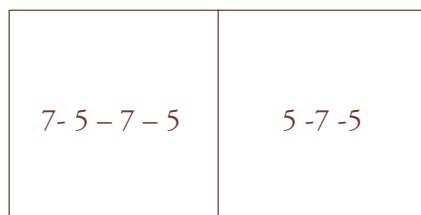
Estribillo

*Porque los hombres...*

(Iris Arellano, Cobquecura)

Forma métrica poco frecuente, pero no ausente, es la seguidilla de siete versos a la usanza española. Versos de 7- 5 – 7 – 5 sílabas y 5 - 7 -5 sílabas divididas en dos sistemas complementarios. Esta forma métrica es común en la mazurca.

Número de sílabas por verso



Primer Sistema    Segundo Sistema

Toda cantora campesina distingue estos dos modelos, la tonada que está constituida por un solo período musical y la tonada-canción, de dos períodos, entendiendo por “período musical” una sección importante en concordancia con el texto.

Los ejemplos aquí analizados, los hemos clasificado como formas estróficas, por el hecho de ir acompañados de un texto poético; así tenemos:

- Formas estróficas simples o unitarias, llamadas así porque presentan un solo período o sección musical que puede ser estructurado con una (período unitario), dos (binario) o tres (ternario) frases musicales.
- Formas estróficas compuestas binarias: el esquema formal se ve seccionado en dos partes bien diferenciadas; estas secciones son coplas y estribillos, lo que las cantoras llaman “tonada-canción”, como ya lo hemos enunciado anteriormente. Ambas tienen a su vez una estructura interna variada que puede ser unitaria, binaria o ternaria.

La extensión es relativa y muchas de ellas parecen reunir un número mayor de compases por la reiteración de sus partes.

## SISTEMA MUSICAL DE LAS TONADAS

### MONOPERIÓDICAS

Partes de la estrofa	Nota
a-a-b-a	Es la más característica.
a-a'-b-a	Variante
a-a-b-b-a	Muy común en las tonadas con texto en décimas.
a-b-a-b-a	Propio de las tonadas con texto en décimas.
a-a-b	También relacionada con las décimas.
a-b-a	
a-b-b	Romance casamiento de negros.
a-b	

## SISTEMA MUSICAL DE LAS TONADAS BIPERIÓDICAS

Partes de la estrofa	Partes del estribillo	Nota
a-a-b-a	c-d	Esta es la forma más característica.
a-a-b	c-d	
a-b-a	c-c	
a-a-b-b	c-d-d	
a-a-b-b	c-c-d	
a-a-b-a	c-d-c-d	

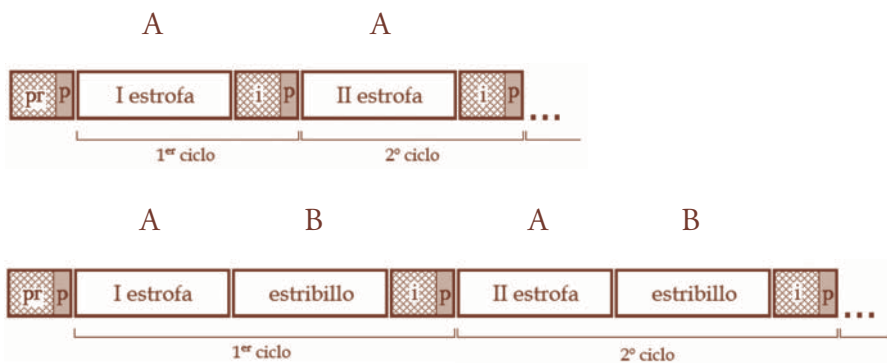
Toda tonada se inicia con una introducción o preludio de relativa extensión en el cual la cantora, a veces, musita melodía y texto.

### PRELUDIO E INTERLUDIO

Toda ejecución de tonada demanda una introducción instrumental consistente en un pasaje de una extensión discreta, que en el mayor número de casos no sobrepasa los ocho compases en metro de 6/8 y en donde se presenta con bastante frecuencia un diseño melódico punteado en la guitarra, o bien, en el arpa cuando la hay. En otras ocasiones esta sección se remite simplemente al rasgueo de la sucesión armónica que sustenta el canto. Este pasaje introductorio -que lo llamaremos preludio- se repite de modo sistemático a final de cada ciclo, cumpliendo también de este modo la función de interludio, tal como lo podemos observar en el siguiente esquema de tonada monoperiódica:



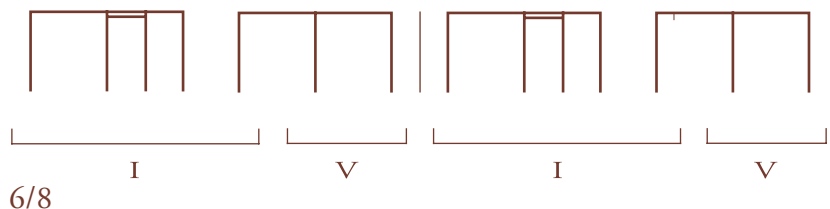
El interludio genera la fracción de tiempo y la marca necesaria para indicar y destacar la organización estrófica de la tonada y su forma. Tiene además, un gesto conclusivo que reafirma el carácter cíclico de la forma musical, sobre todo cuando incluye el puente armónico que describimos más adelante. De tal forma, el interludio se ubica al finalizar cada copla o estrofa en la tonada monoperiódica, mientras que en la biperiódica se ubica después del estribillo.



## PUENTE

Consiste en un importante elemento rítmico-armónico, que tiene como función principal anunciar el inicio del canto.

Se presenta casi a modo de una breve coda de dos compases, que con una alta frecuencia se repite al final de cada preloquio o interludio y que está construido por la articulación de los acordes de tónica y dominante en la ejecución de la guitarra rasgueada:



Además, no pocas veces, aparece durante el canto, después de cada frase.

## MELODÍA

El canto es principalmente silábico. Su ámbito va desde una quinta hasta una octava, llegando excepcionalmente a la décima. Los intervalos más usuales, además de las segundas, son las terceras, cuartas y quintas, y poco frecuente, las octavas.

Los diseños melódicos del período estrófico se desarrollan en dos frases que por lo general son contrastantes y complementarios. Es así como en la primera frase se percibe una tendencia a un diseño melódico de movimientos amplios, estructurado por saltos de cuartas e intervalos aún más amplios, abarcando en su despliegue un ámbito que en no pocos casos llega a la octava y que como mínimo alcanza la sexta. La segunda frase tiende, en contraste, a organizarse en movimientos por grados conjuntos, alternados por intervalos de tercera o de segunda.

## ARMONÍA

En su morfología sonora hay predominio del modo mayor.

La armonía está representada generalmente en los acordes de: Tónica (I), Subdominante (IV) y Dominante (V), que en la mayoría de los casos va acompañado del Séptimo grado (V7) y su resolución a Tónica. Muy esporádicamente aparece un breve paso por la dominante de la dominante.

## MÉTRICA Y RITMO

El metro más característico es el 6/8, pero no son pocos los ejemplos en que el 6/8 cambia su acentuación a ciclos de dos corcheas, convirtiéndose en metro de 3/4, produciendo hemiola horizontal en melodía, y vertical entre la melodía y acompañamiento en la guitarra rasgueada.

## EL ACOMPAÑAMIENTO

La tonada puede presentar procedimientos muy particulares de acompañamiento instrumental, que dan cuenta de tradiciones locales y que en atención a su singularidad, ameritan estudios de caso que aún permanecen sin realizarse.

De estas particulares formas de acompañamiento se describen rasgos generales en el sub-capítulo “Instrumentación”, donde se describen los casos del Charrango en la costa de Colchagua y antiguamente la presencia del Rabel en algunas localidades del Maule, según antecedentes orales.

## LA TEMÁTICA

“La letra llama a la música”, como dicen algunas cantoras, es decir, concitan la audición atenta a su texto e interpretación.

Se ha dicho- y con justa razón- que en su temática lo amatorio aparece con fuerza arrolladora. En efecto, la gran parte de las tonadas conocidas se refieren en su texto lírico al amor, pero se trata por lo general de un amor de carácter desengañado; no hay alegría en el amor, ni hay correspondencia, sino traición, ausencia, frustración, tristeza, a la que no siempre se responde con resignación.

### Ejemplo 18: Tonada de Coleo

I

*Adiós vida ya me voy  
Por los campos suspirando  
Cuando me acuerde de ti  
Me consolaré llorando.*

II

*Me consolaré llorando  
En vano son mis pasiones  
Porque veo que conmigo  
Quieres probar intenciones.*

III

*Quieres probar intenciones  
Por lo que yo hecho de ver  
Ándate con quien tú quieras  
Déjame a mí padecer.*

IV

*Déjame a mi padecer  
Pena no tengo nadita  
Un agravio y un amor  
Con otro nuevo se quita.*

V

*Presente aquí la compañía  
Florcita de esa blanquita  
El que tiene amores lejos  
Con suspirar se le quita.*

Pese a la marcada presencia del amor no correspondido, asombra en la tonada la riqueza de motivos que paralelamente puede desarrollar, aunque con menor frecuencia. Así puede ocurrir que el tema amoroso se desarrolle a través del motivo numérico, haciendo una vez más, presente recursos líricos que están muy enraizados en la poesía popular chilena y la tradición del canto a lo poeta.

**Ejemplo 19:**

I

*A la una te prometo  
A las dos mi dulce encanto  
A las tres mi vida mida  
Me hallo padeciendo tanto.*

II

*En cuatro nada te advierto  
En cinco te hago un pedido  
En seis te hago un encargo  
Que no me echís al olvido.*

III

*En siete te estoy queriendo  
En ocho preciosa flor  
En nueve no me desprecies  
Me has de hacer ese favor.*

IV

*En diez días de mi vida  
En once reloj pulido  
En doce te hago un encargo  
Que no me echís al olvido.*

V

*Señoritas y señores  
Verde cogollo de hortensia  
Trabajo es poner amores  
Donde no hay correspondencia.*

(Marta Bermúdez, Colliguay-Valparaíso)

De procedimiento similar, en este otro caso el amor doliente se confabula como un pretexto para jugar con el motivo de la comida, haciendo gracioso algo que de suyo es tormentoso.

**Ejemplo 20:**

I

*Lágrimas son las que almuerzo  
A mediodía un dolor  
Meriendo un triste suspiro  
En una ausencia de amor.*

II

*Yo por descansar me acuesto  
Y recuerdo en tu delirio  
Luego pronto me levanto  
Meriendo un triste suspiro.*

III

*Vengan todos los tormentos  
Pena y fatiga y dolor  
Y llego a comer me admiro  
A mediodía un dolor.*



IV

*Apenas nace la aurora  
Y con mi llanto comienzo  
Sumergida en mis pesares  
Lágrimas son las que almuerzo.*

(Julia Muñoz, Nilahue-Colchagua. Recopilación de Juan Astica M.)

También la temática floral aparece con mucha insistencia, relacionada con el tema amoroso.

**Ejemplo 21:**

I

*L' agua de nieve es muy linda  
En su fragancia un jazmín  
Me ponen para que escoga  
Dos flores en un jardín.*

II

*Dos flores en un jardín  
Y no hallo cual escoger  
Que si me voy a la rosa  
Se me deshoja el clavel.*

(Juana Chávez, Llepo-Linares)

**Ejemplo 22:**

*Gracias a Dios que salió  
La rosa con el clavel  
La rosa a esparramar flores  
Y el clavel a florecer.*

(Hermanas Severino, Quinahue)

Observamos con menos frecuencia, la presencia de textos de contenidos más generales, tales como las temáticas ornitomorfos, históricas, religiosas, de faenas, humorísticas, de ponderación, carcelarias y descriptivas, y escasos ejemplos, de las de denuncia o protesta.

Son numerosos los ejemplos de tonadas al Niño Dios, conocidos popularmente como Villancicos, que las cantoras campesinas me han regalado. De ellos doy algunos ejemplos que me parecen interesantes.

**Ejemplo 23:**

I

*Señora Doña María  
Yo vengo de muy allá muy lejos  
Y a su niño le traigo  
Un parcito de conejos.*

II

*Señora Doña María  
Yo vengo del Peralillo  
Su 'ando la gota gorda  
Solo por ver su chiquillo.*

III

*Unas gallinas le treida  
De raza muy pone 'ora  
Pero al pasar la angostura  
Me le volaron, señora.*

IV

*Señora Doña María  
Yo vengo desde Pomaire  
Consiga con Ño José (su Niño)  
Que yo sea su comaire.*

**Ejemplo 24:**

I

*La Virgen se fue a lavar  
Sus manos blancas al río  
El sol se quedó parado  
Y la mar perdió su ruido.*

Estribillo

*Vamos, vamos de prisa a Belén  
Donde el niño y la Virgen se ven  
Ay qué lindo, qué bello, qué hermoso  
Qué pulido, bonito y gracioso  
Vamos, vamos de prisa a Belén  
Donde el niño y la Virgen se ven.*

II

*La Virgen se está peinando  
Su peine de marfil era  
Rayo de sol sus cabellos  
La cinta de primavera.*

Estribillo

*Vamos, vamos de prisa a Belén  
Donde el niño y la Virgen se ven...*

(Purísima Martínez, Pomaire)

Es necesario destacar la gran familiaridad que la cantora demuestra en su canto hacia la Sagrada Familia, llamando al niño Dios: Manuelito, Niñito o Chiquillo; a la Virgen: Señora Doña María; a San José: Ño José.

Es interesante acotar la costumbre en los campos de la zona central, en la cual los niños frente al pesebre, durante los interludios, hagan sonar matracas, triángulos, canaritos o pajaritos y pitos confeccionados con tallos de zapallo, para demostrar su alegría y mantener despierto al “Niñito” para que escuche sus peticiones.

Otra fiesta religiosa en la que encontramos la presencia de la tonada es en la celebración de la “Cruz de Mayo”. En los interludios, todos gritan: ¡Viva la Cruz de Mayo! ¡Con porotito y zapallo!”

**Ejemplo 25:**

I

*Buenas noches señorita  
Las buenas le vengo dando  
Por ser el día de la Cruz  
Que le andamos celebrando.*

II

*Saludo al Santo Madero  
Cogollito de alto pino  
Que le iremos avivando  
A lo largo del camino.*

III

*Ya nos vamos retirando  
Con compañía y alegría  
Esperaremos otro año  
Pa' celebrar este día.*

La llegada de la tonada al circuito del entretenimiento urbano moderno impuso al género la exploración de nuevas temáticas y tratamientos. Derlinda Araya incursionó con éxito en el desarrollo de la temática humorística, que sin duda requeriría de una interpretación histriónica propia de los teatros y radios de fines de la década de 1930 en adelante. Entre los ejemplos encontrados se halla esta notable tonada de su autoría.

**Ejemplo 26:**

I

*Ay mamita por diosito  
Mamita yo estoy llorando  
Se me ha ido mi amorcito  
Y aquí lo estoy esperando.*

Estribillo

*Soy la llorona  
Yo sé porque  
Lloro este negro (infame)  
Que se me fue  
Soy la llorona  
Yo sé porque  
Y si no vuelve  
Más lloraré.*

II

*Me desquitaré con creces  
Cuando vuelva el negro ingrato  
Si me pide que lo bese  
Tendrá que besar al gato.*

Estribillo

*Soy la llorona  
Yo sé porque...*

III

*Estaba lindo el ranchito  
Con mi negro enamorado  
Y ahora que me le'a ido  
Me quedó el rancho pela 'o.*

(Derlinda Araya, Santiago)

Importante de destacar es el uso de la referencia floral, que se presenta a menudo en la finalización de cada tonada, a modo de cogollo. El cogollo es una estrofa en cuarteta o décima, que generalmente posee un verso floral y que podríamos calificarlo como un ramillete con el que la cantora obsequia a alguno de los presentes o a la concurrencia entera. Esta metáfora, presente por lo general en las tonadas monoperiódicas o sin estribillo, aunque suele aparecer también en las biperiódicas, resalta la función social de la tonada y de la importancia de la actitud atenta del auditorio y adquiere su mayor realce en fiestas o reuniones familiares.

**Ejemplos 27:**

1  
*Para la dueña de casa  
Del cielo caigan tres rosas  
Para usted yo escogeré  
La que sea más hermosa.*

2  
*Presente aquí la compañía  
Clavelito abotonando  
Más vale morir queriendo  
Que no vivir esperando.*

Hemos encontrado otros ejemplos de cogollo, en los cuales está ausente la temática floral.

**Ejemplos 28:**

1  
*Para todos los presentes  
Cogollito e' piedra lisa  
Que en la carrera de amores  
El que no muere agoniza.*

2

*Para el señor...  
Cogollito de totora  
Los versitos son pa' usted  
Pero nunca la cantora.*

3

*Para to'a la compañã  
los que navegan la mar  
El amor de los marinos  
Aunque te quieran se van.*

4

*La Señorita Margot  
Que navega por los mares  
Anda desechando penas  
Y consolando pesares.*

5

*A la Señorita Margot  
De aquí yo la estoy mirando  
Y se parece a la luna  
Y al sol cuando está asomando.*

En la tonada aparece también lo que llamamos “ponderación”, aunque no es una temática recurrente.

**Ejemplo 29:**

I

*Una chacra que sembré  
Se dio de tal estado  
Que de una hoja de maíz  
Saque punta y un ará'o.*

II

*Otro día me pasó  
Qui'una vaca estaba echada  
Unos capis de porotos  
La tenían aplastada.*

III

*Otro día en un sandial  
La mitad de una sandía  
Me sirvió de mediagua  
Para cuando me llovía.*

(Juana Chávez, Llepo - Linares)

Solemos encontrar también tonadas de faenas, relacionadas directamente con el trabajo agrario.

**Ejemplo 30:**

I

*La trilla de Ño Antuco  
Es trilla de mucha fama  
La gente que va llegando  
Se va toda a la mañana.*

Estribillo

*¡Ah yegua, ah manca  
Ah yegua, ladrona y flaca  
Se me cansa la “tordilla”  
Le atraco con la “mulata”!*

II

*Sírvale a los horqueteros  
Sírvale de copa llena  
Para que vayan diciendo  
¡La trilla ha estado buena!*

III

*Sírvale a los horqueteros  
Que no se diga de usted  
Para que cuando se paren  
Se paren en cuatro pies.*

IV

*Sírvale a las cocineras  
Sírvale de cacho lleno  
Pa’ que cuando saquen las ollas  
Se vayan de punta al fuego.*

(Custodia Silva, Los Ángeles)

Los pájaros también han aparecido en la temática de la tonada.

**Ejemplo 31:**

I

*Estaba la chincola un día  
Arriba 'e una mata 'e boldo  
Pasó el chincol y le dijo:  
¡Chincola, échate polvo!*

II

*Estaba la chincola un día  
Revolcándose en la arena  
Pasó el chincol y le dijo:  
¡Que gordas tenis las piernas!*

III

*Estaba la chincola un día  
Arriba 'e una patagua  
Pasó el chincol y le dijo:  
¡Chincola vamos pa'l agua!*

(Juana Chávez, Llepo - Linares)

La temática también puede definir un asunto de género en la interpretación. Es así que el hombre también cantó tonadas cuando se trataba de contenidos carcelarios, siendo esta una de las grandes excepciones en la interpretación.

**Ejemplo 32:**

I

*Preso en la cárcel estoy  
No tenga pena por eso  
Que no soy el primer preso  
Ni dejo de ser quien soy.*

II

*Las rejas del calabozo  
Cubiertas de luto están  
Y las piedras con ser piedras  
Lloran de verme llorar.*



III

*Adiós compañeros y amigos  
Un favor voy a pedirles  
Que me traigan a mi madre  
Que me quiero despedirme.*

IV

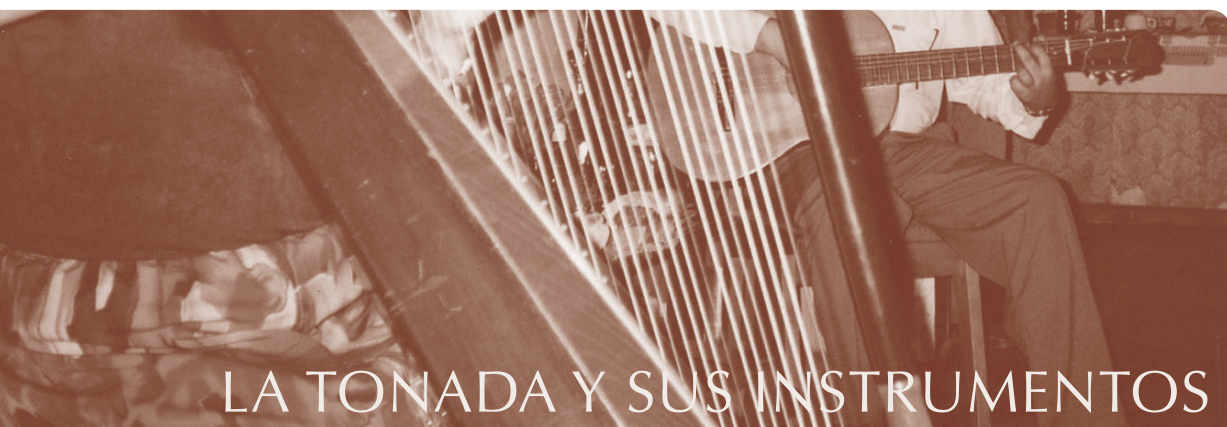
*Adiós mi maire querida  
Consuelo 'e todos mis males  
Aquí se despide tu hijo  
Tu hijo criminal.*

V

*Que cuándo me veas muerto  
No te pongas a llorar  
Las cenizas de tu hijo  
De tu hijo criminal.*

(Raúl Ortega, El Carmen-Codegua)

Escasos son los ejemplos de la tonada de denuncia, queja social o protesta, pero doy el ejemplo entregado por Doña Francisca González, de Niblinto, presentado en páginas anteriores.



## LA TONADA Y SUS INSTRUMENTOS

### LA GUITARRA

La guitarra tiene en la tonada un rol insustituible. Incluso, podría decir que no hay tonada chilena sin guitarra, ya que ésta es un instrumento recurrente en la interpretación del género. Aún así, la relación tonada-guitarra es aún más íntima, porque la cantora logra formar un lazo muy fuerte con este instrumento esencial, a través del cual se atribuye al instrumento personalidad e identidad. Así, en algunas partes oí decir “esta guitarra es jovencita conmigo, pero no con mi abuela” o bien “esta guitarra está recién nacida, todavía no tiene dos años”. En otros casos escuché “esta guitarra es viejaza”. La guitarra en muchos casos llega a componer con la cantora una dualidad. Yo misma he podido comprobar cómo la guitarra envejece junto con su dueña, la cantora.

### ASPECTOS ORGANOLÓGICOS

Al hablar de la guitarra que usa la cantora, nos estamos refiriendo a una guitarra común, que en líneas generales corresponde al formato español tradicional y contemporáneo, de seis órdenes simples, por lo que no insistiremos en aportar más datos acerca de su forma y dimensiones. Su fabricación o procedencia es variada. En los campos aún se puede encontrar guitarras muy antiguas que han sido fabricadas por los propios campesinos de modo algo rústico, manteniendo las clavijas embutidas de madera y las cuerdas de alambre. Por sus materiales humildes comúnmente se las llama “guitarra de palito” y es poco común encontrarlas aún en uso. Un

problema frecuente que se presentaba en este tipo de guitarra era la facilidad con que perdían la afinación, debido a que la clavija embutida se soltaba fácilmente y la cuerda, por consiguiente, se suelta. Para evitar ésto era común que después de afinar su guitarra, la cantora le echara un poco de aguardiente a las clavijas, así éstas se hinchaban y quedaban fijas.

Con el tiempo estas guitarras fueron siendo reemplazadas por otras de mejor calidad, construidas generalmente en cárceles y talleres citadinos de mueblería, usando para ello maderas de roble, pino oregón, raulí, lingue o alerce. Estas guitarras incorporaron las innovaciones técnicas más modernas, como el clavijero metálico que vino a mejorar de modo considerable la estabilidad de la afinación. También se introdujo la cuerda de nylon, que si bien cambió la sonoridad de la tonada, fue definitivamente adoptada por las cantoras, dado que la suavidad de su superficie aminora el daño que las cuerdas de alambre ocasionan sobre la yema de los dedos. Sin embargo, las cantoras siguen extrañando la sonoridad “más clara” y “más brillante” de las guitarras antiguas, ello porque el sonido de esas guitarras eran parte de una estética musical que no ha desaparecido de la memoria.

## ASPECTOS CULTURALES

Como ya lo adelantaba, la guitarra no es sólo sonido. Más bien, la guitarra es en cierta medida un instrumento que evoca un mundo de símbolos que dan mucho que pensar. La cantora es un ser sensible que reflexiona sobre su instrumento y en su pensamiento la guitarra se humaniza. Las cantoras dicen: “La guitarra canta”; “La guitarra ríe”; “La guitarra se enoja cuando la toca otra persona”; “La guitarra llora cuando alguien se muere, vistiéndose con género negro”; “La guitarra se enferma, por eso después de levantarnos, la acostamos tapadita para que no se resfríe”; “La guitarra pide ají *cacho'e cabra* para evitar la humedad o pide que la sahumen con romero para mejorar su voz”. Muchas cantoras nos han comentado también, que su guitarra fue bautizada en una gran fiesta cuando se tocó por primera vez, donde no



Margot Loyola  
Foto de promoción

faltaba la aspersión de vino y los pesos que se ponían dentro de su caja para que nunca faltara el dinero. Este lazo del que venimos hablando perdura más allá de la vida terrenal de la cantora, porque cuando ella muere entrega su guitarra en herencia, eligiendo de entre sus parientes a la persona que podrá seguir su cultivo.

Como cantora me tocó vivir mucho de este mundo simbólico, así fui testigo de cómo mi primera “guitarra de palito” que, aunque no fue bautizada, irremediablemente envejeció.

## AFINACIONES

Nos hemos referido a la guitarra en sus aspectos culturales y orgánicos más generales. Así también nos dedicaremos a explicar lo que es propiamente musical, del modo más simple y comprensible que se pueda. En grandes líneas puedo decir que la guitarra en la

tonada se afina de acuerdo a dos patrones. Una de ellas es la afinación clásica occidental. Varios son los nombres con que en el campo se conoce o denomina a este modo de afinar: afinación por música, por piano, por la común o guitarra afiná, y que convencionalmente se puede describir como MI - SI - SOL - RE - LA - MI (en orden descendente).

Esta guitarra afiná es de uso muy extendido y ha sido conocida por la mayor parte de las cantoras con las que yo trabajé. Se le puede encontrar tanto en el contexto rural como en el urbano.

Frente a esta afinación distinguimos otro universo sonoro compuesto por una serie de “*finares*” o trasposiciones que consideramos un aporte genuino del folklore musical, y que tienen relación con prácticas más bien locales y tradiciones propiamente campesinas. La guitarra afinada por trasposición en parte da cuenta del ingenio con que las cantoras campesinas han resuelto el uso de la guitarra. Por eso estos

“finares” son muy variados y, en algunos casos, personales, de modo que entregamos sólo aquellos que nos parecen más comunes, bajo la denominación más apropiada que las cantoras le dan a cada uno de ellos.



Margot Loyola y María Medina.  
Foto: O. Cádiz.

Sorprende la facilidad con que generalmente las cantoras campesinas afinan su guitarra. Tensan y sueltan las cuerdas, casi como un juego de sonidos donde no hay necesidad de diapasón. De igual modo sorprende el que una cantora no sólo elija una trasposición apropiada a sus posibilidades vocales, sino que además escoja una adecuada para cada tonada. Todo esto revela que el manejo de la guitarra en la cantora rural constituye un saber que viene de una práctica amplia y compenetrada.

En sus trasposiciones la cantora campesina afina por una determinada interválica, ajustando las alturas al ámbito de su voz, desde la primera cuerda hasta la sexta, siguiendo un estricto orden descendente. Es importante acotar sí, que en el común de los casos la cantora no afina la sexta cuerda y a veces tampoco la quinta. Estas dos últimas cuerdas quedan en alturas indeterminadas y al ser rasgueadas suenan -como diríamos en lenguaje folklórico- charrangueadas, es decir, aportan una sonoridad similar a un pedal de carácter más tímbrico que armónico.

Sin embargo, en algunos casos la cantora tiene el cuidado de tocar sólo las cuerdas que están templadas. Entonces, la quinta y sexta cuerdas suenan sólo por simpatía. Se puede decir que en la guitarra traspuesta, tanto en la tonada como en otros géneros del mundo campesino, distinguimos dos bloques sonoros que se superponen, uno movable relativo a las cuatro primeras cuerdas y que es concordante con las funciones armónicas que demanda la melodía y otro estático de alturas indeterminadas que no son funcionales al acorde armónico. Este segundo bloque es, usando una metáfora- una envoltura sonora que le aporta a la interpretación una coloración propia de la estética del canto campesino.

En algunos casos la sonoridad de la guitarra en la tonada alcanza procesos notables. Uno de ellos es el de las Hermanas Urtubia. A ellas las conocí en Colbún el año 1964. Ahí pude ver cómo se acompañaban a dos guitarras. Lo interesante en esta ocasión era que las guitarras estaban afinadas con idéntica interválica entre órdenes (cuerdas), pero a un tono de diferencia, de modo que cuando una hacía la postura de Do M, la otra hacía la de Re M, obteniendo el mismo acorde pero en dos posiciones diferentes, lo que da por resultado un sonoridad armónica más llena, más compacta.

Otro caso aún más sorprendente es el de las “guitarras casadas”, una modalidad de afinaciones complementarias que aprendí en Cauquenes, en casa de Macario Muena. En una de las visitas que le hiciera yo tenía mi guitarra afinada por música y estaba tocando en la tonalidad de Do M. Don Macario tomó su guitarra y la afinó por trasposición en la tonalidad de Do M, es decir, de 1° a 6°: Mi'-Do'-Sol-Do-Sol-Mi, para luego sumarse a mi rasgueo. Muena hacía un vistoso despliegue técnico que bien vale describirlo, porque ello nos acerca al sentido musical del cultor o la cultora. Muena usaba el ámbito agudo de su guitarra para iniciar unas figuraciones melódicas siempre descendentes, que ejecutaba pulsando las dos primeras cuerdas. En estas líneas melódicas, que más parecían interludios, Muena usaba las técnicas de trinado y punteo. En el primer caso arpegiaba el acorde alternando la pulsación de la primera y la segunda cuerda. En el segundo caso realizaba contrapunto en terceras paralelas. A este procedimiento interpretativo Macario Muena le llamaba guitarras casadas y le asignaba una complementariedad dualitaria masculino-femenina, donde la guitarra de menor figuración -la rasgueada y afinada por música- representaba la mujer y la otra, la más aguda y prominente que tocaba Muena, representaba al hombre.

## TRASPOSICIONES Y SUS USOS

En la guitarra de los campos chilenos se puede encontrar muchas afinaciones donde el temple corresponde al acorde de modo mayor que tiene función de tónica. Sin embargo, hay afinaciones que no se rigen por este principio. Presento a continuación las afinaciones campesinas que aparecieron con más frecuencia entre las cantoras campesinas que he conocido. Para ello procedo en dos instancias.

En el primer recuadro titulado Afinación, presento el finare anotando una octava más arriba las alturas reales de cada cuerda, siguiendo la misma secuencia en que habitualmente una cantora temple los órdenes, es decir, de 1ª a 6ª cuerda.

En los recuadros siguientes rotulados bajo el título Acordes, Posturas y Funciones, presento la postura para la mano izquierda, su dedaje, el acorde y la función armónica obtenida, de acuerdo a la mecánica descendente que establece la mano derecha cuando ejecuta el primer sonido, es decir, de 6ª a 1ª cuerda. Para interpre-



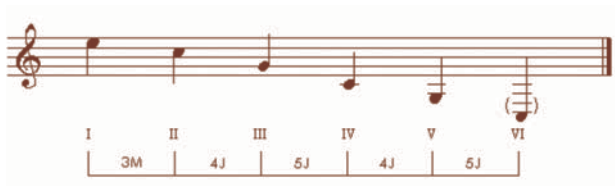
tar correctamente el dedaje indicado para la mano izquierda, debe tenerse en cuenta que:

- 1 corresponde al dedo índice
- 2 corresponde al dedo medio
- 3 corresponde al dedo anular
- 4 corresponde al dedo meñique

Importante es acotar una forma de ejecución para la mano izquierda y que llamamos “toquío tapa’o” o “por arriba”, consistente en realizar un cejillo por arriba del mango de la guitarra, utilizando el dedo índice (1), “ayudado” por el dedo medio (2).

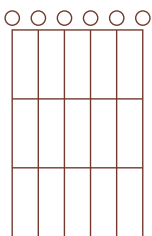
#### AFINACIÓN: LA PAJARERA

En esta transposición la guitarra se temple por el acorde de Do M, el que resulta de pulsar todas las cuerdas sin digitación de la mano izquierda.



Sra. Otilia Muñoz, ejecutando toquío tapa’o  
Foto: O. Cádiz.

#### Acordes, posturas y funciones

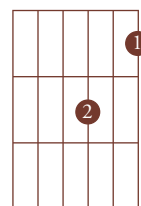


Acorde de Do M:

Función de Tónica, sin postura para la mano izquierda.

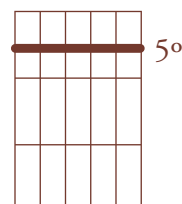
Acorde de Sol 7:

Función de Dominante séptima, postura de dos dedos para mano izquierda.



Acorde de Fa M:

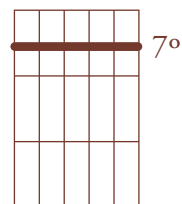
Función de Sub-dominante, realizando un cejillo por arriba del diapasón con el dedo índice de la mano izquierda en 5º espacio, con superposición del dedo medio de la misma mano.



(Toquio Tapa'ó)

Acorde de Sol M:

Función de Dominante, realizando un cejillo por arriba del diapasón con el dedo índice de la mano izquierda en 7º espacio, con superposición del dedo medio de la misma mano.



(Toquio Tapa'ó)

AFINACIÓN: SEGUNDA ALTA O “ARREQUINTE”

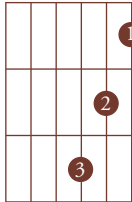
En esta transposición la guitarra no se temple por ningún acorde tonal de base. Su disposición interválica se rige por el mismo principio de la afinación por música o afinación occidental clásica: intervalos de cuatro 4j y un intervalo de 3M. Su nombre indica claramente el procedimiento de afinación: si una guitarra está afinada convencionalmente, esta transposición se obtiene subiendo la segunda cuerda en un semitono. La disposición interválica de esta transposición permite conseguir más de una tonalidad.





Acordes, posturas y funciones

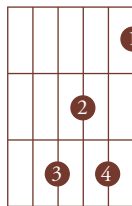
TONALIDAD DE RE M



5º

Acorde de Re M:

Función de Tónica, postura de tres dedos para la mano izquierda.

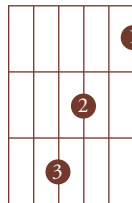


5º

Acorde de La 7:

Función de Dominante séptima, postura de cuatro dedos para la mano izquierda.

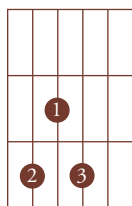
TONALIDAD DE FA M



Acorde de Fa M:

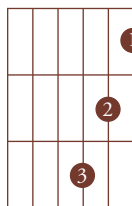
Función de Tónica

postura de tres dedos para la mano izquierda,  
6ª cuerda con nota ajena al acorde.



Acorde de Do M:

Función de Dominante, postura de tres dedos para la mano izquierda.



Acorde de Sib M:

Función de Sub-dominante

postura de tres dedos para la mano izquierda,  
5ª y 6ª cuerdas con notas ajenas al acorde.

AFINACIÓN: TERCERA ALTA

En esta transposición la guitarra no se templa por ningún acorde tonal de base. Posee una disposición interválica donde predominan terceras mayores y menores, con un solo intervalo de sexta menor. Sin embargo, presenta un bajo nivel de dificultad en la digitación de las posturas que demanda la ejecución de la tonalidad de Mi M.

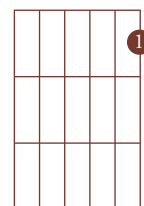


Acordes, posturas y funciones

Acorde de Mi M:

Función de Tónica.

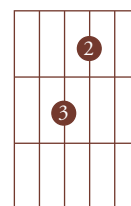
postura de un dedo para la mano izquierda



Acorde de Si 7:

Función de Dominante séptima,

postura de dos dedos para la mano izquierda; 5ª y 6ª cuerdas con notas ajenas al acorde

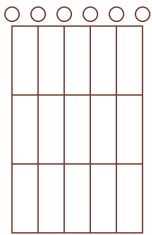


AFINACIÓN: LA ARGENTINA

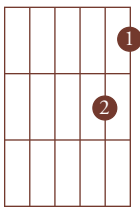
En esta transposición la guitarra se templa por el acorde de La M, el que resulta de pulsar todas las cuerdas sin digitación de la mano izquierda.



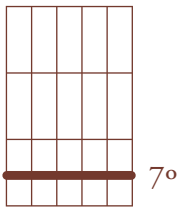
Acordes, posturas y funciones



Acorde de La M:  
Función de Tónica, sin postura para la mano izquierda.



Acorde de Mi 7:  
Función de Dominante séptima, carente de tercer grado, postura de dos dedos para la mano izquierda, quinta cuerda con nota ajena al acorde.

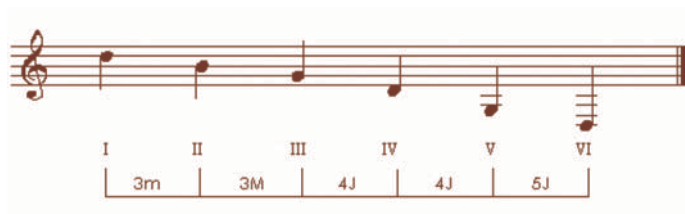


Acorde de Mi M:  
Función de Dominante, realizando un cejillo por arriba del diapasón con el dedo índice de la mano izquierda en 7º espacio, con superposición del dedo medio de la misma mano.

(Toquio Tapa 'o)

AFINACIÓN: LA CUYANA O LA MAESTRA

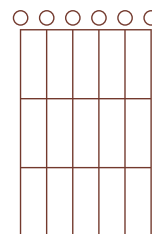
En esta transposición la guitarra se temple por el acorde de Sol M, el que resulta de pulsar todas las cuerdas sin digitación de la mano izquierda.



## Acordes, posturas y funciones

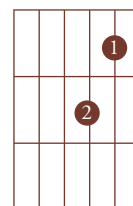
Acorde de Sol M:

Función de Tónica, sin postura para la mano izquierda.



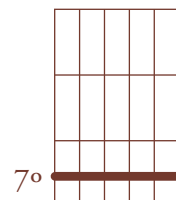
Acorde de Re 7:

Función de Dominante séptima, carente de tercer grado, postura de dos dedos para la mano izquierda, quinta cuerda con nota ajena al acorde.



Acorde de Re M:

Función de Dominante, realizando un cejillo por arriba del diapasón con el dedo índice de la mano izquierda en 7º espacio, con superposición del dedo medio de la misma mano.



(Toquio 'Tapa' o)

## FORMA DE EJECUCIÓN

### Guitarra Punteada

A diferencia de la guitarra rasgueada, de función eminentemente rítmico-armónica, la guitarra punteada posee una función melódica. El instrumento se ejecuta pulsando las cuerdas nota tras nota. Esta técnica se usa preferentemente en los preludios e interludios y generalmente se hace mixturándola con breves rasgueos conclusivos.

### Guitarra Trinada

Similar al punteo es el trinado, aunque en términos académicos el trino correspondería a un diseño melódico que se logra arpegiando una combinación de acordes de función armónica.

### **Guitarra Charrangueada**

La denominación de esta técnica hace alusión al charrango, un cordófono usado esporádicamente en algunas regiones campesinas de la zona centro-sur del país, de dos, tres o cuatro cuerdas de alambre que se tensan sin precisar alturas, vale decir, es un cordófono que no se temple para una función armónica ni melódica, sino tímbrica, y que al rasparse con una manopla de alambre produce superposición de alturas indeterminadas y fluctuantes. Este efecto también se puede producir con la guitarra, claro que con una baja frecuencia.

### **Guitarra Picoteada**

Consiste en realizar breves incisos golpeando la cuerda prima sobre el diapason con la yema del dedo medio de la mano derecha, seguido de un deslizamiento ascendente sobre las cuerdas restantes o retirar súbitamente el dedo, imprimiendo impulso a la cuerda para que suene en la altura deseada.

### **Guitarra Sangorreada**

En términos académicos el sangorreado es una especie de apoyatura.

### **Guitarra Deslizada**

Se deslizan los dedos medio e índice con la yema, sobre las cuerdas, con una figuración rítmica de acuerdo al ritmo interpretado.

Es importante acotar, que en varias tonadas de las precursoras, participó como artista invitado el guitarrista argentino, don Carlos Ragona, quien impuso las introducciones con una técnica de punteo popular, muy característico en Argentina y que perdura hasta la actualidad, pero este tipo de punteo no alcanza los centros campesinos. Ejemplos: “Amor Secreto”, “Como que me voy curando”, “Peritas de Agua”, entre otras.

## **ACOMPAÑAMIENTO DE RASGUEO**

Si los acompañamientos ornamentales son esporádicos y optativos, el rasgueo constituye un rasgo que define al género tonada. Siendo más que una forma de ejecución o acompañamiento, el rasgueo resulta un aspecto estructural en la tonada, al punto que para muchas cantoras la presencia del rasgueo o la posibilidad de hacer

rasgueo en una determinada pieza lírica constituyen el elemento de juicio básico para discernir qué es tonada y qué no lo es. Esto es importante destacarlo, porque no hay tonada sin rasgueo, siendo esta la forma de ejecución indeclinable y sobre la que hay muchas variables.

Dada la importancia del rasgueo en la interpretación de la tonada describiremos en detalle y del modo más convencional posible, todas las posibilidades de rasgueos, toques o toquíos encontrados por mí, tanto en la tonada campesina como en la urbana.

## NOMENCLATURA

↓ Mano abajo:

m dedos índice, medio, anular y meñique hacen movimiento descendente en bloque sobre el encordado .

↑

Pulgar arriba:

p dedo pulgar hace movimiento ascendente sobre el encordado.

)

Arpegio:

a dedos índice, medio, anular y meñique hacen movimiento descendente en abanico, en forma de barrido sobre el encordado.

↑

Índice arriba:

i dedo índice hace movimiento ascendente sobre el encordado mediante la flexión de la segunda falange.

○

Chasquido:

ch golpe levemente apagado sobre el encordado, en movimiento descendente de todos los dedos en posición cerrada, también llamado chicoteado.

## CÉLULAS RÍTMICAS EN METRO DE 6/8

Nº Metro

1 6/8 más característico o esencial

2 6/8

3 6/8

4 6/8

5 6/8

6 6/8

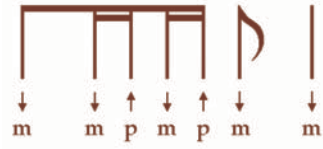
7 6/8

LA TONADA Y SUS INSTRUMENTOS

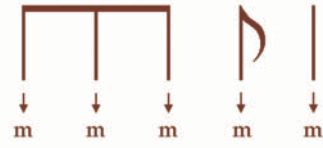
8	6/8	
9	6/8	
10	6/8	
11	6/8	
12	6/8	
13	6/8	
14	6/8	
15	6/8	



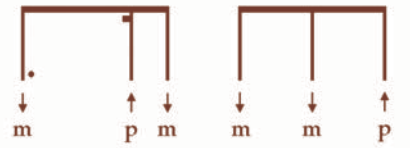
16 6/8



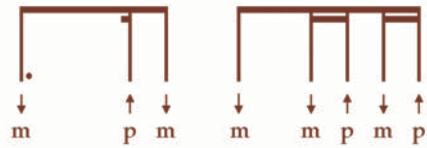
17 6/8



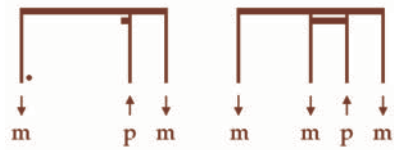
18 6/8



19 6/8



20 6/8



CÉLULAS RÍTMICAS EN METRO DE 3/4

21	3/4	
22	3/4	
23	3/4	
24	3/4	
25	3/4	

## EL ARPA

El formato de arpa que tradicionalmente se usó en Chile hasta comenzada la segunda mitad del siglo XX, se ha caracterizado por oscilar entre el tamaño grande y el mediano, manteniendo apego a un mismo formato: caja armónica de regular volumen y siempre de proporcionadas dimensiones respecto del resto del instrumento, un ángulo de apertura amplio, un mástil firme, alto y bien torneado que remata en un hermoso capitel labrado, el clavijero de amplias y equilibradas curvas y contracurvas adosado al capitel y apoyado en la caja armónica, y por último, una base apoyada en cuatro cortas patas. Sus clavijas, siempre de acero, van embutidas por presión en el clavijero y se afinan con una llave de mano. Antiguamente hubo arpas que tenían clavijas de madera.

Esta arpa de afinación diatónica en escalas de modo mayor, posee entre treinta y dos y treinta y ocho cuerdas, alcanzando un ámbito mínimo de tres octavas más una quinta y uno máximo de cuatro octavas con una cuarta. En la actualidad el encordado es de nylon, pero antiguamente las cuerdas de registro agudo y medio eran metálicas y de tripa las de registro grave. Estas cuerdas afinaban con poca tensión, dándole una particular inflexión a los tonos bajos, efecto que las antiguas cantoras llamaban sonido guateado.

Tradicionalmente y de acuerdo a innumerables testimonios orales, el arpa fue en los campos y ciudades de Chile central un instrumento exclusivamente femenino y eran casos excepcionales cuando los hombres se dedicaban a este instrumento. Sin embargo, a partir de los primeros años de la década de 1940 y en forma paulatina, el género masculino empieza a incorporarse sin limitaciones y calificaciones al cultivo del arpa. Principalmente en el contexto urbano, donde comienzan a aparecer nuevas agrupaciones artísticas, como los dúos de hombres, los cuartetos mixtos y conjuntos folklóricos, siendo estos últimos los que más han contribuido al mantenimiento de esta práctica instrumental.

*María Medina, de Concepción.  
Programa "Canto y Tradición" de UCV Televisión. 1981*



Por su parte, esa atmósfera sonora del arpa que antaño caracterizó nuestra música, irremediablemente se nos va alejando de los campos chilenos. En su reemplazo ha surgido un estilo que adquiere una fuerte influencia del arpa popular paraguaya, corriente que no sólo ha incidido en la forma de tocar, sino también en el cambio de formato del instrumento que actualmente se está usando en Chile, demostrando con ello que el ascendiente guaraní es muy consistente.



*María Galaz y Hermanas Loyola  
Santiago, 1947*



*Otilia González  
Putú, 2003  
Foto: Osvaldo Cádiz*





*José "Pepe" Molina  
Arpa de formato paraguayo  
Santiago*



*Ana Reyes Vda de Madrid  
Graneros  
Foto: O. Cádiz*



*Margot Loyola  
Revista Ecran  
Santiago, 1963*



*Purísima Martínez. Pomaire, 1952.  
Foto: Margot Loyola*



*Petronila Orellana y su hermana Mercedes, integrando el clásico dúo de arpa y guitarra. El arpa de Petronila corresponde al modelo más usado por las cantoras chilenas, entre fines del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. Destaca la elegancia de su capitel y la amplitud del brazo del clavijero.*



*Josefina Ibarra. Codegua, 2001  
Foto: Osvaldo Cádiz*

## EL CHARRANGO

Los años 60 fueron la década de la proyección escénica del folklore por antonomasia. Muchas manifestaciones de las tradiciones locales fueron por entonces recuperadas del olvido y llegaron a tener presencia social a través del espectáculo, la radio o el disco. El charrango fue una de ellas. En 1964 el sello RCA grabó el long play “El Amor y la Cueca”. Para esa ocasión un cantor colchagüino, Fidel Silva Morales- Filito-, de la comuna de Palmilla, fabricó un charrango transportable de dos cuerdas sobre un poste de madera de aproximadamente 1,80 metros de alto, con el que hizo parte del acompañamiento instrumental en uno de los registros. Pero Filito no sólo acompañaba cuecas, sino también tonadas y canto a lo pueta.

El charrango es un instrumento que los hombres solían construir en los postes de graneros y corredores, para el solaz después de concluidas las faenas diarias. Para confeccionar un charrango se emplean entre dos y cuatro cuerdas de alambre de amarra de un largo igual aproximado a los dos metros. En algunas localidades de Colchagua y Maule, se acostumbraba a templar estos alambres, calentándolos en un horno de barro hasta el punto de incandescencia, para luego sumergirlos en el agua corriente y fría de acequias o canales. Las cuerdas se fijaban en forma paralela a lo largo de un poste o pilar de madera mediante clavos o grampas que sujetan los extremos de cada alambre, manteniendo entre ellas una distancia de tres a cinco centímetros aproximadamente. Finalmente, las cuerdas se tensan introduciendo cuerpos contundentes entre las cuerdas y el pilar o poste, tales como corontas secas de choclos o piedras, aunque lo más corriente es el uso de botellas que en algunos casos se llenan con agua para aumentar la sonoridad del instrumento. Con este procedimiento de tensado el encordado adquiere alturas aleatorias, por lo que al tañerlo se produce una masa que da una atmósfera tímbrica especial. Por lo regular se ejecuta mediante una manopla con muescas o de alambre torcido, la que se manipula con una sola mano, produciendo un sonido rústico, raspado.



*Fidel “Filito” Silva.  
Apoyado sobre un estación  
el charrango de dos cuerdas  
que fabricó en 1963  
para la grabación de  
“El Amor y la Cueca”.  
Foto: M. Loyola.*

Algunas cantoras de la zona costera, en Pichilemu y Cahuil (VI Región), nos habían informado de la presencia de un particu-

lar instrumento de cuerdas, el que a falta de guitarra se usó hasta mediados de la década de 1960. Se trataba de una tabla rectangular de unos 30 cm. de ancho, cuyo largo era similar al de una guitarra. Por lo general estaba provisto de cinco cuerdas metálicas de guitarra, las que iban montadas sobre pequeñas botellas planas que se situaban entre las cuerdas y la superficie de la tabla. Su ejecución era similar a la de la guitarra: con la mano derecha la cantora hacía los ritmos y articulaciones característicos del rasgueo en la tonada, mientras que con la otra la cantora sujetaba el instrumento. A este instrumento también lo llamaron charrango.







# SÉ QUERER A QUIEN ME QUIERE

Purísima Martínez / Ramón Martínez

Pomaire, 1950

I

*Sé querer a quien me quiere  
Y olvidar a quien me olvida  
Que jamás hago recuerdo  
De quien de mi se retira.*

Estribillo

*Dices que me quieres con el alma y vida  
Pero me la pegas a las escondidas  
Dices que me quieres con el corazón  
Pero me la pegas cuando hay ocasión.*

II

*De primera empezaste  
A idolatrarme de veras  
Con halagos me engañaste  
Para que yo te quisiera.*

Estribillo

III

*Yo nunca lloro ni siento  
Con una pasión fingida  
Porque tengo por venganza  
De olvidar a quien me olvida.*

Estribillo

Cogollo

*Señores y señoritas flor de lirio  
Blanca Hortensia  
Mucho trabajo es querer  
Donde no hay correspondencia.*

Se que - rer a quien me quie - re y ol - vi - dar a quien me ol

5 vi - da se que - rer a quien me quie - re y ol - vi - dar a quien me ol vi - da que

10 ja - más ha - go re - cuer - do de quien de mi se re - ti - ra que

14 *Estribillo* ja - más ha - go re - cuer do de quien de mi se re - ti - ra di - ces que me

18 que - res con el al - ma y la vi - da pe - ro me la pe - gas a la es - con - di - da di - ces que me

22 que - res con el co - ra - zón pe - ro me la pe - gas cuan - do hay o - ca - sión

*Versión grabada a dos voces durante una fiesta.  
Acompañamiento de arpa, guitarra y tamborileo.*

# EL CABALLO BLANCO

Blanca y Ernestina Espinoza

Mariscadero, Cauquenes, Maule, 1994

I

*Si me supieras querer  
Con un amor verdadero  
Para que yo te olvidara  
Mi muerte fuera primero.*

Estrillo

*Toma tu caballo blanco  
Arrolla tu lazo al tiempo  
Toma tu china al anca  
Y acuérdate de esos tiempos.*

II

*Ayer alegre gozaba  
De un cielo puro y hermoso  
Ahora deliro y muero  
Por unos hermosos ojos.*

Estrillo

III

*Yo te he dicho que te quiero  
Y te prometo en ser fiel  
Una sola vida tengo  
Que por ti la he de perder.*

Estrillo

*El estribillo de esta tonada tiene la misma música de las estrofas  
y se incorpora un tamborileo en la caja de la guitarra.*

The image shows two staves of musical notation in G major (one sharp) and 6/8 time. The first staff contains the melody for the first line of the chorus: "Si me su-pie ras que - rer\_ con un a mor ver-da - de - ro pa-". The second staff contains the melody for the second line: "ra que yo te ol - vi - da - ra mi muer-te fue - ra pri-me - ro". The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The melody is simple and rhythmic, with a repeat sign at the end of each line.

# SI DEL CIELO BAJARAN LOS ÁNGELES

Edelmira Valenzuela

Linares, 1965

I

*Por la pérdida de un ser que yo amaba  
Lloraría yo toda la vida  
A mi nadie me consolaría  
Ni las aves con su melodía.*

Estribillo

*Si del cielo bajaran los ángeles  
Todos juntos a enjugar mi llanto  
A mi nadie me consolaría  
Si no viene el que ha sido mi encanto.*

II

*Mi primera pasión en el mundo  
La fingía un ser que yo amaba  
Esa dicha será envenenada  
Y mi amante, por él lloraría.*

Estribillo

III

*A un sepulcro quisiera yo irme  
A enterrarme por toda la vida  
Porque ahí dentro de ese sepulcro  
Está el ser que yo tanto quería.*

Estribillo

*Las primeras tres estrofas tienen un acompañamiento  
“deslizado” en la guitarra.*

Por la per - di'a de un ser que yo ama - ba llo - ra - rí - a yo to - da la vi - da A mi  
na - die me con - so - la - rí - a ni las a - ves con su me - lo - dí - a a mi  
na - die me con - so - la - rí - a ni las a - ves con su me - lo - dí - a.

# YA TE VAIS A RETIRAR

Blanca y Ernestina Espinoza

Mariscadero, Cauquenes, Maule, 1994

I

*Que felices ojos míos  
Déjenme llorar un rato  
Por no poder conseguir  
Lo que yo deseo tanto.*

Estribillo

*Ya te vais a retirar  
Dios quiera que no te pese  
Por eso es malo de hacerse  
Con lo que no ha de durar.*

II

*Lo que yo deseo tanto  
Debe ser mi sepultura  
Con el fin de no olvidarte  
He de gozar tu hermosura.*

Estribillo

III

*Goza mientras el sol dura  
Que el sol se te acabará  
Cuando dos se están queriendo  
Si no se muere o se va.*

Estribillo

Cogollo

*A la señora Margot  
Clavel que anda por los mares  
Anda deshechando penas  
Y consolando pesares.*

Estribillo

Que - fe - li - ces o - jos mi - os dé - jen - me llo - rar un ra - to

5  
que - fe - li - ces o - jos mi - os dé - jen - mello - rar un ra - to por no po - der con - se

10  
guir lo que yo de - se - o tan - to lo que yo de - se - o tan - to

15  
Ya te vais a re - ti - rar Dios que - ra que no te pe - se ya te vais a re - ti -

20  
rar Dios que - ra que no te pe - se Por e - so es ma - lo de ha -

24  
cer - se con lo que no ha de du - rar con lo que no ha de du - rar

## ASÍ SE COMPONE EL MUNDO

Celia Araneda. Recopilado por Carlos Rioseco  
Santa Rosa, Quilleco, 2002

I

*Así se compone el mundo  
Unos cantan y otros lloran  
Y así lo dispuso Dios  
Y nuestra Madre Señora.*

II

*Si algún sano bueno hubiera  
Y aunque nósté moribundo  
Muere de un' hora par' otra  
Y así se compone el mundo.*

III

*Si algún niño se muriera  
Se vela veinticuatro hora  
En caso no resucite  
Unos cantan y otros lloran.*

IV

*Y si algún doliente hubiera  
Con su llanto muy atroz  
Se consolará diciendo  
Así lo dispuso Dios.*

V

*Lo bueno se lleva Dios  
Deja la mala memoria  
No nos queda otra esperanza  
Que nuestra Madre Señora.*



Tonada de velorio.

The musical score is written for voice and guitar. It begins with a guitar introduction consisting of four measures of a rhythmic pattern. The first system (measures 1-6) shows the guitar part with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 6/8 time signature. The guitar part features a complex rhythmic pattern with many beamed notes. Below the guitar staff, there are rhythmic markings: 'p' (piano), 'V' (vibrato), 'A' (accents), and 'T' (trills). A 'simile' marking with a dashed arrow indicates the continuation of the pattern. The voice part is shown as a whole rest in the first system. The second system (measures 7-10) shows the voice part with a repeat sign and a fermata. The guitar part continues with the same rhythmic pattern. The third system (measures 11-14) contains the first line of lyrics: 'sí se com-po-ne el mun - do u-nos can-tan y o-tros llo - ran'. The fourth system (measures 15-18) contains the second line of lyrics: 'Ya - sí lo dis-pu-so Dios — y'. The fifth system (measures 19-21) contains the third line of lyrics: 'nues - tra ma - dre se - ño - ra Ya -'. The sixth system (measures 22-24) contains the final line of lyrics: 'sí lo dis-pu-so Dios — y nues-tra ma-dre se-ño - ra al %'. The guitar part continues with the same rhythmic pattern throughout. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Voz

Guitarra

6

Voz

Gtr.

11

Voz

Gtr.

15

Voz

Gtr.

19

Voz

Gtr.

2

22

Voz

Gtr.

sí se com-po-ne el mun - do u-nos can-tan y o-tros llo - ran

Ya - sí lo dis-pu-so Dios — y

nues - tra ma - dre se - ño - ra Ya -

sí lo dis-pu-so Dios — y nues-tra ma-dre se-ño - ra al %

# CUANDO SALÍ DE MI CASA

Zenilda Valdés

Talca, 2002

I

*Cuando salí de mi casa  
Muchas lágrimas 'rramé  
Muchas más 'rramó mi madre  
Que me vine y la dejé.*

II

*Adiós madre de mi vida  
Tronco de todas sus ramas  
Que se va su hija querida  
Nacida de sus entrañas.*

III

*El camino que llevaba  
De lágrimas lo regué  
De ver a mi triste madre  
Que solita la dejé.*

IV

*Por el camino dond'iba  
Me siguieron persiguiendo  
Me dicen que no me vaya  
Que por mi queda sufriendo.*

Cogollo

*Presente aquí la compañía  
Varillita de retamo  
Tanto que sufre una madre  
Y tan mal que le pagamos.*

*La guitarra acompañante usa la afinación traspuesta "tercera alta".  
La altura corresponde a un Do sostenido, es decir una tercera más grave.*

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 6/8. It consists of three staves of music with lyrics underneath. The first staff starts with a measure of two eighth rests, followed by a series of eighth and quarter notes. The second staff begins with a measure of six eighth rests, followed by eighth and quarter notes. The third staff also begins with a measure of six eighth rests, followed by eighth and quarter notes. The lyrics are: Cuan-do sa-lí de mi ca-sa mu-chas la-gri-mas 'ra-mé— mu-chas más 'ra-mó mi ma-dre que me vi-ne y la de-jé mu-chas más 'ra-mó mi ma-dre que me vi-ne y la de-jé—

# MI VIDA MI SER MI ENCANTO

María Concepción Toledo  
San Francisco de Rari, 1992

I

*Mi vida, mi ser, mi encanto  
Mi amada prenda querida  
Estando de vos ausente  
Para que quiero la vida.*

II

*Para que quiero la vida  
Pasando todas las penas  
Tengo el alma prisionera  
Entre grillos y cadenas.*

III

*Entre grillos y cadenas  
Nadie los podrá sacar  
Sólo tú que los echaste  
Lo podrís desengañar.*

IV

*Desengañada estuviera  
No he de morir mucho al tiempo  
Porque la prenda en que adoro  
No ha de llevar sentimiento.*

Cogollo

*Para toda la compañía  
Arrancito florido  
Habrán ojos desgraciados  
Pero no como los míos.*

*La guitarra que acompaña está transpuesta en la finadura llamada La Pajarera.  
El sonido real de la grabación corresponde a Sib Mayor.  
Ésta característica es muy frecuente de encontrar.*

Musical score for the song "Mi vida mi ser mi encanto". The score is written in 3/4 time and consists of three staves of music. The lyrics are written below the notes. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "Mi vi - da mi ser mi en - can - to mi ama - da prenda que - ri - da". The second staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The lyrics are: "mi vi es - tan - do de vos au - sen - te pa - ra qué quie - ro la vi - da". The third staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The lyrics are: "es - tan - do de vos au - sen - te pa - ra qué quie - ro la - vi - da". There are first and second endings marked above the staves.

# HUIFA QUE SI, QUE SI

María Concepción Toledo y Jovita Valdés

San Francisco de Rari, 1992

I

*Cuando paso por tu casa  
Mi manco no quiere andar  
Como será tu cariño  
Que lo sabe mi animal.*

Estribillo

*Huifa que si, que si  
Huifa que no, que no  
Por un huasito vivo  
Por él me muero yo.*

II

*Mi huaso nunca me engaña  
Ni cuando lo estoy mirando  
Y más cuando no lo veo  
Quedan mis ojos llorando.*

Estribillo

III

*Mi huaso lleva en su manta  
Bordada de pensamiento  
Es por eso que mi amante  
Tiene mucho sentimiento.*

Estribillo

*La guitarra acompañada está afinada traspuesta en Do Mayor "La Pajarera".  
El sonido real está aproximadamente un tono más grave, en Si bemol.*

The musical score is written in 6/8 time and consists of four staves. The first two staves contain the main verses of the song, and the last two staves contain the chorus. The lyrics are written below the notes. The score includes various musical notations such as rests, beams, and repeat signs.

63 7 Cuan-do pa-so por tu ca-sa mi man-co no quie-re an-dar co mo  
6 se como se-rá tu ca-ri-ño que lo sa- qudo sa- bemi a- ni- mal\_

13 *Estribillo*  
Hui- fa que si que si Hui- fa que no que no

17  
por un hua- si-to vi- vo por él me muero yo

# EL FIRULÍ

Iris Arellano

Cobquecura, 1992

I

*A los solteros quererlos  
A los viudos por su plata  
A los viejos ni mirarlos  
Ni por oro, ni por plata.*

Estribillo

*Sal aquí firulí firulero  
Sal acá firulí firulá  
Sal aquí firulí  
Sal acá firulá  
Sal aquí firulí firulá.*

II

*Los solteritos horchata  
Y los viuditos coñac  
Los casados vino tinto  
Y los viejos aguarrrá.*

Estribillo

III

*Los solteros son de oro  
Los casados son de plata  
Y los viudos de metal  
Y los viejos son de lata.*

Estribillo

A los sol te ros que rer los a los viu dos por su pla-ta a los  
vie jos ni mi rar los ni por o ro ni por pla-ta Sal a-

6 *Estribillo*  
quí fi-ru-lí fi-ru-le-ro sal a-cá fí-ru-lí fi-ru-lá Sal a-

10  
quí fi-ru-lí sal a-cá fí ru-lá sal a-quí fí-ru-lí fi-ru-lá

# CANSADOS TENGO LOS OJOS

Iris Arellano

Cobquecura, 1992

I

*Cansados tengo los ojos  
De mirar tanto imposible  
Aunque mares se atraviesen  
Cada día estoy más triste. (firme)*

Estrillo

*Pasando el río, pasando el puente  
Por la corriente oí una voz  
Era mi negro que me decía  
No habrá consuelo para los dos.*

II

*Quién pudiera dueño mío  
A cada instante verte  
Y poner mis esperanzas  
En los brazos de la muerte.*

Estrillo

III

*Cómo me consolaré  
De este amor tan dividido  
Me consolaré diciendo  
Quien pudiera dueño mío.*

Estrillo

The musical score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of four staves of music with lyrics underneath. The first staff is in 6/8 time and contains the first line of lyrics. The second staff is in 6/8 time and contains the second line of lyrics, with the word 'Estrillo' written above the staff. The third staff is in 4/4 time and contains the third line of lyrics. The fourth staff is in 4/4 time and contains the fourth line of lyrics.

Can - sa - do ten - go los o - jos de mi - rar tan - to im - po - si - ble, can - sa  
Aun - que  
6 ma - res sea - tra - vie - sen ca - da dí - a es - toy más tris - te Pa - san - do el  
Estrillo  
10 rí - o pa - san - do el puen - te por la co - rrien - te o - í u - na voz ye - ra mi  
14 ne - gro que me de - cí a no ha - brá con - sue - lo pa - ra los dos

# EL POLOLITO

Carmen Rosa Romero

Coilemu, 1952

I

*Yo tenía un pololito  
Que muy de alba se levantaba  
Y cada vez que aclaraba  
Me daba un vistacito.*

Estrillo

*Caramba que tengo pena  
Caramba no tengo na'  
Siento un dolor en el alma  
Yo no sé por quien será.*

II

*Una tarde a medio día  
Pasó un señor muy mirón  
Con ese me quedaría  
Que cuenta más de un millón.*

Estrillo

III

*Al frente de mi ventana  
Otro pololo tenía  
Que con el me divertía  
De noche, tarde y mañana.*

Estrillo

IV

*Señores les contaré  
Estoy pasando un sustito  
De tener tantos pololitos  
Solita me quedaré.*

Estrillo

*El acompañamiento en guitarra de esta tonada es muy especial pues tiene el mismo ritmo que la voz. En los interludios incorpora acordes arpegiados. La interpretación de la cantora es no menos interesante: muy agudo y con detenciones al final de cada verso.*

The image shows the musical notation for the song 'El Pololito'. It consists of two staves of music in 6/8 time, with a key signature of one sharp (F#). The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody is written in a simple, folk-like style. The lyrics are written below the notes. The first staff ends with a first ending bracket labeled '1.'. The second staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. It starts with a measure number '6' and a second ending bracket labeled '2.'. The lyrics continue below the notes. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and bar lines.

Yo te - ní - a un po - lo - li - to — que muy de al - ba se le - van - ta - ba  
ta - ba que ca da vez que a - cla - ra - ba me da - ba un vis - ta - ci - to



# ESTOY CUIDANDO UN JARDÍN

Alicia de las Mercedes Olivares

El Tambo, Norte Chico, 1971

I

*Yo estoy cuidando un jardín  
Por interés de una rosa  
Si ayayai, si ajajai  
Todos los días la veo  
Más fragante y más hermosa  
Si ayayai, si ajajai.*

II

*También quisiera volverme  
Matita de toronjil  
Para llevarme cuidando  
Todos los días el jardín.*

III

*También quisiera vestirme  
De un traje de mariposa  
Para llevarme cuidando  
Todos los días ésta rosa.*

IV

*Y el jardín que estoy cuidando  
Ya me lo quieren quitar  
De balde están envidiosas  
Yo con él me hei de quedar.*

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It consists of three staves of music with lyrics underneath. The first staff starts at measure 1 and ends at measure 7. The second staff starts at measure 8 and ends at measure 13. The third staff starts at measure 14 and ends at measure 20. The lyrics are: Yo 'stoycui-dan-dounjar-dín porin - te-résde u-na ro-sasi ay ay ai si aja jai to - dos los dí-as la ve - do más fra-gan-te y más her mo - sa to dos los dí-as la ve - do más fra-gan-te y más her - mo - sa si ay ay ai si a ja jai



# EL PALMERO

Erica y América González  
Curanipe, 1992

I

*Palmero sube a la palma  
y dile a tu palmerita (o)  
Que se asome a la ventana  
Que su amor le solicito.*

Estribillo

*Y dile a tu capitán  
Que suba luego a la palma  
Que ya se me arranca el alma  
De amor que ya desespero  
Anda a la mar marinero.  
Palmero sube a la palma.*

II

*Dile que voy navegando  
En un bote muy ligero  
Y que allí van remando  
Doscientos mil marineros.*

Estribillo

III

*Dile que voy embarcada  
Con un hermoso marino  
Y mira a mi amante fino  
Que por él he de acabar.*

Estribillo

*En las estrofas el acompañamiento es de vals.  
La segunda estrofa cumple función de estribillo.  
Musicalmente es la misma melodía y el acompañamiento es más vivaz.*

6

Pal - me - ro su - be a la pal - ma y di - le a tu pal - me - ri - ta que  
se a - so - me a la ven - ta - na que un a - mor la so - li - ci - ta

# UNA VEZ QUE YO FUI AL CAMPO

Natalia Arévalo

San Fabián de Alico, 1955

I

*Una vez que yo fui al campo  
Un huaso me enamoró  
Y en preba de cariño  
Una cintita me dio.*

II

*La cinta que tu me diste  
Fue de un colorcito lacre  
Que cuando está apretadita  
No hay un negro quien la saque.*

III

*La cinta para ser lacre  
No ha de ser de dos colores  
Y el hombre para ser fiel  
No ha de amar dos corazones.*

IV

*Ya con esta me despido  
Con el alma entristecida  
Ya le cante mis dolores  
Y las penas de mi vida.*

Voz

Guitarra

5

10

14

18

22

u - na vez que yo fuí al cam -

po un hua - so me e - na - mo - ró u - na y en

prue - ba de tu ca - ri - ño u - na cin - ti - ta me dió y en

prue - ba de ca - ri - ño u - na cin - ti - ta me dió

**Da Capo**

*Guitarra con afinación "la pajarera".*

# PADEZCO GRAVES DOLENCIAS

Erica y América González  
Pelluhue, 1992

I

*Padezco graves dolencias  
Por un dolor inhumano  
Pues me has dejado tirano  
Sola y pensando en tu ausencia  
Con la mayor indolencia  
Me has querido abandonar  
Por lo que a mí me parece  
Tú te quieres retirar  
Por eso no es bueno hacerse  
Con lo que no ha de durar.*

II

*Puse mi amor con empeño  
Y lloraré mi dolor  
Por haber puesto mi amor  
En prenda que tuvo dueño  
Te mostraste halagüeño  
Pa' poderme ilusionar  
Por lo que a mí me parece  
Tú te quieres retirar  
Por eso no es bueno hacerse  
Con lo que no ha de durar.*

III

*Sigue ingrato tus pasiones  
Déjame a mi padecer  
Que buen fin no ha de tener  
Amando a dos intenciones  
Ya no me quedan razones  
Para poderme explicar  
Por lo que a mí me parece  
Tú te quieres retirar  
Por eso no es bueno hacerse  
Con lo que no ha de durar.*

Pa-dez-co gra-ves do-len-cias por un do-lor in-hu-ma-

6 no tu me has de-ja-do ti-ra-no so-lay pen-san-do en tu au-sen-

11 cia con la ma-yor in-do-len-cia me has que-ri-do a-ban-do-nar por

16 lo que a mi me pa-re-ce tu te quie-res re-ti-rar por e-so no es

21 bue-no ha-cer-se con lo que no ha de du-rar

# EL PALETÓ

María Marinao

Quinchamalí, Chillán, 1955

I

*Era una prenda de lujo  
Del sastre Araujo  
De moda en Madrid  
Un paletó que al contado  
Hubiera costado  
De fijo un caudal.*

Estribillo

*Paletó ay mi paletó  
Paletó ay mi paletó  
Ven dueño mido  
Ay que de frió  
Me muero yo.*

II

*Era un paño afelpado  
En lana forrado  
Un corte especial  
Un paletó sin un pelo  
Que esta prisionero  
Llorando por mí.*

Estribillo

III

*Tuvo por amo primero  
Al rico banquero don Blas de León  
Luego lo uso un extranjero  
Después un barbero  
Y luego un Simón.*

Estribillo

*Versión Folklorizada del Couplet español El Paletó de C. Carobi*

É - ra u - na pren - da de lu - jo del sas - tre A - ra - u - jo de mo - da en Ma - drid

5  
Un pa - le - tó que al con - ta - do hu - bie - ra cos - ta - do de fi - jo un cau -

8 *Estribillo*  
dal Pa - le - tó ay mi pa - le - tó pa - le - tó ay mi pa - le

12  
to - o vendue - ño mí - o por - que de frí o me mue ro - yo

# EL CARACOLITO

María Pereira

Cauquenes, 1991

I

*Caracol'taba llorando  
Caracol se me le jué  
Con el choro de la orilla  
En un buquecito inglés.*

Estribillo

*Caracol, caracolito  
Ven acá a darme un besito  
Caracol, caracolazo  
Ven acá a darme un abrazo  
Hasta los caracolitos  
Que hay a las orillas del mar  
Me aconsejan que te olvide  
Yo no te puedo olvidar.*

II

*Me gusta el huaso fortacho  
Y también su caballito  
Pero no basta ser huaso  
Hay que ser huaso hombrecito.*

Estribillo

III

*Dicen que estoy curadita  
Pero no he tomado nada  
Con un beso que me dieron  
Estoy medio trastornada.*

Estribillo

*La guitarra acompañante está afinada por "tercera alta".  
La altura real es medio tono más grave.*

The musical score is written in 6/8 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of ten staves of music with lyrics underneath. The lyrics are: Ca-ra-col 'ta-ba llo-ran-do ca-ra-col se me le jué con el cho-ro de la o-ri-lla en un bu-que-ci-to in-glés Ca-ra-col ca-ra-co-li-to ven a-cá a dar-me un be-si-to ca-ra-col ca-ra-co-la-zo ven a-cá a dar-me un a-bra-zo has-ta los ca-ra-co-li-tos que hay a lo-ri-llas del mar me a-con-se-jan que te ol-vi-de yo no te pue-do ol-vi-dar me a-con-se-jan que te ol-vi-de yo no te pue-do ol-vi-dar. The score includes a 'TRADICIONAL' marking under the final line of lyrics.

# ACUÉRDATE FALSO INGRATO

Aída Urtubia

San Dionisio, Colbún, 1967

I

*Acuérdate falso ingrato  
De aquel tiempo cuando entonces  
Venías a mi casa a verme  
Y ahora no me conoces.*

Estribillo

*Rosa y Romero, jazmín y alelí  
Será que me quieres  
Pero no es así  
Si ay ay ay  
Dices que me quieres  
Pero no es así.*

II

*No me conoces Dios mío  
Recorre tu pensamiento  
Mira que yo soy aquella  
Que adorabas en un tiempo.*

Estribillo

III

*Que adorabas en un tiempo  
En este mundo fatal  
Se me daba el corazón  
Que me habías de olvidar.*

Estribillo

IV

*Que me habías de olvidar  
Sin motivo y sin razón  
Y al separarlo de mí  
Triste está mi corazón.*

Estribillo



5 A - cuer - da - te fal - so in - gra - to de a - quel tiem - po cuan - do en - ton -  
 10 ces ve - ni - a' a mi ca - sa a ver - me ya - ho - ra no me co - no - ces ve ní -  
 14 a' a mi ca - sa a ver - me ya - ho - ra no me co - no - ces Ro - sa con ro  
 me -- ro jaz - mín ya - le - lí se - rá que me quie - re pe - ro no es a -  
 17 sí si ay ay ay di - ces que me quie - res pe - ro no es a - sí

*Los dos primeros versos de cada estrofa tienen un acompañamiento punteado a un intervalo de tercera bajo la voz.*

# DICEN QUE HA NACIDO UN NIÑO

Olga Nuñez

Junquillar, Putú, 1968

I

*En el portal de Belén  
Hay estrella sol y luna  
La Virgen y San José  
El Niño que está en la cuna.*

II

*En el portal de Belén  
Tres cantos el gallo dio  
Y de mano de San Juan  
El agua que recibió.*

III

*Señora doña María  
Yo le traigo de mi chacra  
Unos porotitos verdes  
Unas brevitas mulatas.*

IV

*Señora doña María  
Yo le traigo almidoncito  
Pa' que almidone la ropa  
De su querido Niñito.*

V

*Señora doña María  
Yo vengo de fiesta en fiesta  
Y por venir galopando  
Se me cayó una calceta.*

VI

*Señora doña María  
Mañana vuelvo otra vez  
A cantarle a su niñito  
Y un cogollo a San José.*

VII

*Dicen que ha nacido un niño  
fragante como un clavel  
En un pesebre de paja  
en el portal de Belén.*

*La guitarra acompañante está afinada medio tono más agudo.*

The musical score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. It consists of three staves of music. The first staff begins with the lyrics 'En el por-tal de Be-lén' and ends with 'La'. The second staff begins with 'vir-gen y San Jo-sé' and ends with 'La'. The third staff begins with 'Vir-gen y San Jo-sé' and ends with 'na'. The melody is simple and folk-like, with a 'gliss.' marking above the final notes of the first and third staves. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across notes.

# LAS CALABAZAS

Olga Núñez

Junquillar, Putú, 1968

I

*Tengo unas calabazas  
Puestas al humo  
Al primero que pase  
Se las emplumo.*

II

*Sí morenito mío  
Cambien de gusto  
Y al que tú más quieres  
Dale un mordisco.*

III

*Yo le canto de noche  
Canto de día  
Canto por la mañana  
Y al mediodía.*

IV

*Sí morenito mío  
Se me olvidaba  
Que también yo le canto  
A la madrugada.*

V

*Las calabazas son  
De verde oscuro  
Por eso las manejo  
Puestas al humo.*

Cogollo

*A todos los presentes  
Flor de romaza  
A usted nunca le digan  
Las calabazas.*

The image shows the first two lines of musical notation for the song. The first line is in 6/8 time, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody consists of eighth and quarter notes. The lyrics are: Ten - go u - nas ca - la - ba - zas pues - tas al hu - mo. The second line starts with a 4-measure rest, indicated by a '4' above the staff. The melody continues with eighth and quarter notes. The lyrics are: al pri - me - ro que pa - se se las em - plu - mo.

# EL QUE TIENE PAIRE Y MAIRE

Teresa Muñoz. Rec. Juan Astica M.  
Nilahue, Colchagua, 1970

I

*El que tiene paire y mairé  
Dicen que tiene un caudal  
Y yo que no tengo a naiden  
Aya ya yay*

Estribillo

*¡Ah chitas! Que tengo harta hambre  
Parece que me comiera  
Cuatro gallinas y un chancho.  
¿Y de postre Compadre?  
Y de postre una ternera.*

II

*La mujer que sale mala  
No retarla ni pegarle  
Hay que sacarla a la agencia*

*Y el boleto compadre  
El boleto pa' su madre.*

Estribillo

III

*Cuando salí de mi casa  
Dos cosas no más sentía  
La callana en que tostaba  
Y la piedra en que molía.*

Estribillo

The musical score is written in G major (one sharp) and 8/4 time. It consists of five staves of music with lyrics underneath. The lyrics are: "El que tie - ne pai - re y mai - re di - cen que tie - ne un cau - dal y yo que no ten - go a nai - den ay ay ay ay ah chi - ta que ten - go har - ta ham - bre pa - re - ce que me co - mie - ra cua - tro ga - lli - nas y un chan - cho y de pos - tre u - na ter - ne - ra cua - tro ga - lli - nas y un chan - cho y de pos - tre u - na ter - ne - ra". The lyrics are split across the staves: Staff 1: "El que tie - ne pai - re y mai - re di - cen que tie - ne un cau - dal"; Staff 2: "y yo que no ten - go a nai - den ay ay ay ay"; Staff 3: "ah chi - ta que ten - go har - ta ham - bre pa - re - ce que me co - mie - ra"; Staff 4: "cua - tro ga - lli - nas y un chan - cho y de pos - tre u - na ter - ne - ra"; Staff 5: "cua - tro ga - lli - nas y un chan - cho y de pos - tre u - na ter - ne - ra". There is a "hablado:" (spoken) section above the lyrics "¿y de postre compadre?" on the fourth staff.

# LÁGRIMAS SON LAS QUE ALMUERZO

Julia Muñoz. Rec. Juan Astica M.

Nilahue, Colchagua, 1970

I

*Lágrimas son las que almuerzo  
A medio día un dolor  
Meriendo un triste suspiro  
En una ausencia de amor.*

II

*Yo por descansar me acuesto  
Y recuerdo en tu delirio  
Luego pronto me levanto  
Meriendo un triste suspiro.*

III

*Vengan todos los tormentos  
Pena y fatiga y dolor  
Y llego a comer me admiro  
A mediodía un dolor.*

IV

*Apenas nace la aurora  
Y con mi llanto comienzo  
Sumergida en mis pesares  
Lágrimas son las que almuerzo.*

Cogollo

*Señores y señoritas  
Cascarita de laurel  
El amorcito es muy bueno  
Pero cuidado con él.*

*Métrica libre*

Musical score for the song "Lágrimas son las que almuerzo". The score is written in 6/8 time and consists of three staves of music. The lyrics are written below the notes, with some words underlined to indicate syllable boundaries. The lyrics are: Lá - gri - mas son las que almuerzo a me - dio - dí - a un do - lor a me - dio dí - a un do - lor... me - rien - do un tris - te sus - pi - ro, ay en u - na au - sen - cia de a mor... me - rien - do un tris - tesus - pi - ro en u - na ausen - ciade a - mor en u - na au - sen - ciade a - mor... The score includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature of 6/8. The lyrics are written in a simple, sans-serif font.

# PARABIENES DE LOS NEGROS

Francisca González

Niblinto, Chillán, 1955

I

¿...?

*El casamiento e los negros  
Negros novios y padrinos  
Negros cuñados y suegros.*

II

*El cura que los casó  
No se sabía de donde era  
Negra bendición le hechó  
Ay que bendición tan negra.*

III

*Mandan a poner la mesa  
Negro mantel le pusieron  
Negro el vino negro el pan  
Negros quien se lo sirvieron.*

IV

*Mandan a sentar el tacho  
En negros tachos sentaron  
Negro el mate y la bombilla  
Negros quien se lo tomaron.*

V

*Allá por la medianoche  
Se alborotaron los negros  
Tomaron sus sables negros  
Negros sablazos se dieron.*

Cogollo

*Que viva la compañita  
Matita de Alejandría  
Si los padrinos eran negros  
Los novios como serían.*

*El texto corresponde a la segunda estrofa.*

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. The melody is: C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), followed by a double bar line with repeat dots. The lyrics under the first staff are: "El cu - ra que los ca - só\_\_\_ no se sa - bi - da de 'ón de e\_\_\_ ra". The second staff begins with a measure rest for 6 measures, then continues with the melody: C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter). The lyrics under the second staff are: "ne - gra ben - di - ción le e - chó\_\_\_ Ay, que ben - di - ción tan ne - gra". The third staff begins with a measure rest for 11 measures, then continues with the melody: C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter). The lyrics under the third staff are: "Ne - gra ben - di - ción le e - chó\_\_\_ ay, que ben - di - ción tan ne\_\_\_ gra".

# PARABIENES DE LOS NEGROS

Aprendido por las Hermanas Loyola

El Bajo de Melipilla, 1947

I

*Si gustan les cantaré  
El casamiento e' los negros  
Negros novios y pairinos  
Negros cuñados y suegros.*

II

*Mandan a poner la mesa  
Negro mantel le pusieron  
Negro el vino, negro el pan  
Negros quienes lo sirvieron.*

III

*Mandan a sentar el tacho  
Y negros tachos sentaron  
Negro el mate y la gombilla  
Negros quienes lo tomaron.*

IV

*Allá por la medianoche  
Se alborotaron los negros  
Tomaron sus sables negros  
Negros sablazos se dieron.*

Cogollo

*Que viva la compañita  
Matita de Alejandría  
Si los padrinos eran negros  
Los novios como serían.*

Si gus - tan les - can ta ré el ca - sa mien - to' e los ne gros ne  
6  
gros - no vios - y pai ri - nos ne gros cu - ña dos - y sue gros ne  
10  
gros - no vios - y pai ri - nos ne gros cu - ña dos - y sue gros

# SE FUE MI QUERIDO BIEN

Gerdy Retamal y Eliana Pereira

Cauquenes, 1992

I

*Una mañana de Abril  
Temprano me levanté  
A dirigir mis suspiros  
Por donde mi bien se fue.*

Estrillo

*Se fue mi querido bien  
Ya se fue mi bien del alma  
Se fue mi querido dueño  
Salió a la una de la mañana.*

II

*Ojos por qué no lloraron  
Cuando lo vieron partir  
Ahora no hay más que penas  
Hasta que él vuelva a venir.*

Estrillo

III

*Señores y señoritas  
Dolor es querer ausente  
Aunque los ojos no lloren  
El corazón el que siente.*

Estrillo

The musical score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 6/8 time signature. It consists of four staves of music with lyrics underneath. The lyrics are: U - na ma - ña - na de Abril tem - pra - no me le - van - té a di - ri - jir mis sus - pi - ros por dón - de mi bien se fué Se fué mi que - ri - do bien ya se fué mi bien del al - ma se fué mi que - ri - do due - ño, sa - lió a la u - na de la ma - ña - na. The score includes bar lines, repeat signs, and dynamic markings.



# MAÑANA ME VOY DE AQUÍ

Erica y América González

Curanipe, 1991

I

*Mañana me voy de aquí  
Memorias te dejaré  
Una maceta de flor  
De la planta que planté.*

Estribillo

*Mañana me voy  
Mañana me voy  
Mañana me voy de aquí  
Envuelta de mis espaldas  
Chinito del alma  
Corona de flores  
Te traigo yo a ti.*

Estribillo

II

*Tantas que he visto en el mundo  
Que han nacido tan feliz  
Por eso yo estoy desgraciada  
Por eso me voy de aquí.*

Estribillo

III

*Que saco con'tar aquí  
Cuando no quito ni doy  
Estoy con darme al destierro  
Por desgraciada que soy.*

Estribillo

Ma - ña - na me voy de aquí me - mo - riaste de - ja - ré U - nama - ce - ta de

*Estribillo*

flo - res de las plan - tas que plan - te Ma - ña - na me voy ma - ña - na me voy ma

ña - na me voy de aquí en - vuel - ta en mis es - pal das chi - ni - ta de

mi al - ma co - ro - na de flo - res te trai - go yo a ti

# ADIÓS VIDA YA ME VOY

Jovita Valdés, María Concepción Toledo  
Rari, 1992

I

*Adiós vida ya me voy  
Por los campos suspirando  
Cuando me acuerdo de ti  
Me consolaré llorando.*

II

*Me consolaré llorando  
En vanas son mis pasiones  
Porque veo que conmigo  
Quieres probar intenciones.*

III

*Quieres probar intenciones  
Por lo que yo hecho de ver  
Ándate con quien tú quieras  
Dejarme a mi padecer.*

IV

*Dejarme a mi padecer  
Pena no tengo nadita  
Un agravio y un amor  
Con otro nuevo se quita.*

Cogollo

*Presente aquí la compañía  
Florcita de esa blanquita  
El que tiene amores lejos  
Con suspirar se le quita.*

The musical score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 6/8 time signature. It consists of three staves of music with lyrics underneath. The first staff starts at measure 1 and ends with a repeat sign. The second staff starts at measure 8 and ends with a repeat sign. The third staff starts at measure 12 and ends with a double bar line. The lyrics are: A-dios vi da ya me voy por los cam pos sus piran do Cuan do me a cuer do de ti me con so la ré llo ran do cuan do me a cuer do de ti me con so la ré llo ran do

# LLORARÉ TODA LA VIDA

María Ahumada

Cáhuil, 2003

I

*Cuando me vaya de aquí  
Me voy a vestir de luto  
Porque olvidándote a ti  
No puedo tener más gusto.*

Estribillo

*Lloraré toda la vida  
En un silencio profundo  
Ya se que tú me olvidaste  
No quiero estar en el mundo.*

II

*Adiós la tierra que piso  
Adiós la voz que levanto  
Adiós querido del alma  
A quien yo he querido tanto.*

Estribillo

III

*Adiós encanto'e mi vida  
Adiós flor de mi deleite  
No pongas tu amor en otro  
Aunque yo tarde en el verte.*

Estribillo

*Tonada acompañada con guitarra charrangueada, es decir sin afinar*

The image shows a musical score for the song 'Lloraré toda la vida'. It consists of three staves of music in a 3/4 time signature with a key signature of one flat (Bb). The lyrics are written below the notes. The first staff starts with a first ending bracket. The second staff starts with a second ending bracket. The third staff continues the melody. The lyrics are: Cuan-do me va-ya de a - qui me voy a ves-tir de lu - to cuan lu - to por que ol - vi - dán - do - te a ti no pue - do te - ner mas gus - to porque ol - vi - dán - do - te a ti no pue - do te - ner mas gus - to

# SATISFACCIONES NO QUIERO

Adela Álvarez

Los Hualles, Linares, 1955

I

*Satisfacciones no quiero  
De un corazón tan ingrato  
Se acabará mi amistad  
'onde hay engaño no hay trato.*

III

*No quisiera oír tu nombre  
Ni menos ver tu retrato  
No quiero tener recuerdos  
De un corazón tan ingrato.*

II

*Tú pensabas engañarme  
Con decirme yo te quiero  
Aunque digas la verdad  
Satisfacciones no quiero.*

Guitarra afinada "la cuyana".

13

Voz

ra-zón tan in-gra - to sa-tis-fac-cio-nes no quie - ro de un co

Guitarra

17

Voz

ra-zón tan in-gra - to se a ca - ba-rá mi a-mis tad don

Guitarra

21

Voz

de hay en-ga-ño no hay tra - to se a-ca ba-rami a-mis- tad

Guitarra

25

Voz

— don de hay en - ga - ño no hay tra - to

Guitarra

28

Voz

1. 2.

Guitarra

# MALHAYA LA COCINA

Iris Arellano

Cobquecura, 1993

I

*Malhaya la cocina  
Malhaya el humo  
Malhaya quien se fia  
De hombre alguno.*

Estribillo

*Porque los hombres  
Porque los hombres  
Cuando se ven queridos  
Ay ay ay, no corresponden.*

II

*Yo comparo a los hombres  
Con las abejas  
Que siempre andan buscando  
Flores chinescas.*

Estribillo

III

*Porque de paso  
Porque de paso  
Todas las flores llevan  
Ay ay ay, su picotazo.*

Estribillo

IV

*A todos los hombres juntos  
Yo los maldigo  
Con maldición eterna  
Como castigo.*

Estribillo

V

*De todos digo  
De todos digo  
El que llevo en el alma  
Ay ay ay, de ese no digo.*

Estribillo

*Los textos de esta tonada pertenecen a una mazurka,  
seguidilla de siete versos de siete y cinco sílabas alternadas.*

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It consists of four staves of music with lyrics underneath. The first staff starts at measure 5 and ends with a double bar line. The second staff starts at measure 9 and ends with a double bar line. The third staff starts at measure 13 and ends with a double bar line. The fourth staff continues the melody and ends with a double bar line. The lyrics are: Mal - ha - ya la co - ci - na mal - ha - ya el hu - mo; Mal - ha - ya quién se fi - a de hom - bre al - gu - no; Por - que los hom - bres por - que los hom - bres; cuan - do se ven que - ri - dos ay ay ay no co - rres pon den.

# YA SE LE LLEGÓ ESE DÍA / Parabienes a los Novios

Juanita Concha

Cuchi, Putú, 1968

I

*Ya se le llegó este día  
Con la salud favorable  
Digamos de noche y día  
Que vivan novios amable'  
Vivan padrinos y padres  
Con gran felicidad'  
Muy linda es su deida'  
Muy perfecta su persona  
Les pusiera una corona  
A los novios de verdad.*

II

*Arpa piano y violines  
Quiero traer de los cielos  
Y para mayor consuelo  
Suenen todos los clarines  
Y las flores de estos jardines  
Con sus distintos colores  
Y tu perfecta en amores  
Son las perlas más bonitas  
Que la deida' no se pinta  
Los novios flor de las flores.*

III

*Que vivan padres y madres  
Y también los del oriente  
Vivan novios y parientes  
Y a mí para que me manden  
Vivan padrinos y padres  
Con grandísimo poder  
Flores pienso que han de ser  
No tienen comparación  
Les diera mi corazón  
Y a los novios mil placeres.*

The musical score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a time signature of 8/8. It consists of three staves of music with lyrics underneath. The first staff starts with a repeat sign and a first ending bracket. The second staff begins with a measure rest. The third staff ends with a double bar line.

ya se le lle go e se dí a con la sa lú fá vo ra ble dí ma bles vi  
ga mos de noche y dí a que vi van no vios a

7  
van pa dri nos y pa dres con gran de fe li ci dad muy lin da es su dei da ad muy

13  
per fec ta su per so na les pu sie ra u na co ro na a los no vios de ver da ad



# HE VENIDO PADECIENDO

Natalia Arévalo

San Fabián de Alico, 1955

I

*He venido padeciendo  
Por verte prenda querida  
Y al mirarme en este espejo  
Ahí llegué vidita mida.*

II

*Ahí llegué vidita mida  
Aquí me tienes presente  
Perdóname la demora  
Lucero resplandeciente.*

III

*Tus acciones prenda mía  
Son las que yo te deparo  
Por ese tu lindo genio  
Ese que Dios te ha dado.*

Cogollo

*Señores y señoritas  
Pedacito de sandilla  
Hei venido a celebrar  
Por ser día de tu trilla.*

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It consists of three staves of music. The first staff begins with a repeat sign and contains the lyrics: "He ve - ni-do pa-de-cien - do por ver - te pren-da que-ri - da he ve da yal mi-". The second staff starts at measure 7 and contains the lyrics: "rar - meen el es - pe jo ahí lle - gué vi - di - ta mi - da yal mi -". The third staff starts at measure 11 and contains the lyrics: "rar - meen el es - pe - jo ahí lle - gué vi - di - ta mi - da". The score includes first and second endings for the first staff, indicated by "1." and "2." above the notes.



# PARA TODA LA COMPAÑA

Juana Chávez

Llepo, 1951

I

*Para toda la compañía  
Cogollito de zarzamora  
El que tiene amores lejos  
Años se le hacen las horas.*

Estrillo

*Que contiene tanto empeño  
De andarte solicitando  
Yo no hago juicio de vos  
De balde me andas rogando  
Con decirme que te quiera  
Y a mi no me andís rogando.*

II

*Si lo hacís porque me vis  
Muy alegre y cariñosa  
Dejarse de eso conmigo  
Porque no sé de esas cosas.*

Estrillo

III

*Porque llevada de una pena  
No sé en que venga a parar  
Habré nacido dichosa  
Habré nacido fatal.*

Estrillo

IV

*Si algún día si conviene  
Si supiera estar de Dios  
Si tuviera su suerte  
Ni aunque te aborrezca yo.*

Estrillo

Cogollo

*Para toda la compañía  
Blanca pluma sin rocío  
Ojos fatales hei visto  
Pero no como los míos.*

Musical score for the song "Para toda la compañía". The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 6/8 time signature. The lyrics are written below the notes, with syllables aligned under the corresponding notes. The score is divided into four systems, each starting with a measure number (1, 6, 11, 14). The lyrics are: Pa-ra to - a la com-pa-ña co-go-lli - toe-zar-za-mo-ra pa-ra to - a la com pa-ña co-go-lli - to'e zar-za-mo-ra el que tie - nea-mo-res le-jos a-ños se leha - cen las ho - ras el que tie nea - mo - res le - jos a - ños se leha - cen las ho - ras

# LA CLAVELINA

Enseñado por Natalia Arévalo  
San Fabián de Alico, 1955

I

*La clavelina en el huerto  
Aunque llueva no se moja  
Agua cristalina y bella  
Un clavel que se deshoja.*

II

*Una niña iba jullendo  
Jullendo por no ser monja  
Agua cristalina y bella  
Un clavel que se deshoja.*

III

*Del tronco nació la rama  
De la rama nació l'hoja  
Agua cristalina y bella  
Un clavel que se deshoja.*

IV

*Ya se me acabó el papel  
Quedé firmando en un'hoja  
Agua cristalina y bella  
Un clavel que se deshoja.*

The musical score is written on a single staff in G major (one sharp) and 6/8 time. It consists of three lines of music with lyrics underneath. The first line starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The melody begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4-B4, and a quarter note C5. The lyrics are 'La cla velina en el huer toaun que llue vano semo ja la'. A first ending bracket spans the final two measures of the first line. The second line starts at measure 7 and includes a second ending bracket. The lyrics are 'ja a gua cris ta li na y be lla un cla vel que se des ho ja a'. The third line starts at measure 12 and ends with a double bar line. The lyrics are 'gua cris ta li na y be lla un cla vel que se des ho ja'.

# EL CREITO

Marta Salinas Sepúlveda  
Nahueltoro, Ñuble, 1955

I

*El creito que me robaste  
Aonde me lo tení  
Al campo me lo botaste  
Para que hablaran de mí.*

Estribillo

*Arriba está el capitán  
Que ya me destroza el alma  
Y siguiendo estoy la calma  
A navegar más ligero  
Con tresciento marinero  
Dale tu vida a la palma.*

II

*Para que lugar me juera  
A buscar lo que hei perdío  
Una tristeza de amarte  
Todo lo que hei padecío.*

Estribillo

III

*La que se ponga a querer  
No diga que es de alegría  
No hay pena y rabia más grande  
De verse al mundo perdía.*

Estribillo

The musical score is written in a single system with five staves. The first staff (measures 1-6) is in 6/8 time and contains the lyrics: "El crei-to que me ro-bas-te a don-de me lo te-ní ní". The second staff (measures 7-10) is in 3/4 time and contains: "al cam-po me lo bo-tas-te pa-ra que ha-bla-ran de mí a - rri-ba es-tá ca-pi-". The third staff (measures 11-15) is in 6/8 time and contains: "tán que ya me des-tro za el al - ma y si - guien do es toy la cal ma a". The fourth staff (measures 16-18) is in 6/8 time and contains: "na - ve gar más lí - ge - ro ge - ro". The fifth staff (measures 19-22) is in 3/4 time and contains: "con tres - cien to ma - ri - ne - ro da - le tu vi - da a la pal - ma". The score includes various musical notations such as treble clefs, time signatures, and repeat signs with first and second endings.

# CASATE, NIÑA CASATE

Natalia Arévalo

San Fabián de Alico, 1963

I

*Casate, niña casate  
Goza tus meses primero  
Que después estarás deseando  
La vida de los solteros.*

II

*Los maridos son muy güenos  
Para los primeros días  
Y luego para después  
Le quieren quitar la vida.*

III

*Esto no digo de todos  
Tendrán ese protenderé  
Porque también hay algunos  
Que estiman a sus mujeres.*

Cogollo

*Vivan novios y pairinos  
Cogollito é piedra lisa  
Que en la carrera de amores  
El que no muere, agoniza.*

*Tonada Parabien.*

The image shows the musical notation for the song 'Casate, Niña Casate'. It consists of three staves of music in a 3/4 time signature with a key signature of two sharps (F# and C#). The lyrics are written below the notes. The first staff starts with a treble clef and a key signature of two sharps. The lyrics are: 'Ca - sa - te ni ña ca sa - te go - za tus me ses pri - me ro que'. The second staff starts with a treble clef and a key signature of two sharps. The lyrics are: 'des - pués 'ta ris de sean - do la vi - da de los sol - te - ros'. The third staff starts with a treble clef and a key signature of two sharps. The lyrics are: 'que des - pués 'ta ris de sean - do la vi da de los sol - te ros'. The music is written in a simple, folk-like style with a mix of eighth and quarter notes.

# L'AGUA DE NIEVE

Enseñada por Juana Chávez

Llepo, Linares, 1953

I

*El agua de nieve es muy linda  
En su fragancia un jazmín  
Me ponen para que escoja  
Dos flores en un jardín.*

III

*Si me voy a la azucena  
Por ser fragante y hermosa  
Yo no sé porque razón  
Se me deshoja la rosa.*

II

*Dos flores en un jardín  
Y no hallo cual escoger  
Que si me voy a la rosa  
Se me deshoja el clavel.*

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of four staves of music with lyrics underneath. The lyrics are: 'Ela - gua de nie - vees muy lin - da en su fra - gan - ciaun jaz - mín en su fra - gan', 'ciaun jaz - mín me po - nen pa - ra quees - co - ja dos', 'flo - res en un jar - dín me po - nen pa - ra quees - co - ja dos', and 'flo - res en un jar - dí dos flo - res en un jar dín'. The score includes repeat signs and bar lines.

# LOS PASTORES

Purísima Martínez

Pomaire, 1952

I

*La Virgen se fue a lavar  
Sus manos blancas al río  
El sol se quedó parado  
Y la mar perdió su ruido.*

Estrillo

*Vamos, vamos de prisa a Belén  
Donde el niño y la Virgen se ve  
Ay que lindo, que bello, que hermoso  
Que pulido, bonito y gracioso  
Vamos, vamos de prisa a Belén  
Donde el niño y la Virgen se ve.*

II

*La Virgen se está peinando  
Su peine de marfil era  
Rayo de sol sus cabellos  
La cinta de primavera.*

Estrillo

III

*Señora doña María  
Perfume de los jazmines  
A su niño le traigo  
Un parcito de botines*

Estrillo

IV

*La Virgen está lavando  
Y tendiendo en el romero  
Los pajarillos cantando  
Y el agua se iba riendo.*

Estrillo

*Tonada al niño Dios*

La vir-gen se fue a la-var sus ma-nos blan-cas al ri-o va-mos  
El sol se que-do pa rado y la mar per-di-ó su rui do

6  
va-mos de pri-sa a Be-lén don-de el ni-ño y la vir-gen se ven ay que

10  
lin-do que be-llo que hemo-so que pu-li-do bo-ni to y gra-cio-so va-mos

14  
va-mos de pri-sa a Be-lén don-de el ni-ño y la vir-gen se ven

# LOS NÚMEROS

Martina Bermúdez  
El Colliguay, 1945

I

*A la una te prometo  
A las dos mi dulce encanto  
A las tres mi vida mida  
Me hayo padeciendo tanto.*

II

*En cuatro nada te advierto  
En cinco te hago un pedido  
En seis te hago un encargo  
Que no me echís al olvido.*

III

*En siete te estoy queriendo  
En ocho preciosa flor  
En nueve no me desprecies  
Me has de hacer ese favor.*

IV

*En diez días de mi vida  
En once reloj pulido  
En doce te hago un encargo  
Que no me echís al olvido.*

Cogollo

*Señoritas y señores  
Verde cogollo de hortensia  
Trabajo en poner amores.*

A la u\_\_\_\_\_na te - pro - me - to a las dos mi dul - ce en can - to a  
7  
las tres mi vi - da mi - da me ha - llo pa - de - cien do tan to a las  
12  
tres\_\_\_\_\_ mi vi - da mi - da me ha llo pa - de - cien - do tan - to

# ME HE DE COMER UN DURAZNO

Enseñada por Antonio Acevedo Hernández  
Santiago, 1945

I

*Por la calle andan vendiendo  
Ramilletito de a peso  
Le compraré uno a mi negro  
Será mi gusto por eso.*

Estribillo

*Me dirás que sí, me dirás que no  
Negrito pero me engañas  
Que esto de quererte a ti  
No se me quita la maña.*

Estribillo

II

*Me he de comer un durazno  
De pura rabia hasta el hueso  
Me lo he de comer a solas  
Será mi gusto por eso.*

Estribillo

III

*Me he de tirar al río  
Por más corriente que traiga  
Le haré una seña a mi negro  
Pa'que conmigo se vaya.*

Estribillo

The musical score is written in G major and 6/8 time. It consists of four staves of music with lyrics underneath. The lyrics are: 'Por la calle andan vendiendo ramilletito de a peso le compraré uno a mi negro será mi gusto por eso me dirás que sí me dirás que no negrito pero me engañas que esto de quererte a ti no se me quita la maña. Me he de comer un durazno de pura rabia hasta el hueso me lo he de comer a solas será mi gusto por eso. Me he de tirar al río por más corriente que traiga le haré una seña a mi negro pa'que conmigo se vaya.' The score includes a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 6/8. The lyrics are written in a stylized font with hyphens and accents.



# POR SIMPATÍAS TE QUIERO

Graciela Letelier

Los Ángeles, 1952

I

*Por simpatías te quiero  
Te amo con mi corazón  
Viva quien amo, quien amo yo  
A tu lado siento gozo  
No estando contigo muero  
Viva quien amo, quien amo yo  
Uno que amaba ya me olvidó.*

III

*Mucho antes de conocerte  
Te di mi predilección  
Viva quien amo, quien amo yo  
Juré que te entregaría  
Entero mi corazón  
Viva quien amo, quien amo yo  
Uno que amaba ya me olvidó.*

II

*Pensando en ti soy dichosa  
Tú eres el ser que yo quiero  
Viva quien amo, quien amo yo  
Juré en un instante amarte  
Por simpatías te quiero  
Viva quien amo, quien amo yo  
Uno que amaba ya me olvidó.*

Musical score for the song "Por simpatías te quiero". The score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 6/8 time signature. It consists of four staves of music with lyrics underneath. The lyrics are: "Por sim pa tí as te quie ro tea mo con mi co ra zón vi va quien a mo quien a mo yó", "por A tu la do sien to go zo noes tan do con ti go mue ro", "a tu la do sien to go zo noes tan do con ti go mue ro vi va quien", and "a mo quien a mo yó u no quea ma ba ya me ol vi dó". The score includes first and second endings for the second staff.

# LA FLOR

Olga Nuñez

Junquillar de Putú, 1968

I

*Adentro de mi jardín  
Se me ha perdido una flor  
Me la han visto por ahí  
De muy brillante color  
De muy crecido valor  
Es bastante chiquitita  
Su color es moradita  
Como la flor de la cuenta  
Y así pregunto por ella  
Que se llama Margarita.*

II

*Siendo yo el hortelano  
Vino otro y se la llevó  
Con su poderosa mano  
Del jardín me la saco  
Allí triste quedé yo  
Llorando como avecita  
Pensando en mi florcita  
Que en ella me desmeraba  
Cuando a mi jardín dentraba  
Y veía a mi Margarita.*

III

*Un día yo me salí  
Al campo solo a llorar  
De ver que no puedo hablar  
Flor como la que perdí  
Cuando yo la vide allí  
Se alegra mi corazón  
Que se parece a mi flor  
La que tenida perdida  
Y no es mi Margarita  
Porque la vi florecía.*

Cogollo

*Para todos los presentes  
En caso que aquí quisieran  
Yo a mi jardín los dentrara  
Miles florcitas les diera  
Les diera una Margarita  
Una bonita azucena  
Una malvita jaspeada  
Para que se divirtieran  
La congona pa' remedio  
Y el toronjil pa' la pena.*

The musical score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 6/8 time signature. It consists of three systems of music with lyrics underneath. The first system has two endings, labeled '1.' and '2.'. The lyrics are: 'A - den - tro de mi jar - dín se me ha per - di dou - na flor. de muy melahan vis - to por a - hí de muy bri - llan - te co - lor. su co'. The second system starts at measure 7 and has lyrics: 'cre - ci - do va - lor. es bas - tan - te chi - qui - ti - ta ya - lor es mo - ra - di - ta co - mo la flor de la cuen ta'. The third system starts at measure 11 and has lyrics: 'sí pre - gun - to por e - lla que se lla - ma Mar - ga - ri - ta'.

# LOS PALOMOS

Edelmira Valenzuela

Registrada en Linares, 1971

I

*Ayer vide conversare  
Dos palomos por el aire  
Y vide que no era gueno  
Divulgar su pecho a naiden.*

II

*Si tienes algún amigo  
Quererle y tenerle aprecio  
Pero no le comuniqués  
Los secretos de tu pecho.*

III

*Los secretos de tu pecho  
No le cuentes a tu amigo  
Porque en el menor disgusto  
Te ha de servir de testigo.*

IV

*Te ha de servir de testigo  
Y es malo de él confiarse  
No hay más amigo que el suelo  
Que sabe oír y callarse.*

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of three staves of music with lyrics underneath. The first staff starts at measure 1 and ends with a double bar line. The second staff starts at measure 6 and ends with a double bar line. The third staff starts at measure 11 and ends with a double bar line. The lyrics are: A - yer vi - de con - ver sa - re dos pa - lo - mos por el ai - re y vi - de que noe - ra bue - no di - vul gar su pe - choa nai - den y vi - de que noe - ra bue - no di - vul - gar su pe - choa nai - den

# EL COPOSO

Enseñada por Urbana Barrios  
Putú, Constitución, 1968

I

*Coposo de verdes hojas  
Todo árbol es muy hermoso  
Pero que triste y penoso  
Cuando el tiempo lo deshoja  
Que en faltándole las hojas  
Ya no es el que antes ha sido  
Ni la sombra que ha tenido  
Tiene por aquel entonces  
Tal es que ni lo conocen  
Las aves que hicieron nido.*

II

*Han visto árbol que se halló  
Verde y después se marchita  
El mismo tiempo le quita  
Lo que otro tiempo le dio  
Y cuando verde se halló  
Las aves le hicieron nido  
Y las que habían nacido  
Abrigada con sus hojas  
Le miran desconocido  
Cuando el tiempo lo deshoja.*

III

*El árbol sin hoja sabe  
El tiempo en que reverdece  
Luego que sus hojas crecen  
Vuelven de nuevo las aves  
Ahí entonan cantos suaves  
Por hallarlo en buen estado  
Yo le tengo bien mirado  
Que el ave por ruin que sea  
Hacer su nido desea  
En árbol de hoja cargado.*

IV

*La Señorita Margot  
Árbol coposo y florido  
Que dichosa el avecita  
Que en tal planta hiciese nido  
No sintiera hambre ni frío  
Sumergido en su verdor  
No la atormentara el sol  
Con sus avecitas criando  
Ahí estuviera gorjeando  
Picando de flor en flor.*



Co - po - so de ver - des ho - jas to - doár - bol es muy her - mo - so to - doár - bol

6



es muy her - mo - so Pe - ro que tris tey pe - no so cuan doel tiem po lo des ho

12



ja cuan doel tiem po lo des ho ja queen fal - tán - do - le las ho - jas ya noes

17



el quean - te ha si - do ni la som - bre queha te - ni - do tie - ne por a - quel en

22



ton - ces *puente rasgueado* tal es que ni le co -

26



no - cen las a - ves quehi - cie - ron ni - do

# LA GUITARRA

Isabel Soro  
Concepción

I

*Por aquella calle viene  
Una guitarra de plata  
Y las cuerdas van diciendo  
¡El amor es el que mata!*

Estrillo

*A la vida mía  
Súbete a la torre  
A la vida mía  
Que viento que corre.*

Estrillo

II

*La guitarra pide chicha  
Y las cuerdas aguardiente  
Y la que estoy tocando  
Un joven de quince a veinte.*

Estrillo

III

*Ya no puedo tocar más  
Por que me duelen los brazos  
Es que no veo venir  
La bandeja con vasos.*

Estrillo

Por a - que - lla ca - lle vie - ne u - na gui - ta - rra de pla - ta

5 y las cuer - das van di - cien - do "el a - mor es el que ma - ta" a la vi - da

9 mi - da su - be - te a la to - rre a la vi - da mi - a que vien - to que co - rre

# DESPIERTA REINA DE AMOR

Juana Chávez

Llepo, Linares, 1951

I

*Despierta reina de amor  
Que me abrai la puerta quiero  
Que te viene a visitar  
Un amante pasajero  
Un amante pasajero  
Que me abrai la puerta quiero.*

II

*El sol con su resplandor  
Ilumina to'o el mundo  
A deleitarse en las flores  
De este sueño tan profundo  
De este sueño tan profundo  
Despierta reina de amor.*

III

*El lucero con sus luces  
Se dirige a saludarte  
Que yo mairuge primero  
Para las noticias darte  
Para las noticias darte  
De un amante pasajero.*

Cogollo

*Para la noble compañía  
Cascarita de avellana  
Si usted no me abre la puerta  
Me dentro por la ventana  
Me dentro por la ventana  
Cascarita de avellana.*

*Esquinazo o Tonada de saludo.*

The image shows the musical notation for the song 'Despierta reina de amor'. It consists of three staves of music in 3/8 time, with lyrics written below the notes. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are: 'Des pier-ta rei-na-de amor que-me a brai-la puer-ta quie ro Des'. The second staff begins with a first ending bracket over the first measure and a second ending bracket over the next two measures. The lyrics are: 'ro que te-vie-ne a vi si tar un a-man-te pa sa je ro'. The third staff continues the melody. The lyrics are: 'un a-man te pa-sa je ro que me a brai-la puer-ta quie ro'. The piece ends with a double bar line.

# QUISIERA ESTAR EN LA PLAYA

Aída Urtubia

San Dionisio, Colbún, 1963

I

*Quisiera estar en la playa  
Y en las alturas del mar  
Porque parece que me hallo  
Despreciada del lugar.*

II

*Despreciada del lugar  
Como siempre me sucede  
Poner mis cinco sentidos  
En prenda que no me quiere.*

III

*En prenda que no me quiere  
To'a mi aflicción gasté  
El cielo me dé paciencia  
Que yo lo remediaré.*

IV

*Que yo lo remediaré  
Que quede bien remediado  
Donde no quedan ni señas  
De amor que fue mal pagado.*

V

*De amor que fue mal pagado  
Para qué lo quiero yo  
Gócelo quien lo merece  
Que para mi se acabó.*

*Tonada de coleo*

Musical score for the song "Quisiera estar en la playa". The score is written in treble clef, 2/4 time, with a key signature of two sharps (F# and C#). The lyrics are written below the notes. The score is divided into three systems, with line numbers 7 and 12 indicated at the beginning of the second and third systems respectively.

Qui - siera es - ta - ren la pla - ya y en - las al - tu - ras del mar - por  
que pa - re - ce que me ha - llo des - pre - cia - da del lu - gar por - que  
pa - re - ce que me ha - llo des - pre - cia - da del lu - gar -



# MI VIDA SI ME QUERIS

Tonada que me cayó del cielo.

I

*Mi vida si me queris  
No se lo contis a naiden  
Ponte una mano en el pecho  
Dile al corazón que calle*

III

*Mírame con malos ojos  
Como que me aborrecís  
Pa' que naiden nos entienda  
Mi vida si me queris*

II

*Si alguno te preguntara  
Acaso me conocís  
Dile que nunca me hai visto  
Mi vida si me queris*

Mi vi-dasime-que ris\_\_\_ no se lo contís a na die Mi

die ponte u na mano en el pe\_ cho di -le al co -razón-que ca lle

pon te u - na ma no en el pe cho di - le al co -ra zón - que ca lle

# TE QUISE YA NO TE QUIERO

Recopilación María Luisa Sepúlveda

I

*Te quise, ya no te quiero  
Y así juro jamás verte  
Tu amor es tan lisonjero  
Que ya no pienso quererte  
Pero sí por ti me muero*

II

*Bien puedes en el instante  
Retirarte de mi lado  
Que los que son inconstant  
A mí me causan enfado  
Menos tú que eres mi amante*

III

*Quítate de mi presencia  
Jamás me vuelvas a ver  
Favor me haces con tu ausencia  
Pues ya no te puedo ver  
Distante de mi presencia*

IV

*Adiós porque ya me voy  
A separarme de ti  
Que bien impaciente estoy  
Desde que te conocí  
Pero siempre tuya soy*

Te qui - se, ya no te quie - ro ya - sí ju ro ja - más ver - te tu a -  
6 mor es tan li - son - je - ro que ya no pien - so que -  
9 rer - te pe - ro si por ti me mue - ro.

# EL SERENO DE MI CALLE

Rosa Flores

Valparaíso, 1952

I

*El sereno de mi calle  
Tiene una voz muy bonita  
Que cuando grita ¡las ocho!  
El corazón me palpita.*

Estrillo

*Tan, tan, ¿quién es?  
Sereno que da las tres  
Levántate tempranito  
Chinita mía a tomar café  
Café, café  
Café, leche con café  
Levántate tempranito  
Chinita mía a tomar café.*

II

*El sereno de mi calle  
Anda con sus dos negritos  
Uno le lleva el farol  
Y el otro le toca el pito.*

Estrillo

III

*El sereno de mi calle  
Anda rondando mi puerta  
Conmigo son los cuidados  
Aunque otra la deje abierta.*

Estrillo

The musical score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a time signature of 8/4. The melody is simple and rhythmic, with lyrics written below the notes. The score is divided into five systems, each starting with a measure number (1, 6, 11, 16, 22). The lyrics are: "El se-re-no de mi ca-lle tie-ne u-na voz muy bo-ni-ta que cuan-do gri-ta las o-o-cho y el co-ra-zón me pal-pi-ta tan tan quien es se-re-no que da las tres le-ván-ta-te tem-pra-ni-to chi-ni-ta mí-a a to-mar ca-fé ca-fé ca-fé ca-fé le ehe con ca-fé le ván-ta-te tem-pra-ni-to chi-ni-ta mí-a a to-mar ca-fé".

# ESTANDO CON LLAVE MI PECHO

Rep. Elena Carrasco

Chillán

I

*Estando con llave mi pecho  
El corazón me robaste  
Sin darte yo la ocasión  
Dime cómo lo sacaste  
Dime cómo lo sacaste  
'tando con llave mi pecho*

II

*Dime cómo lo ideaste  
Para robarte lo ajeno  
No ha sido del sueño ...  
Yo sin echarlo de menos  
Yo sin echarlo de menos  
El corazón me robaste*

Estríbillo

*Si yo salgo al campo  
Salgo por llorar  
Por ver si llorando  
Puedo descansar*

Estríbillo

III

*Sólo a preguntarte vengo  
De que manera lo hiciste  
Hiciste tan bien el hecho  
Sacaste lo que quisiste  
Sacaste lo que quisiste  
'tando con llave mi pecho.*

The musical score is written on a single staff in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 6/8. The lyrics are written below the notes, with some words underlined to indicate phrasing. The score includes measure numbers 6, 10, 14, and 18. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Es - tan - do con lla - ve mi pe - cho el co - ra - zón me ro - bas - te

6 Sin dar - te yo la o - ca - sión di - me có - mo lo sa - cas - te

10 'tan - do con lla - ve mi pe - cho el co - ra - zón me ro - bas - te

14 Si yo sal - go al cam - po sal - go por llo - rar

18 por ver si llo - ran - do pue - do des - can - sar

# CARGADA VENGO DE FLORES

Rosa Acuña

Tapihue, Cauquenes, 1978

I

*Cargada vengo de flores  
Fulanito hoy día a verte  
Y en prueba de mis amores  
Le cantaré hasta la muerte.*

Estribillo

*Bellas damas, todas duermen  
En los brazos de una ilusión  
Despierta si estás dormida  
Y oye el eco de mi canción.*

II

*Para celebrar su santo  
Vengo llena de alegría  
Y en prueba de amor le canto  
Hasta que amanezca el día.*

Estribillo

Cogollo

*Señores y señoritas  
Cascarita de avellana  
Mis queridas amiguitas  
Déjenme la puerta franca.*

Estribillo

*Esquinazo o Tonada de Saludo.*

The musical score is written in 6/8 time and consists of five staves of music with lyrics underneath. The first staff begins with a repeat sign and a first ending bracket. The lyrics are: Car-ga da ven-go de flo-res fu-la-ni - to hoy dí - a ver - te car-ga. The second staff has a second ending bracket. The lyrics are: te y en prue ba de mis a - mo - res te can - ta - ré has-ta la muer-. The third staff continues the lyrics: te y en prue ba de mis a - mo - res te can - ta ré has-ta la muer-. The fourth staff continues: te be - llas da - mas to - das duer - men en los bra - zos de u - na i - lu-. The fifth staff concludes the lyrics: sión des-pier - ta si es tás dor - mi - da y o - ye el e - co de mi can - ción.

## EL PATITO

Rep. Hermanas Orellana  
(aprendido de su madre)

I

*A mí me mandan cantar  
La tonada que no sé  
La tonadita el patito  
La del tucuquereré.*

Estribillo

*Usted que me sabe  
Y yo que le sé  
Usted me sabe una  
Y yo le sé tres  
Al agua patito  
Sangullete pué  
Si tu te enojate  
Yo no me enojé  
Será por que te haga  
El menguereré  
Vamos a la fonda  
Ponche te daré  
En eso estaba  
Cuando desperté  
Soñando contigo  
Y no te encontré  
Ay sí, ah, aha jai  
Ah, aha jai.*

II

*Patito que andai' en seco  
Bajate al agua y bañate  
Hacete un remolinito  
Y debajo escondete.*

Estribillo

III

*Señoritas y señores  
Cogollito, cogollito  
Miren que le estoy cantando  
La tonadita el patito.*

Estribillo

1.

A mi me man-dan can-tar... la to-na-da que no sé  
 La to-na-di-ta el pa-ti-to... la del tu-cu-que-re - ré

6. 2.

ré us-ted que me sa-be y yo que le sé al a-gua pa-  
 us-téd me sa-be u-na y yo le sé tres si tu te e-no-  
 se-rá por que va-mos a la  
 en e-so es-

9.

ti-to sa-gu-lle-te pué ay sí ya ja jai ja ja ja ja ja  
 ja-te yo no me e-no-jé  
 te ha-ga el men-güe-re - ré  
 fon-da pon-che te da-ré  
 ta-ba cuan-do te en con-tré...

*En esta tonada hay muchos elementos histriónicos,  
 además de la risa escrita en partitura.*

## EL AMOR DE LAS VIUDITAS

Tradicional

Blanca Tejada Vda. de Ruíz

Santiago

I

*El amor de las viuditas  
Es como la lechuguita  
Que regándola un poquito  
Ligerito resucita.*

Estribillo

*Ay, palomita mía  
De mi corazón  
Me has picado en el alma  
¡ay!, que dolor.*

II

*El amor de las solteras  
Es como el pan caliente  
Que cuando se ha enfriado  
Ni el diablo le entierra el diente.*

Estribillo

III

*El amor de los casados  
Es como el buey cansado  
Que en quitándole el arado  
Busca pasto reposado.*

Estribillo

IV

*El amor del hombre viejo  
Es como burro en barbecho  
No deja comer ni come  
No da fruto ni provecho.*

Estribillo



preludio e interludio

5

9 canto

El a - mor de las viu di - tas es co - mo la le - chu gui

14

ta que re - gan - do - laun po qui - to li - ge - ri - to re - su ci - ta

19 Estribillo

Ay palo - mi - ta mi - a de mi co - ra - zón

23

me has pi - ca - do en - el al - ma Ay que do - lor

rall.

# LOS OJOS QUE A MI ME MIREN

Tradicional

Blanca Tejeda de Ruiz

Santiago

I

*Negrito yo ya me voy  
despedirme de ti quiero  
me voy con la esperanza  
de volver si no me muero.*

Estrillo

*Una cinta color lacre  
no ha de ser de dos colores  
los ojos que a mi me miren  
no han de tener dos amores.*

II

*Te me haces desentendido  
mira ingrato donde estás  
primero muerto mi negro  
que yo olvidarte jamás.*

Estrillo

III

*Caramba que tengo pena  
al momento de partir  
ayer quería dejarte  
y hoy no me quiero ir.*

Estrillo

*Tonada anónima interpretada en salones.*

The musical score is written in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of four staves of music with lyrics underneath. The first staff (measures 1-5) is in 6/8 time. The second staff (measures 6-10) is in 3/4 time and includes a 'rall' marking. The third staff (measures 11-14) is in 3/4 time and is labeled 'Estrillo'. The fourth staff (measures 15-19) is in 3/4 time and includes a 'rall' marking.

Ne - gri - to yo ya me voy — des - pe - dir - me de ti quie - ro me  
6 voy con lae - pe - ran - za de vol - ver si no me mue - ro — *rall*  
11 *Estrillo*  
U - na cin - ta co - lor la - cre no ha de ser de dos co - lo - res los  
15 o - jos que a mi me mi - ren no han de te - ner dos a - mo - res *rall*

# EL TORITO CHILENO

Música Derlinda Araya

Texto Carlos Vásquez

I

*El torito de la hacienda  
Es un toro de endevera  
Dicen que en toilito Chile  
Naiden le hace la collera.*

Estrillo

*Ay toro, torito, ay toro  
Que hacís rabiarse a los huasos  
Si con mañas te acorralan  
Tenís que cortar los lazos.*

II

*El otro día peleó  
Con el toro e'ño Pascual  
Y dicen que lo mando  
'erechito al espital.*

Estrillo

III

*Y en la hacienda se murmura  
Que vaquilla y novillito  
Reconocen como padre  
A ese chileno torito.*

Estrillo

El to-ri-to de la hacien-da es unto-rode en-de ve-ra ve-ra di  
6 cen que en toi-ti-to Chi-le nai-den le ha-ce la co-lle-ra ay *Estrillo*  
10 to-ro to-ri-to ay to-ro que hacís ra-biar a los hua-sos si  
14 con ma-ñas te a-co-rra-lan te-nis que te-nis que cor-tar los la-zos

# EL PALITO É CANELA

Texto y Música de Petronila Orellana  
193?

I

*Mi mamá me lo icía  
Me lo golvia a icir  
Hijita si te casai  
Tenís mucho que sufrir.*

II

*Y yo por entusiasma  
Por saber lo que es canela  
Me jui a pedir consejo  
A la vieja de mi agüela.*

**Y mi agüela me icía  
Hay que ayudar a cargar  
La cruz pus mí hijita.**

III

*Y el otro por lo otro lao  
Que no me ejaba ivir  
Si vos te casai conmigo  
No te habrás de arrepentir.*

IV

*Saldremos juntos a pasear  
Iremos al cine o al teatro  
Después te iris a acostar  
Muy juntita con tu ñato.*

**Por eso no se casen  
Ustedes chiquillas.**

V

*Y después que me case  
Ay que cruz tan repesá  
Tenía razón mi mama  
Pa ´darme esa aconsejá.*

VI

*Y yo por pedir consejo  
A la vieja é mi agüela  
No ha servido ni pa ´ponche  
El palito é canela.*

**Y así decía mi agüela  
Hay que ayudar a cargar  
La cruz pus mi hijita.**

VII

*Y ahora que me lo llevo  
Pegaita é la artesa  
El solo sale a pasear  
Y me ´eja como lesa.*

VII

*Lavando toas las tiras  
Y haciéndole el puchero  
Pá que me iría a casar  
De rabia casi me muero.*

Voz

Arpa

6

Voz

Mi ma-mame lo i - cí - a me

Arpa

10

Voz

lo vol-ví-a i - cir — hi - ji-ta si te ca-sa - ai te

Arpa

14

Voz

nísmu-choquesu- frir — hi - ji-ta si te ca-sa - ai te

Arpa

18

Voz

nís mu-cho que su- frir\_\_\_\_\_ y yo por en- tu- sias- ma -

Arpa

21

Voz

á por sa- ber lo que es ca- ne - la me

Arpa

2

24

Voz

jui a pe-dir con- se - jo a la vie- ja de mi a- güe - la y el

Arpa

28

Voz

o- tro por lo otro la 'o que no me e- ja- ba i - vir si

Arpa



32

Voz

voste ca-saicon-mi-go note ha-brís de a-rre - pen - ti - ir sal

Arpa

36

Voz

dre-mos jun-to'apa - sear i -re-mo'al ci-neo al tea - tro des

Arpa

40

Voz

pués tei ris a a - cos - tar — muy jun - ti - to

Arpa

42

Voz

con tu ña - to

Arpa

## LA LLORONA

Rep. Derlinda Araya  
Música Derlinda Araya.  
Texto Carlos Vásquez

I

*Ay mamita por diosito  
Mamita yo estoy llorando  
Se me ha ido mi amorcito ¡ay!  
Y aquí lo estoy esperando.*

Estrillo

*Soy la llorona  
Yo sé porque  
Lloro este negro (infame)  
Que se me fue  
Soy la llorona  
Yo sé porque  
Y si no vuelve  
Más lloraré.*

II

*Me desquitaré con creces  
Cuando vuelva el negro ingrato  
Si me pide que lo bese ¡ay!  
Tendrá que besar al gato.*

Estrillo

III

*Estaba lindo el ranchito  
Con mi negro enamorado  
Y ahora que me le ha ido ¡ay!  
Me quedó el rancho pela 'o.*

Estrillo

IV

*Cuando sale ni me avisa  
Solo dice con ternura  
Tengo rota la camisa  
Échamele una costura.*

Estrillo



Ay ma - mi - ta por Dio - si to ma - mi - ta yoes toy llo - ran - do se

6 *rall*  
 me ha i - do mi a - mor - ci to, ¡ay! ya - qui loes - toy es - pe - ran

9 *Estribillo*  
 do Soy la llo - ro - na yo sé por - que llo - roaes - te ne - gro que se me

13 *rall*  
 fue soy lallo - ro na yo sé por - que y si no vuel - ve más llo - ra - ré

# EL CHINCOL

Texto Anónimo

Música Esther Martínez

Santiago

I

*Chincol que te habíai hecho  
Dijo el chincol a la chincola  
Esta si que es la bonita  
Vos paseando y yo aquí sola  
Pasai la noche y el día  
Por detrás de la cocina  
Como el zorro a la gallina  
Agüaitando a su querida  
Y yo en mi casa aflijida  
Tus maldades no sospecho  
Yo tengo mi sano pecho  
Y por santidad te digo  
Si quieres seguir conmigo  
Chincol que te habíai hecho.*

II

*Por culpa de este chincol  
Yo me hei visto muy re' pobre  
Enferma sin ningún cobre  
Y calentándome al sol  
También me quedo ayunando  
Sin sentar una olla al fuego  
Y si es que yo te la pego  
No vaya andar chillando  
Plata me andan ofertando  
Pa' que ponga cancha e 'bolas  
Que sea un chincol con cola  
Y no rabo como vos  
Yo te lo represento en vos  
Dijo al chincol la chincola.*


III

*Por fin la chincola vil  
Dijo yo a apartarme voy  
Porque contigo no soy  
Casada por el civil  
Contesta el chincol celoso  
Y con aspero semblante  
Se que me estai engañando  
Y que tienes otro amante  
De chincoles tengo un mil  
Que me andan dando consejo  
Y en el agua a ti te dejo  
Y para que me haga un huevo  
Me buscaré un chincol nuevo  
Porque vos chincol tai viejo.*



Chin-col qué teha - bí - ai he - cho di - jo al chin - col la chin - co - la

6



es - ta si que es la bo - ni - ta vos pa - sean - doy yoa - qui so - la pa - sai la no - che y el

11



dí - a por de trás de la co - ci - na co - mo el zo - rro a la ga - lli - na a - guai

16



tan - do a su que - ri - da y yo en mi ca - sa a - fli - gi - da tus mal - da - des no sos

21



pe - cho yo ten - go mi sa - no pe - cho y por san - ti - dad te di - go si

26



quie - res se - guir con - mi - go chin - col qué teha - bí - ai he - cho

# DESPIERTA PRECIOSO AZAHAR

Texto Anónimo

Música Esther Martínez

Santiago

I

*Despierta precioso azahar  
De mis delicias portentoso  
Al son de un pobre instrumento  
Saludos te vengo a dar.*

Estrillo

*Despierta cielo  
Si estás dormido  
Oye mis quejas  
Y mis suspiros  
Ven a mis brazos  
Dueño querido.*

II

*Despierta vidita mía  
A los rayos de la luna  
Ábreme la puerta cielo  
Antes que me den la una.*

Estrillo

III

*Despierta vidita mía  
A los golpes del reloj  
Ábreme la puerta cielo  
Antes que me den las dos.*

Estrillo

*Tonada Esquinazo*

Des-pier-ta pre - cio - so a - zahar de mis de - li - cias por - ten - to al  
7 so de ur - po - bre ins - tru - men - to sa - lu - dos te ven - go a dar al son de un  
12 po - bre ins - tru - men - to sa - lu - dos te ven - go a dar des - pier - ta *Estrillo*  
17 cie - lo si es - tas dor - mi - do o - ye mis que - jas y mis sus -  
20 pi - ros ven a mis bra - zos due - ño que - ri - do

# ATRINKILINAI

Rep. Las Cuatro Huasas

Texto y Música Esther Martínez

I

*Los indios cuando bajaron  
Bajaron por Imperial  
Y la indiecita decía  
Que contiene tanto andar.*

Estrillo

*Atrinkilinaí purrutu purra  
Ñañita enruka kahüito le mei  
Vamos tu mamita  
Tu vei, tu vei.*

II

*Los indios cuando enamoran  
Tocan Kultrún y Trutruka  
Se plantan la novia al anca  
Y se encierran en la ruca.*

Estrillo

III

*Los indios para casarse  
Ofrecen ruca con ramas  
Y muchos caballeritos  
Se casan sin tener cama.*

Estrillo

Los in - dios cuan - do ba - ja - ron ba - ja - ron por Im - pe - rial\_\_

6  
y la in - die - ci - ta de - cí - a que con - tie - ne tan - to an - dar

11 *Estrillo*  
dar a - trin - ki - li - nai pu - rru - tu pu rra ña - ñi - ta en ru - ka ka - hui - to le

15  
mei va - mos tu ma - mi - ta tu vei tu vei a - trin - ki - li vei

# LA CHACARERA ( ó “Papas con Luche” )

Tradicional

Rep. Eliana Moraga

I

*Yo tengo una chacarera  
Que no se pinta naíta  
Todo el día se lo pasa  
Afeitá y peinadita.*

Estribillo

*Chacarerita, chacarerona  
Zamba mulata, mi regalona  
Si fueras diosa, moño de escoba  
Hácele turilulilo  
Hácele turilulá  
Hacele tuto a la guagua  
Que en la cunita durmiendo está  
Papas con luce y hartito ají  
Me querís diablo  
No me querís  
Me echai al saco  
No me echaris  
Así se lo llevan, los de hoy en día  
Tira pa 'acá, tira pa 'allá.*

II

*Chacarera güena moza  
Chacarera de los diablos  
Que te andái por los zanjones  
Taconeando, Taconeando.*

Estribillo

*Estrillo*



Yo ten-go u-nacha-ca - re-ra que no se pin-ta na - í - ta Cha-ca-re  
Todo el dí - a se lo pa-sa a-fei - tá- ay pei-na - i - ta

8



ri - ta cha - ca - re - ro - na zam - ba mu - la - ta mi re - ga - lo - na si fue - ras

12



dio - sa mo - ño dees co - ba há - ce - le tu - ri - lu - li - lo há - ce - le tu - ri - lu -

17



la ha - ce - le tu - to a la gua - gua que en la cu - ni - ta dur - mien - do es

21



tá pa - pas con lu - che y har - ti - to a - jí a - sí se lo  
me que - rís día - blo no me que - rís

25



é - cha - me al sa - co no me e - cha - rís  
lle - van los muy in - di nos ti - ra pa' a - llá ti - ra pa' a - cá

# AMOR SECRETO

Texto y Música Elena Carrasco

## I

*Aquí hay uno por él muero  
Pero no digo quien es  
Porque yo solo lo he querido  
En secreto lo amé  
Mis ojos fueron la culpa  
Que con ellos lo miré  
Ellos fueron sabedores  
Pero no digo quien es.*

## Estribillo

*Ay negro mío  
No me hagas sufrir  
Mira que de pena  
Me voy a morir  
Vida de mi vida  
Mira que de pena  
Me voy a morir  
Es tanto lo que te quiero  
Que no puedo resistir.*

## II

*Y tan de veras lo quise  
Con constancia lo venero  
No tengo más que decir  
Aquí hay uno por él muero  
Si soy firme en el amarte  
Válgame el cielo que hará  
Aquí hay uno por él muero  
Adivinen quien será.*

## Estribillo



A - qui hay u - no por el mue - ro pe - ro no di - go quien es por

7

que siem - pre lo hei que - ri - do pe - ro en se - cre - to lo a - mé mis

11

o - jos fue - ron la cul - pa que con e - llos los mi - ré e -

15

llos fue - ron sa - be - do - res pe - ro no di - go quien es

19 *Estrillo*

Ay ne - gro mí - o no me ha - gas su - frir mi - ra que de pe - na me

25

voy a mo - rir es tan - to lo que tie - ne que no pue - do re - sis - tir

# MI CORAZÓN ES LEAL

Texto y Música Elena Carrasco

I

*Nadie ocupa tu lugar  
Tú eres mi absoluto dueño  
No tengo aún ni un ensueño  
Ni otra cosa en que pensar.*

II

*Pero no es delito amar  
Y por la misma razón  
Dentro de mi corazón  
Nadie ocupa tu lugar.*

III

*Si por quererte me empeño  
Aunque premio no merezca  
No importa que yo padezca  
Tú eres mi absoluto dueño.*

IV

*Mi corazón es leal  
Que te promete a la vez  
Que nunca tendrá por qué  
Otra cosa en que pensar.*

V

*Pero no es delito amar  
Y por la misma razón  
Dentro de mi corazón  
Nadie ocupa tu lugar.*

VI

*A mi no me pertenece  
De que me dejes pensando  
Pero mira lo que haz hecho  
Y no me dejes pensando.*

VII

*Si te alejas de mi lado  
Me alejaré yo también  
Y al separarnos diremos  
Adiós que te vaya bien.*

The musical score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 6/8 time signature. It consists of four staves of music with lyrics underneath. The lyrics are: Na-die o-cu-pa tu lu-gar tu e-res mi ab-so-lu-to due-ño no ten-go a-ún ni un en-sue-ño ni o-tra co-sa en que pen-sar ni o-tra co-sa en que pen-sar Pe-ro no es de-li-to a-mar y por la mis-ma ra-zón den-tro de mi co-ra-zón na-die o-cu-pa tu lu-gar.

# NEGRITA, PARA QUERERTE

Tradicional  
José Molina  
Santiago, 1998

I

*Negrita para quererte  
De amarte me es imposible  
Color que a mi me cautiva  
Negrita si fueras libre.*

Estribillo

*Ay sí, sí, ay sí ay no  
Negrita dame tu amor  
Que si no me das tu amor  
De pena me muero yo.*

II

*Desde mi primera infancia  
Lloré lágrimas pequeñas  
Hoy las lloro en abundancia  
Por querer caras trigueñas.*

Estribillo

III

*Las negritas son muy buenas  
Apacibles y amorosas  
Se pagan bien de sus gustos  
Y jamás son veleidosas.,*

Estribillo

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of four staves of music with lyrics underneath. The lyrics are: "Ne-gri - ta, pa - ra que - rer - te de a-mar - te me es im-po - si - ble Co lo que a mime cau - ti - va ne gri - ta si fueras li - bre li - bre Ay si si, ay sí, ay no ne - gri - ta da - me tu a - mor que si no me das tu a - mor de pe - na me mue - ro yo Ay si yo". The score includes first and second endings for the final phrase "Ay si yo".

# YO TUVE UN INGRATO AMOR

Tradicional  
José Molina

I

*Yo tuve un ingrato amor  
Que con gran desdén me halaga  
Que amante será el que paga  
La fineza con rigor  
Y por mi imaginación  
Yo pensaba que así fuese  
La ingrata cuantas veces  
Con sus amores fingidos  
Hace perder los sentidos  
A un infeliz que padece.*

II

*Que no tengas que sufrir  
En esta afición tan dura  
Una infeliz criatura  
Abandonada de ti  
Más bien prefiero morir  
Por no verme desgraciado  
Tu me haz hecho desdichado  
Desde mi primer instante  
Es pena para un amante  
Tanto tiempo apasionado.*

Cogollo

*Para usted misía Margot  
Soñé que estaba cortando  
Del jardín, la mejor flor  
Y a usted se la estaba dando  
Y aquí me quedó pensando  
Si se la regalaré  
Que yo claramente sé  
Que me la va a despreciar  
Y para no quedar mal  
Con ellas me quedaré.*

Yo tu-ve un in-gra-to a mor\_\_\_ que con grandes-dénme ha la - ga que a

6 man - te se - rá el que pa - ga la fi - ne - za con ri - gor\_\_\_ la

10 fi - ne - za con ri - gor\_\_\_\_\_ y que

14 por mi i - ma - gi - na - ción\_\_\_ yo pen - sa - ba que a - sí fue - se ha  
la in - gra - ta cuan - tas ve\_\_\_ ces con sus a - mo - res fin - gi - dos

18 ce per - der los sen - ti - dos a un in - fe - liz que pa - de - ce a un

22 in - fe - liz que pa - de\_\_\_\_\_ ce

*Tonada Tradicional.*

# SUSPIROS DEL CORAZÓN

Tradicional

Rep. Ismael Carter

Santiago

I

*Suspiros del Corazón  
Van a tu poder, mi vida  
Por pensar en ti los doy  
A todas horas del día.*

Estrillo

*Sentada en la peña estaba  
Y un pajarillo decía  
Quien pudiera dar un vuelo  
A tus brazos vida mía.*

II

*Ya que ninguna razón  
Merezco de tus amores  
Mándame por portadores  
Suspiros del Corazón.*

Estrillo

III

*Con mi penosa partida  
Mando un suspiro ligero  
Estos fieles mensajeros  
Van a tu poder mi vida.*

Estrillo

Musical score for 'Suspiros del Corazón'. The score is written in treble clef and 6/8 time. It consists of four staves of music with lyrics underneath. The first staff starts at measure 1 and ends at measure 5. The second staff starts at measure 6 and ends at measure 10, with a 'lento' marking and an 'Estrillo' section starting at measure 8. The third staff starts at measure 11 and ends at measure 14. The fourth staff starts at measure 15 and ends at measure 18. The lyrics are: 'Sus - pi - ros del co - ra - zón van a tu po - der mi vi - da por pen sar en ti los doy a to - das ho - ras del dí - a sen ta - da en la pe - ña es - ta - ba y un pa - ja - ri - llo de - cí - a quien pu - die - ra dar un vue - lo a tus bra - zos vi - da mí - a a tus bra - zos vi - da mí - a'.

# EN CHILLÁN PLANTÉ UNA ROSA

Letra y Música Esther Martínez

I

*En Chillán plante una rosa  
En Bulnes planté un clavel  
En San Rosendo un retamo  
Y en Concepción un maitén.*

Estrillo

*Clavel y azucena  
Jazmín y alhelí  
Verdad que me quieres  
Verdad que es así.*

II

*El retamo me da flor  
El maitén me da semilla  
El clavel me da fragancia  
Y la rosa me da espina.*

Estrillo

III

*Voy a hacer un ramillete  
De la rosa y del clavel  
Una florcita é retamo  
Y un ganchito de maitén.*

Estrillo

The musical score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The melody is simple and folk-like, with a mix of quarter and eighth notes. The lyrics are written below the notes, with some words underlined to indicate syllable boundaries. The score is divided into five systems, with line numbers 7, 12, 17, and 21 marking the beginning of each system.

7 EnChi llánplan té u-na ro\_\_ sa enBul nes plan-té uncla-vel enBul nes plan-té uncla  
12 vel En San Ro-sen-do un re-ta\_\_ mo En Con-cep-ción un mai-tén En San  
17 Ro-sen-do un re-ta\_\_ mo en Con-cep-ción un mai tén en Con cep-ción un Mai  
21 tén Cla-vel y a-zu-ce-na jaz-mín y al-he-lí Ver-da'es que me quie-res, ver-dad que es a-  
sí Cla-vel y a-zu-ce-na jaz-mín y al-he-lí, ver-da'es que me quie-res, ver-dad que esa - sí

# LOS CUATRO AMORES DE UNA MUJER

Tradicional

Rep. Hermanas Acuña

I

*La mujer que a los veinte  
Y está soltera  
Es porque se ha caído  
De la azotea.*

III

*La mujer que a los cuarenta  
No tiene novio  
Es que le ha puesto llave  
Al escritorio.*

II

*La mujer que a los treinta  
No se ha casado  
Es porque tiene el cuarto  
Desalojado.*

IV

*La mujer que a los cincuenta  
Quiere estar sola  
Es que se le ha enfriado  
La cacerola.*



La mu- jer que a los vein- te es ta sol - te- ra y es- ta sol - te- ra

5



es por - que se ha ca - i - do de la a - zo - te - a de la a - zo - te - a

9



la mu - jer que a los vein - te es - ta sol - te - ra y es - ta sol - te - ra

13



es por - que se ha ca - i - do de la a - zo - te - a de la a - zo - te - a



# LA RISA

Tradicional

Rep. Hermanas Acuña

I

*Si un joven quiere engañar  
O al menos está queriendo  
Cuando va a ver a una niña  
Llega saludando y riendo.*

Estrillo

*Ajajai, que yo por tu amor  
Ayayay, pulido coral  
Tu ausencia me mata  
Me hace delirar  
Con las verdes hojas  
De un verde nogal  
Donde se lamenta la negra fatal  
Con las verdes hojas  
De un triste alhelí  
Donde se lamenta la negra infeliz.*

II

*Si van a servir un trago  
La risa llega primero  
Y antes que la niña tome  
Ya el joven se está riendo.*

Estrillo

III

*Toda risa es lisonjera  
Al principio del amor  
Y después que pasa el tiempo  
Cambia risa por rigor.*

Estrillo

The musical score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It consists of four staves of music with lyrics underneath. The first staff starts with a 6/8 time signature and contains the lyrics: 'Si un jo - ven que - re en - ga - ñar... o al me - nos es - ta que rien - do cuan - do'. The second staff starts with a 6/8 time signature and contains the lyrics: 'va a ver la ni - ña lle - ga sa - lu - dan - do y rien - do a ja'. The third staff starts with a 6/8 time signature and contains the lyrics: 'ja ja que por tu a mor ay ay ay pu - li - do co - ral tu ausen - cia me ma - ma me ha ce de - li -'. The fourth staff starts with a 6/8 time signature and contains the lyrics: 'rar Con las ver - des ho - jas de un ver - de no - gal don - de se la men - ta la ne - gra fá - tal tris - te a - lhe li gra in - fe - liz'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

# DE LA RAÍZ DE UN OLIVO

Tradicional

Rep. Las Morenitas

Registrada en Santiago, 1998

I

*De la raíz de un olivo  
Nació mi madre gitana  
Y yo como soy su hija  
Salí de la misma rama.*

Estribillo

*Ay sí, ay sí, ay que sí  
Ay no, ay no, ay que no  
Dices que me estas queriendo  
Ahora no quiero yo.*

Estribillo

II

*De la peña sale el agua  
De la roca los corales  
De la boca de los hombres  
Salen todas las maldades.*

Estribillo

Cogollo

*Para mi negrito ingrato  
Verde cogollo de oliva  
Aunque me hayas despreciado  
Mi corazón no te olvida.*

Estribillo

The image shows a musical score for the song 'De la Raíz de un Olivo'. It consists of two systems of music. The first system is for the first part of the song (I), and the second system is for the second part (II). Each system includes a vocal line (Voz) and an arpa (harp) accompaniment. The vocal line is written in a treble clef with a 6/8 time signature. The arpa accompaniment is written in a grand staff with a 6/8 time signature. The score includes a key signature of one flat (B-flat) and a 6/8 time signature. The first system ends with a double bar line and a repeat sign. The second system begins with a measure number '5' and continues with the same musical notation.

10

Voz

De la ra - íz de un o -

Arpa

14

Voz

li - vo na - ció mi ma - dre gi - ta - na y yo co - mo soy su

Arpa

18

Voz

hi - ja sa - lí de la mis - ma ra - ma — ay sí ay sí ay que sí ay

Arpa

23

Voz

no ay no ay que no di - ces que me es - tás que -

Arpa

26

Voz

rien - do a - ho - ra no quie - ro yo —

Arpa

# UNA PENA NUEVAMENTE

Tradicional

Rep. Las Morenitas

Registrada en Santiago, 1998

I

*Una pena nuevamente  
Me esta quitando la vida  
La receta es olvidar  
Y el remedio se me olvida.*

II

*A mí todos me aconsejan  
Y me obligan que te diga  
Que tu mucha ingratitud  
Me esta quitando la vida.*

III

*Quiero querer y olvidar  
Que pasión será la mía  
Te quisiera aborrecer  
Y el remedio se me olvida.*

IV

*Cupido en su tribunal  
Me da sentencia de muerte  
Porque ha entrado a mi pecho  
Una pena nuevamente.*

Musical notation for measures 1-5. The system consists of three staves: a vocal line (treble clef) which is mostly empty, and a piano accompaniment (grand staff). The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass clef and chords in the treble clef.

Musical notation for measures 6-10. The system consists of three staves: a vocal line (treble clef) which is mostly empty, and a piano accompaniment (grand staff). The piano part continues with the rhythmic pattern of eighth notes in the bass clef and chords in the treble clef.

Musical notation for measures 11-15. The system consists of three staves: a vocal line (treble clef) which is mostly empty, and a piano accompaniment (grand staff). The piano part continues with the rhythmic pattern of eighth notes in the bass clef and chords in the treble clef. A double bar line with repeat dots is at the end of measure 15.

Musical notation for measures 16-20. The system consists of three staves: a vocal line (treble clef) with lyrics, and a piano accompaniment (grand staff). The piano part continues with the rhythmic pattern of eighth notes in the bass clef and chords in the treble clef. A double bar line with repeat dots is at the end of measure 20.

na pe-na nue-va-men - te me es-tá qui-tan-do la vi da la

20

re - ce - ta es ol - vi - dar \_\_\_\_\_ y el re - me - dio se me ol - vi - da la

24

re - ce - ta es ol - vi - dar \_\_\_\_\_ y el re -

26

me - dio se me ol - vi - da

# RANCHITO DE TOTORA

Rep. Las Morenitas

Texto y Música Sr. Torres

I

*En un rancho de totora  
De pajitas arreglado  
Con un blanco enrejadito  
Y un jardín muy perfumado  
Allí tengo mi embeleso  
En un lindo muchachito  
Que cuando le pido un beso  
Se pone coloradito.*

Estribillo

*Como una flor  
Que nace en la primavera  
Juntito a la enredadera  
Que ya está tomando el sol  
Y al verme a mi  
Cogió de la macetita  
Una flor, la más bonita  
Que en el sombrero prendí.*

II

*Al despedirme de él  
De una mano lo tomé  
Y con amor lo besé  
Como a las flores más bellas  
Adiós me dijo llorando  
No olvides que te he querido  
Y ahí te estaré esperando  
Si es que vuelves amor mío.*

Estribillo

The musical score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 6/8 time signature. It consists of four staves of music with lyrics underneath. The lyrics are: En un rancho de to - to - ra de pa - ji - tas a - rre - gla - do con a - llá ten - go mi em - be - le - zo en un lin - do mu - cha - chi - to que un blan - co en re - ja - di - to y un jar - dín muy per - fu - ma - do cuan - do le pi - do un be - so se po - ne co - lo - ra - di - to co - mo u - na flor que na - ce en la pri - ma - ve - ra jun - y al ver - me a mí co - gió de la ma - ce - ti - ta u - ti - to a la en - re - da - de - ra que ya es - tá to - man - do el sol na flor la más bo - ni - ta que en el som - bre ro pren - dí



# ESTOY CUIDANDO UN CLAVEL

Tradicional

Rep. Otilia González

Santiago, 1998

I

*Estoy cuidando un clavel  
Para mi divertimento  
De mi mano se me fue  
No tuve el merecimiento.*

III

*De verlo en otro poder  
Para que lo quiero yo  
Gócelo quien lo merece  
Que para mi se acabó.*

II

*No tuve el merecimiento  
De haber cuidado el clavel  
Cuando yo lo pensaría  
De verlo en otro poder.*

The musical score is presented in two systems. The first system shows the vocal line (Voz) and the arpa accompaniment (Arpa) for the first part of the piece. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 6/8 time signature. The arpa part is in a grand staff with a key signature of two sharps and a 6/8 time signature. The second system shows the vocal line and arpa accompaniment for the second part of the piece, starting with a measure rest in the vocal line. The arpa part includes a glissando (gliss.) marking over a chord in the second measure.



7

Voz

Arpa

10

Voz

Arpa

Es - toy cui - dan -

13

Voz

Arpa

do un cla - vel pa - ra mi di - ver - ti - mien -

16

Voz

Arpa

to de mi ma - no se me fue no

19

Voz

tu -ve el me-re - ci - mien - to de mi

Arpa

22

Voz

ma - no se me fue no tu - ve me-

Arpa

25

Voz

re - ci - mien - to

Arpa

# CUANDO VAYAS AL CAMPO

Tradicional

Rep. Otilia González

Santiago, 1998

I

*Cuando vayas al campo  
Y sientas un aire frío  
No le eches la culpa al viento  
Que son los suspiros míos*

Estrillo

*Dime si me quieres  
Dime si me amas  
Dueño de mi vida  
Yo te lo prometo  
Con el corazón  
Yo te lo prometo  
De nunca olvidarte  
Dueño de mi vida  
Hasta darte el corazón*

II

*Acuérdate dueño mío  
Cuando empezaste a amarme  
Que tus ojos me han comprado  
Con el fin de no olvidarme*

Estrillo

III

*Acuérdate que pusiste  
Tus manos sobre las mías  
Y llorando me dijiste  
Que jamás me olvidarías*

Estrillo

The musical score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. It consists of four staves of music with lyrics underneath. The first staff (measures 1-4) contains the lyrics: 'Cuan - do va - yas al cam - po y sien - tas un ai - re fri - o'. The second staff (measures 5-8) contains: 'No le e - ches la cupa a ien - to que son los sus - pi - ros mi - os os Di - me si me'. The third staff (measures 9-13) contains: 'que - res, di - me si me a - mas, due - ño de mi vi - da yo te lo pro me - to con el co - ra - zón Yo te lo pro'. The fourth staff (measures 14-17) contains: 'me - to de nun ca ol - vi - dar - te due - ño de mi vi - da has - ta dar - te el co - ra - zón'. There are first and second endings indicated by brackets and numbers 1 and 2 above the notes in measures 7 and 8.

# TU DICES QUE NO ME QUIERES

Tradicional

Otilia González

Santiago, 1988

I

*Tu dices que no me quieres  
Por qué no me quieres dime  
Yo me muero por quererte  
Sólo por quererte a ti.*

II

*Tengo mi amor en el aire  
Y mi esperanza en el suelo  
Eso no lo sabe nadie  
Donde tengo mi consuelo.*

Estrillo

*Ay si, si, solicito  
Solicitando mi suerte  
Que si me tienes amor  
Soy fina para quererte.*

Estrillo

The musical score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. It consists of five staves of music with lyrics underneath. The lyrics are: 'Tu dices que no me quieres por-que no me quie-res di-me yo me mue-ro por que-rer - te so-lo por que-rer-tea ti me mue-ro por que-rer - te so-lo por que-rer-tea ti ay si si so-li-ci-to so-li-ci-tan-do mi suer-te que si me tie-nes a-mor soy fí-na yo en el que-rer - te'. The score includes a repeat sign at the end of the first line and a double bar line at the end of the fifth line.

# RÁJAME DIABLO

Tradicional

Rep. Ismael Carter

Santiago

I

*Yo me subí a un alto pino  
Por ver si te divisaba  
Rájame diablo  
Y el pino como era verde  
De verme llorar, lloraba  
Rájame diablo.*

III

*Dijo el sabio Salomón  
El que engaña a una mujer  
Rájame diablo  
No tiene perdón de Dios  
Si no la engaña otra vez  
Rájame diablo.*

II

*Cuando dos quieren a una  
Y los dos están presentes  
Rájame diablo  
El uno cierra los ojos  
Y el otro apreta los dientes  
Rájame diablo.*

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of four staves of music with lyrics underneath. The first staff (measures 1-5) has a 6/8 time signature, followed by 2/4, 3/8, and 2/4. The second staff (measures 6-7) has a 2/4 time signature, followed by a repeat sign and a 6/8 time signature. The third staff (measures 10-13) has a 2/4 time signature. The fourth staff (measures 14-17) has a 3/8 time signature, followed by 6/8, 6/8, and 2/4. The lyrics are: Yo me su-bi a un al-to pi - no por ver si te di-vi-sa - ba rá - ja - me dia - blo y el pi - no co - mo e - ra ver - de de ver - me llo - rar llo - ra - ba y el pi - no co - mo e - ra ver - de de ver - me llo - rar llo - ra - ba rá - ja - me dia - blo

# EL RELOJITO

Rep. Las Cuatro Huasas

Texto y Música Esther Martínez

I

*Me regalaste un reloj  
Un relojito de plata  
Con una cadena larga  
Y esa es la que me mata.*

II

*Caminar y caminar  
Relojito es tu destino  
Relojito es tu cantar  
Las durezas del camino.*

Estribillo

*Relojito, relojito  
Que andai junto al corazón  
Quien te contara mis penas  
Las penas de mi pasión  
Son las dos, son las dos, son las tres  
Son las cuatro, las cinco, las seis  
Es la aurora y mi negro no viene  
Ay mamita yo no se que hacer.*

III

*En la tapa del reloj  
Tengo tu cara grabada  
Y en mi pobre corazón  
Una estampita pintada.*

IV

*Cuando el reloj se divide  
Termine mi triste historia  
Se irá mi pobre suspiro  
Volando hacia tu memoria.*

Estribillo

1. Me re - ga - las - te un re - loj\_\_\_\_\_ un re - lo - ji - to de pla - ta  
 2. Con u - na ca - de - na lar - ga ye - saes la pe - na que ma - ta

5  
 Ca - mi - nar y ca - mi - nar\_\_\_\_\_ re - lo - ji - toes tu des - ti - no

9 *Estribillo*  
 re - lo - ji - toes tu can - tar las du - re - zas del ca - mi - no Re - lo - ji - to re - lo -

14  
 ji - to quean - dai jun - toal co - ra - zón quien te con - ta - rá mis pe - nas las pe -

19  
 nas de mi pa - sión son las dos son las dos son las tres son las cua - tro las cin - co las

24  
 seis Es la au - ro - ray mi ne - gro no vie - ne ay ma - mi - ta yo no se que ha cer

# A MI PATRIA

Texto y Música Petronila Orellana

I

*Hoy que es 21 de Mayo  
Todos te traen ofrenda  
Yo solo te traigo en prenda  
Tristes y alegres cantares  
Envidio los que en tus mares  
Han dado por ti la vida  
¡oh, tu mi Patria querida!  
Digna de mejor regalo  
Yo te traigo entre mis manos  
Mis tristes notas sentidas.*

II

*Quisiera reír cantando  
Los cantares de mi tierra  
Pero en mi pecho se encierra  
Triste el corazón llorando  
Aquí lo tienen sangrando  
Y esta tristeza lo hiere  
Llorando y riendo se muere  
Por ensalzar en la vida  
A esta mi Patria querida  
Que por ella vive y muere.*

The musical score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 6/8 time signature. It consists of two systems of staves. The first system contains staves 1 through 10, and the second system contains staves 11 through 25. The lyrics are written below the notes, with some words underlined to indicate phrasing. There are first and second endings marked with '1.' and '2.' respectively. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Qui - sie - ra re - ir can - tan - do los can - ta - res de mi tie - rra qui - sie  
6 tie - rra pe - ro en mi pe - ro en mi pe - cho seen - cie - rra tris - te el co - ra - zón llo -  
11 ran - do a - quí lo tie - nen san gran - do y es ta tris - te - za lo hie - re llo  
16 ran - do y rien - do se mue - re por en - sal - zar en la vi - da a es - ta  
21 mi pa - tria que - ri - da que por e - lla vi - ve y mue - re



# COMO QUE ME VOY CURANDO

Texto y Música Petronila Orellana

I

*Como que me voy curando  
En la esquina de allá en frente  
Como que me voy curando  
Con una copa 'e aguardiente.*

Estribillo

*Como que me voy, como que me voy  
Como que me caigo  
Ay mamita no sé lo que traigo  
Con tres traguitos  
Y un doble más  
Será mentira, será verdad  
Porque conmigo no hay novedad.*

II

*Como que me voy curando  
De la pila muy cerquita  
Como que me voy curando  
Con una copa 'e chichita.*

Estribillo

III

*Como que me voy curando  
En el despacho 'e Teresa  
Como que me voy curando  
Con una copa 'e cerveza*

Estribillo

Declamado, en interludios:

Epa,... que jue, que traigo  
Viento no corre, nadie me empuja  
Y porque me caigo.

*Tono original Si M.*

Co-mo que me voy cu-ran-do en la es-qui-na de a-llá enfren-te co-mo que me voy cu  
ran-do con u-na co-pa'e a guardien-te co-mo que me voy co-mo que me voy co-mo que me  
cai-go ay ma-mi-ta no sé lo que trai-go con tres tra-gui-tos y un do-ble  
más se-rá men-ti-ra se-rá ver-dad por-que con mi-go no hay no-ve-dad

# LA HUASCA

Texto y Música Petronila Orellana

I

*Sólo una cosa en la vi'a  
Te la'i de compá'ecer  
Es esa mala part'ía  
Que no po'i 'ehacer.*

Estribillo

*Te pasaste bien la huasca  
Por hacerme a mí cachaña  
Te embarcaste y te ensartaste  
Sin conocerle sus mañas.*

*Huifa mi negro queri'o  
Ònde andará, 'onde andará,  
'onde andará  
que será de mi telar  
quien 'ará tejiendo en él.*

III

*Creíste comprar un jundo  
Y te salió sitiécito  
'onde prou'ce maleza  
tan estéril y malito.*

Estribillo

*Huifa mi negro queri'o  
Ònde andará, 'onde andará,  
'onde andará  
De un espeuto compra'or  
El negocio que compraste  
Te resultó lo peor.*

Estribillo

6 So - lo u - na co - sa en la via - te la i de com - pa - e - cer -

Es e - sa ma - la par - tí - a que no po - í de e' sa - cer -

11 Te pi - sas - te bien la huas - ca por ha - cer - me ami ca - cha - ña Te em - bar

16 cas - te y te en - sar - tas - te sin co - no - cer - le sus ma - ñas Te em - bar

20 cas - te y te en - sar - tas - te sin co - no - cer - le sus ma - ñas

# LA FERIA DE CHILLÁN

Texto y Música Elena Carrasco

I

*Las cuatro de la mañana  
El reloj acaba de dar  
Apurémonos chiquillas  
Que la gente va a llegar  
Yo voy a encender el fuego  
Yo la verdura a limpiar  
Yo la sustancia a envolver  
Chiquillas a trabajar.*

Estribillo

*Vamos vendiendo chiquillas  
Veamos quien vende más  
Que no se vayan los pesos  
Vamos gritando no más  
Los zuecos pa' l barro  
La loza de greda  
Las flores más lindas  
Las colchas de seda  
Las aves bien gordas  
Las liebres bonitas  
Corderos macizos  
Aquí hay señorita  
Canastos de mimbre  
Repollo, maíz  
Garbanzos y arvejas  
Y seco el ají  
De todo en la feria  
Usted encontrará  
No se iguala a niuna  
La Feria é Chillán.*

II

*Pasé pa' ca caballero  
Si quiere café tomar  
Se lo tengo con malicia  
Y sopaipilla pasá  
Si quiere chocolatito  
También yo le puedo dar  
Pase no más caballero  
Pase no más pa' ca.*

Estribillo

III

*Avellanas tostaditas  
La sustancia de Chillán  
Las empanadas al horno  
Calientitas aquí están  
Y también el pebrequito  
También yo le puedo dar  
Pa' que componga su cuerpo  
Después de la trasnochá.*

Estribillo

Las cua - tro de la ma - ña - na el re - loj a - ca - ba de dar a -  
 6  
 pú - re - mo - nos chi - qui - llas que la gen - te va a lle - gar yo  
 10  
 voy a en - cen - der el fue - go yo, la ver - du - ra lim - piar  
 14  
 yo la sus - tan - cia en - vol - ver chi - qui - llas a tra - ba - jar  
 18  
 va - mos ven - dien - do chi - qui - llas ve - a - mos quién ven - de más que  
 22  
 no se va - llan los pe - sos va - mos gri - tan - do no más los sue - cos pa'l  
 26  
 ba - rro, la lo - za de gre - da, las flo - res más lin - das, las col - chas de se - da, las a - ves bien  
 30  
 gor - das, las lie - bres bo - ni - tas, cor - de - ros ma - si - zos a - quí hay se - ño - ri - ta, ca - nas - tos de  
 34  
 mim - bre, re - po - llo, ma - íz, gar - ban - zos y ar - ve - jas y se - co el a - jí de to - do - en  
 38  
 la fe - ria us - té en - con - tra - rá, no se i - gua - la a ni u - na ña fe - ria 'e Chi - llán.

# EL ENGREÍDO

Texto Cristina Miranda

Música Margot Loyola

i

*No vengai disimulando  
Lo que tuito el mundo sabe  
Vai haciéndote el engreído  
Y por mi estai suspirando.*

Estribillo

*Y vamos disimulando  
Disimulando mihijito  
La fruta e' maura cae  
Y tu amor ta pintorcito.  
Coloraita es tu manta  
Con franjas azul y blanca  
Negra, re negra es la pena  
Que me esta royendo el alma.*

II

*Ende que aparece el sol  
Hasta quel lucero asoma  
Tai con el ojo en la espuela  
Y el corazón en la sogá.*

Estribillo

*Ancha es la faja de tu apero  
Por ceñirme en ella muero  
A quien ceñira, ¿A quien?.*

III

*Arrímese a su querencia  
Déle rienda a mi huainita  
Que apretando mucho el ñuo  
Se le va a cansar surienda.*

Estribillo



# LAS CONDICIONES

Tradicional

Elena Moreno, Esther Martínez

San Vicente de Tagua Tagua

I

*Si quieres que yo te quiera  
Ha de ser con condición  
Que lo tuyo sea mío  
Y lo mío tuyo no.*

Estrillo

*En esa estaba  
Cuando desperté  
Soñando contigo  
Más no sé yo que  
Táte calláito  
Yo te contaré (ya te lo conté).*

II

*Si quieres que yo te quiera  
Haz de olvidar a quien amas  
Que sopitas añadidas  
Las como de malas ganas.*

Estrillo

III

*Si quieres que yo te quiera  
Te haz de sahumar con romero  
Que se te vaya el contagio  
De tus amores primeros.*

Estrillo

Si quie - res que yo te quie - ra ha de ser con con - di -

5

ción que lo tu - yo se - a mí - o y lo mí - o tu - yo

10 *Estrillo*

no en e - so es ta - ba cuan - do des - per - té so - ñan - do con -

13

ti - go más no sé yo qué tá - te ca - lla - í - to yo te con - ta - ré  
ya te lo con té

# EL DURAZNERO (O PERITAS DE AGUA)

Texto Leucotón Devia

Música Margot Loyola

## Pregonado

*(‘Urazno, ‘uraznero  
Pelá’o, priosco casero  
Ma’urito los ‘uraznos, ma’urito  
¿quiere duraznos casero?  
Pelá’os, pelu’itos)*

## I

*Pelá’os, priscos le tengo  
Y zaragozos pel’uso  
De esos que se pelan solos  
Y hasta el codo corre’l jugo  
Grandazas las peras de agua  
“urcesita” la “cirgüela”  
Recie ‘n tomá’e la mata  
Negra negrita las brevas*

## Estribillo

*‘Uraznos priscos, melòn de olor  
Peritas de agua pa’ el calor  
Negrito lindo, terrón de amor  
Dame un besito será mejor*

## II

*Peras, ‘amazcas  
“cirgüelas”, negrita las brevas  
L’uvita negra, l’uvita  
Negrita la de ojo’e gallo  
¿quiere brevas caserita?  
Peras, peritas  
No me apreten las “cirgüelas”  
Ni me agarren las ‘amazcas  
Que con tanto regodeo  
Van a voltear la canasta  
Miren que laya’e casero  
Se ha creído que yo estoy loca  
A voz te gusta diablazo  
La breva pelá’ y en la boca*

## Estribillo

*‘Uraznos priscos, melòn de olor  
Peritas de agua pa’ el calor  
Con un mordisco te doy, te doy  
“cirgüelas” dulces, te doy mi amor*



Pe - la - 'os pris - cos le ten\_\_ go y za - ra - go - zos pe - lu - 'os de e  
da - zas las pe - ras de a\_\_ gua 'ur - ce - ci - tas las cir - güe - las re -

6

sos que se pe - lan so\_\_ los y has ta el co - do co - re el ju - go Gran  
cién to - má's de la ma\_\_ ta ne - gras ne - gri - tas las

10

bre - vas, 'u - raz - nos pris - cos, me - lón de o - lor pe - ri - tas de a\_\_ gua pa' la ca - lor

14

— ne - gri - to lin - do te doy mi a - mor da - me un be - si\_\_ to se - rá me - jor.

# HOJITA DE VERDE TRÉBOL

Texto y Música Clara Solovera

I

*En un trébol de cuatro hojas  
Mi buena suerte busqué  
Y fueron sólo congojas  
Las que en la vida encontré*

Estribillo

*Hojita de verde trébol  
Vente conmigo a llorar  
Quien pudiera por el campo  
Poder volverte a buscar  
Ay mi trébol de cuatro hojas  
Hojas color de ilusión  
Porque la vida mezquina  
Me las trocó por espinas  
Pa' clavarte el corazón*

II

*En tus hojas esperanzas  
Engalanó mi ilusión  
Y ahora eres la mordaza  
Que cubre mi corazón*

Estribillo

meno mosso

En un tre - bol de cua - to ho - jas mi bue - na suer - te bus - qué y

6 A tempo

fue - ron so - lo con - go - jas las que en la vi - da en - con - tré y

10

fue - ron só - lo con - go - jas las que en la vi - va en - con - tré Ho -

14

ji - ta de ver - de tre - bol ven - te con - mi - go a llo - rar quién

18

pu - die - ra por el cam - po, po - der vol - ver - te a bus - car Ay

22

mi tre - bol de cua - tro o - jas, ho - jas co - lor de i - lu - sión por - qué la vi - da mez

27

qui - na me las tro - có en cua - tro es - pi - nas pa' cla - var - te el co - ra - zón.



## CONCLUSIONES

Del retazo de vida de la tonada presentado en este escrito, podemos descubrir que esta “niña”, y hoy no tan niña, ha tenido la voluntad de una semilla para permanecer; ha tenido buenos colaboradores para este acierto: en los campos la cantora, su principal refugio donde ha vivido más intensamente, fortaleza donde descubrimos su continuidad y permanencia; en la ciudad, lo que hemos llamado precursores del cancionero criollo, los sellos discográficos y la prensa. Además, los compositores que desde el año 1930 o poco antes nos han entregado importantes aportes en creaciones de la tonada popular, intérpretes, solistas, y hoy cientos de conjuntos de proyección folklórica en escenarios de todo el país.

En la época actual podemos evidenciar cambios acelerados en la tonada. La pausada entonación de la vida apenada de una campesina se va “alegando,” y no porque la situación del campesino haya mejorado sino porque la tendencia urbanizada de los conjuntos de Arica a Magallanes es de apurar la pulsación. La tonada a veces pierde la primera parte más lenta y usa una sola pulsación. En vez de canción-tonada, ahora es solo tonada. También es cierto que la cantora ya no está tan aislada. Ella sale de su mundo y se mueve entre el campo y la ciudad con más facilidad.

En los primeros años de mi investigación yo iba a los campos y recopilaba y estudiaba con las campesinas. En tiempos recientes se ha dado que vienen ellas a mi casa en Santiago porque les gusta mi estilo y quieren aprender de mí. Pero también llegan señoras con sus casetes ya grabados, a veces con auspicio de la municipalidad y de fondos para la cultura. Las campesinas mismas han aprendido a recopilar y documentar sus propias creaciones musicales.

Los medios también influyen, tanto en la difusión de la tonada como en su declinación. Esta situación es interesante porque acelera el diálogo entre el campo y la ciudad. Por un lado, la televisión va suplantando a la cantora como entretenimiento y se pierde el interés en la actuación en vivo. Por otro lado, por la televisión y la radio se escucha o se ve actuar a cantoras y conjuntos rurales

## CONCLUSIONES

a las cuales antes se tenía poco acceso. Las cultoras mismas van haciendo una fusión entre la tonada de proveniencia reciente y la de raíces históricas. La música de Clara Solovera llega a los rincones más insólitos y se asimila como parte de la continuidad de la tradición. También ha sucedido que yo escuché a una cantora interpretando una resfalosa de mi autoría, sin saber ella que esa canción había nacido de mí tiempo atrás. Al indagar, supe que la cultora había aprendido la resfalosa de su nieta, quien a su vez la había aprendido en la escuela. Así que el proceso de transmisión es complejo y los medios proveen una mayor movilidad tanto para las cultoras como para sus repertorios.

La tonada nace del sujeto, de sus experiencias, de su relación con la tierra y el entorno. Se podría decir que la tonada necesita una conexión directa con la tierra. Por eso temo que a medida que nuestra relación con la tierra disminuya, la tonada se vaya diluyendo. Desde ya, parece milagroso que la tonada continúe su reinado en estos tiempos de soledad y violencia.

Sobre el futuro de la tonada, nada podemos predecir. Cada época marca sus preferencias, también por la música, de modo que no sabemos como la tonada se defenderá de la dinámica que impone el tiempo. La historia dictará su veredicto.

## SELECCIÓN MUSICAL

La presente Selección la hemos realizado en conjunto con el profesor Osvaldo Cádiz y forma parte de nuestro Archivo de Trabajos de Campo, donado al Fondo de Documentación que lleva mi nombre.

Si bien toda selección es injusta, por ser parcial, al escoger cada una de las grabaciones aquí contenidas, se ha intentado que sean aquellas en que, de una u otra forma, se refleje un tiempo o un espacio específico en el cual ha estado la tonada, buscándose también las distintas realidades humanas y sociales que la acogen.

Las tonadas seleccionadas son en su mayoría tradicionales aunque se incluyen muchas de autores conocidos. Dichas tonadas están interpretadas por cantoras (CD1), precursores y cantoras de rodeo (CD2) y Margot Loyola (CD3), que incluye tonadas tradicionales y de autor conocido.

Esperamos que a través de estas voces puedan ustedes conocer o reconocer este canto de la tierra chilena.

## DISCO UNO CANTORAS

La cantora está profundamente ligada a la tonada, es la campesina, dueña de casa, que además de cumplir con las funciones que todas las demás mujeres de este medio rural realizan, desempeña un papel primordial en los eventos sociales ya mencionados. Acompañada de guitarra y eventualmente de arpa, mantiene viva esta tradición que generalmente recibe dentro de su familia y debe heredar a las nuevas generaciones.

### 1. Sé querer a quien me quiere.

Registrada en Pomaire (1950) a Purísima y Ramón Martínez. Acompañamiento instrumental de arpa, guitarra y tamborileo. Esta versión fue interpretada a dos voces durante una fiesta.

### 2. El caballo blanco.

Registrada en El Mariscadero, Cauquenes (1994) a Blanca y Ernestina Espinoza. El estribillo de esta tonada tiene la misma música de las estrofas y se incorpora un tamborileo en la caja de la guitarra.

**3. Ya te vais a retirar.**

Registrado en El Mariscadero, Cauquenes, el año 1994. Cantoras Blanca y Ernestina Espinoza.

**4. Si del cielo bajaran los ángeles.**

Registrada en Linares (1965) a Edelmira Valenzuela. Las primeras tres estrofas de esta tonada tienen un acompañamiento deslizado en la guitarra. En el estribillo se mantiene la melodía y cambia el acompañamiento.

**5. Así se compone el mundo.**

Tonada de velorio, registrada por Carlos Rioseco en Salto del Perro, Quilleco (2002) a Celia Araneda.

**6. Cuando salí de mi casa.**

Registrada en Talca, guitarra con cuerdas de alambre, (2002) a Zenilda Valdés.

**7. Mi vida mi ser mi encanto.**

Registrada en Rari (1992) a María Concepción Toledo. La guitarra que acompaña el canto está traspuesta con la finaúra pajarera.

**8. Huifa que sí, que sí.**

Registrada en Rari (1991) a María Concepción Toledo y Jovita Valdés.

**9. El Firulí.**

Registrada en Cobquecura (1993) a Iris Arellano. Tonada de salón con elementos de zarzuela.

**10. Cansados tengo los ojos.**

Registrada en Cobquecura (1991) a Iris Arellano, quien aprende de las señoritas Lyon, de la aristocracia de Cobquecura.

**11. El pololito.**

Registrada en Coelemu (1952) a Carmen Rosa Romero. El acompañamiento en guitarra es muy especial; la cantora muestra una riqueza técnica demostrada en los interludios, incorporando arpeggios, glisandos y trémolos. En un momento se incorpora Margot Loyola en 2ª voz.

**12. Estoy cuidando un jardín.**

Registrada en El Tambo el año 1970 a Alicia de las Mercedes Olivares Arias.

**13. Una vez que yo fui al campo.**

Registrada en San Fabián de Alico, guitarra traspuesta por la pajarera, (1955) a Natalia Arévalo. El sonido corresponde a Si Mayor.



**14. El Palmero.**

Registrada en Curanipe (1991) a Erica y América González. La segunda estrofa de esta tonada es el estribillo. Aunque musicalmente es la misma melodía, su acompañamiento es más vivaz.

**15. Padezco graves dolencias.**

Registrada en Curanipe (1991) a Erica y América González.

**16. El paletó.**

Registrada en Quinchamalí (1955) a María Marinao. Versión folklorizada del couplet español “El Paletó” de C. Carobi.

**17. Acuérdate falso ingrato.**

Registrada en San Dionisio, Colbún (1967) a Aída Urtubia. Los dos primeros versos de cada estrofa tienen un acompañamiento “punteado” a un intervalo de tercera, bajo la voz.

**18. El caracolito.**

Registrada en Cauquenes (1991) a María Pereira.

**19. Dicen que ha nacido el Niño.**

Registrada en Junquillar, Putú (1968) a Olga Núñez. Esta tonada al Niño Dios, destaca por su acompañamiento rasgueado y punteado.

**20. Las calabazas.**

Registrada en Junquillar, Putú (1968) a Olga Núñez.

**21. El que tiene paire y maire.**

Registrada por Juan Astica a Teresa Muñoz, Nilahue (1970). Interpretada con detenciones, intercalando palabras y preguntas habladas. La cantora la llamó “tonada cómica”.

**22. Lágrimas son las que almuerzo.**

Registrada por Juan Astica en Nilahue, Colchagua (1970), a Julia Muñoz. Acompañamiento mixto rasgueado y punteado. Métrica libre.

**23. Parabienes de los negros.**

Registrada en Niblinto, en 1951, a Francisca González.

**24. Se fue mi querido bien.**

Registrada en Cauquenes a Gerdy Retamal y Eliana Pereira.

## DISCO DOS PRECURSORES DEL CANCIONERO CRIOLLO Y CANTORAS DE RODEO

Los Precursores del Canto Criollo se desarrollaron en la ciudad, donde, en muchos casos, llegaron desde zonas relativamente más rurales. Ellas incorporan nuevos elementos musicales y literarios a la tonada, adaptándose a las leyes propias del escenario, agregando elementos histriónicos: son intérpretes y a veces también compositores. Comienzan a aparecer en la segunda década del S. XX, “y de ellas aprendí, como intérprete, compartiendo escenarios entre los años del ’40 al ’60” (Margot Loyola).

Las Cantoras de rodeo, si bien viven en el mismo paisaje rural-agrícola que las primeras ya mencionadas, se diferencian de éstas porque, dentro de su ocio, se han especializado en un repertorio y un tipo de interpretación que es bien acogido por los participantes de este deporte, donde los jinetes demuestran su destreza y la comunicación con su caballo, manejando, según las reglas del juego, a un ejemplar vacuno en un espacio reducido. Las voces agudas y fuertes de las cantoras, el carácter vibrante de la interpretación y las temáticas alegres, son las que en este contexto tienen acogida. Por sus características, tanto interpretativas como contextuales, podrían considerarse un estadio intermedio entre la cantora rural y la precursora.

### 1. El amor de las viuditas.

Registro en disco 78, Santiago (1927). Tonada tradicional interpretada por Blanca Tejada de Ruiz.

### 2. Los ojos que a mi me miren.

Registro en disco 78, Santiago (1927). Tonada tradicional interpretada por Blanca Tejada de Ruiz.

### 3. El palito’e canela.

Registro en disco 78, Santiago (1942). Autora e intérprete Petronila Orellana.

### 4. El torito chileno.

Registro en disco 78, Santiago (1940). Texto de Isidro Luengo, música e interpretación Derlinda Araya.

**5. La llorona.**

Registro en disco 78, Santiago (1940). Autor Carlos Olivares, intérprete Derlinda Araya.

**6. El chincol.**

Texto tradicional, música e interpretación Esther Martínez. Grabación realizada en sesión de estudio.

**7. Las condiciones.**

Tradicional. Intérpretes Esther Martínez y Elena Moreno, Santiago (1940).

**8. Despierta precioso azahar.**

Tonada de saludo o esquinazo. Texto tradicional y música de Esther Martínez. Intérpretes Esther Martínez y Elena Moreno, Santiago (1940).

**9. Atrinkiliny.**

Registro en disco 78, Santiago (1940?). Tonada tradicional. Intérpretes Las Cuatro Huasas.

**10. La Chacarera o “Papas con luce”.**

Registro en disco 78, Santiago (1940). Tonada tradicional. Intérprete Eliana Moraga.

**11. Mi corazón es leal.**

Registro en disco 78, Santiago (1946?). Autora e intérprete Elena Carrasco.

**12. Amor secreto.**

Registrada en disco 78, Santiago (1946?). autora e intérprete Elena Carrasco.

**13. Yo tuve un ingrato amor.**

Tradicional. Registrada en sesión de estudio en Santiago (1999). Voz y guitarra José Molina.

**14. Negrita para quererte.**

Tradicional, Santiago (1999). José Molina en voz y arpa, Margot Loyola en guitarra y voz.\*

**15. Suspiros del corazón.**

Registro en disco 33 1/3 “Casa de Canto”, Santiago (1966). Intérpretes Margot Loyola y José Luis Peña. En arpa, José Molina.

**16. El sereno de mi calle. .**

Registrada en el Cerro Florida de Valparaíso por Margot Loyola. Intérprete Gabriela Pizarro. Registrado en recital en homenaje a Margot Loyola.

**17. En Chillán planté una rosa.**

Registro en disco 33 1/3, Santiago (1960). Tonada original de Esther Martínez. Intérpretes Hermanas Acuña.

**18. Los cuatro amores de una mujer.**

Registro en disco 33 1/3, Santiago (1960). Tonada tradicional. Intérpretes Hermanas Acuña.

**19. La risa.**

Registro en disco 33 1/3, Santiago (1960). Tonada tradicional. Intérpretes Hermanas Acuña.

**20. De la raíz de un olivo.**

Tonada tradicional. Intérpretes Las Morenitas, Santiago (1999).\*

**21. Una pena nuevamente.**

Tonada tradicional. Intérpretes Las Morenitas, Santiago (1999).\*

**22. Ranchito de totora.**

Registro en disco 33 1/3, Santiago (1960). Autor ¿? Torres. Intérpretes Las Morenitas.

**23. Estoy cuidando un clavel .**

Tonada tradicional. Intérpretes Otilia González en voz y arpa, Isabel Fuentes en guitarra, Santiago (1999).\*

**24. Cuando vayas al campo .**

Tonada tradicional. Intérpretes Otilia González en voz y arpa, Isabel Fuentes en guitarra, Santiago (1999).

\* Registradas en vivo por el musicólogo Agustín Ruiz, en el recital “Cultoras de arpa en Chile” (Proyecto Fondart), Santiago 1999.

## **Comentarios**

1. y 2. Voces que denotan estudios de canto. Las guitarras que acompañan muestran un estilo popular. En la interpretación se advierten matices en la agógica.

3. El arpa que acompaña muestra un estilo campesino, con un registro bajo y notas octavadas. En la interpretación aparecen elementos histriónicos.

4. El acompañamiento está realizado por guitarristas profesionales.

5. Tonada humorística en que predominan los elementos teatrales.
9. En la introducción se escuchan elementos ajenos a la tonada, tales como: toque de trutruca, fragmento de la canción popular “El copihue rojo” y rasgueos que nos recuerdan el flamenco. En el estribillo utilizan palabras mapuches.
14. El arpa de José Molina es aprendida directamente de cantoras.
23. y 24. Arpa de sonido potente y muy ornamentada.

## DISCO TRES MARGOT LOYOLA

Las hermanas Loyola formaron parte de este grupo de intérpretes de la música criolla, cantando repertorios de la tradición campesina y compuesta dentro de los marcos tradicionales; sin embargo, su campo de acción se fue ampliando posteriormente, por ejemplo, con la música aborigen. “Más adelante, como solista, y a pesar de continuar la apertura a otras formas y géneros musicales tradicionales, siempre mantuve esta relación tan intensa con la tonada” (Margot Loyola).

### 1. Como que me voy curando.

Registro en disco 78, Santiago (194?). Original de Petronila Orellana. Intérpretes Hermanas Loyola.

### 2. Peritas de agua.

Registro en disco 78, Santiago (1944). Texto de Leucotón Dévia y música de Margot Loyola. Intérpretes Hermanas Loyola.

### 3. El dardo.

Registro en disco 33 1/3 “Chile folklore de campo y ciudad”, Santiago (196?). Tradicional, del repertorio de Ismael Carter. Intérpretes Estela Loyola en voz y Margot Loyola en voz y guitarra.

### 4. Hojita de verde trébol.

Registro en disco 78, Santiago (1953). Original de Clara Solovera. Intérpretes Margot Loyola y Raúl Fabres.

### 5. El patito.

Registro en disco 33 1/3 “Salones y chinganas”, Santiago (1965). Tradicional, del repertorio de las Hermanas Orellana. Esta tonada tiene la risa escrita en la partitura, y en su interpretación hay muchos elementos histriónicos.

**6. La huasca.**

Registro en disco 33 1/3 “Salones y chinganas”, Santiago (1965). Original de Petronila Orellana. Tonada con rasgos histriónicos.

**7. La feria de Chillán.**

Registro en CD “Siempre Margot”, Santiago (1992). Original de Elena Carrasco. Arpa de Guillermo Ríos.

**8. Estando con llave mi pecho.**

Registrada en un programa de radio. Del repertorio de Elena Carrasco.

**9. La clavelina.**

Registro realizado por Margot Loyola a Natalia Arévalo en San Fabián de Alico (1955). Registro en disco 33 1/3 “Recorriendo Chile” Vol. 2, Santiago (1974).

**10. El creito.**

Registrada a Marta Salinas en Ñuble (1955). Registro inédito.

**11. Casate, niña, casate.**

Tonada parabién. Registrada a Natalia Arévalo en San Fabián de Alico (1953). Registro disco 33 1/3 “Margot Loyola y su guitarra” (1957).

**12. Agua de nieve.**

Registrada a Juana Chávez en Llepo, Linares (1953). Registro en disco 33 1/3 “Visión musical de Chile” (1966). Rabel de Mireya Alegría.

**13. Los pastores.**

Registrada a Purísima Martínez, Pomaire (1945). Registro en disco 45 EP “Villancicos chilenos” (1960). Arpa de Alberto Rey.

**14. Los números.**

Registro en disco 331/3 “Antología del folklore chileno”, Santiago 1960. Registrada a Martina Bermúdez, El Colliguay (1945).

**15. Me he de comer un durazno.**

Enseñada a Margot Loyola por Antonio Acevedo Hernández. Registro en terreno durante una “trilla” a yegua suelta. Canta Margot Loyola, tamborileo de Rosa Acuña (cantora).

**16. Mi vida si me querís.**

Registrada en San Carlos (1950). Tonadita que “me cayó del cielo”. Registro en disco 33 1/3 “Recorriendo Chile” Vol. 1 (1963).

**17. Te quise ya no te quiero.**

Tonada tradicional, enseñada por María Luisa Sepúlveda. Forma estrófica en quintillas. Arpa de Guillermo Ríos.

**18. Despierta reina de amor.**

Tonada Esquinazo. Registrado de Luisa Molina, Linares (1955). Registro en CD "Voces del Maule" (1994).

**19. Por simpatías te quiero.**

Registrada a Graciela Letelier, Los Ángeles (1952). Grabación de un programa radial.

**20. Los palomos.**

Registrada a Edelmira Valenzuela, Linares (1971). Grabación inédita.

**21. La flor.**

Tonada en décimas. Registrada a Olga Núñez en Junquillar, Putú (1968). Registro en programa de radio.

**22. Parabienes de los negros.**

Tonada-Parabién. Aprendida por las Hermanas Loyola en El Bajo de Melipilla (1947). Registro en disco 33 1/3 "Antología del folklore chileno" (1960).

**23. El coposo.**

Registrada a Urbana Barrios y Juanita Concha en Putú (1968). Registro en disco 33 1/3 "Tarapacá y Maule" (1978).

**24. La guitarra.**

Registrada por Isabel Soro en Concepción. Registro en disco 33 1/3 "Selección Folklórica" (1960).

**25. En el fondo del río.**

Registrada en disco 33 1/3 "Siete compositores chilenos" (1972). Original de Pablo Garrido. Arpa de Adrián Miranda y guitarra de Esther Martínez.

**Comentarios**

1. Acompañamiento realizado por guitarristas profesionales. Uso de recursos teatrales por indicación de Petronila Orellana, su autora.

2. Acompañamiento realizado por guitarristas profesionales. Uso de pregones basados en la tradición.

4. Tonada popular interpretada en su estilo. Se aprecia una parte inicial en modo menor, que luego en el estribillo se convierte en mayor. Además existen matices en la agógica. Acompañamiento realizado por guitarristas profesionales.

#### SELECCIÓN MUSICAL

5. Acompañamiento en un esquema rítmico que se usa en parabién, resfalosa y chapecao.
6. Se observan frases recitadas en los interludios, comunmente llamadas “relauches”.
7. La interpretación corresponde a la realizada por la autora. Se escucha tañidos en la caja de la guitarra. El estribillo final está pregonado.
12. La interpretación corresponde al más puro estilo campesino, incluido el acompañamiento de rabel.
25. Se destaca la técnica guitarrística de Esther Martínez, al servicio de la interpretación de la música tradicional.

#### **Nota**

La remasterización de los registros de los tres CD fue realizada por Sergio Sepúlveda Salinas.



## BIBLIOGRAFÍA

Acevedo Hernández, Antonio. “Canciones populares chilenas”. Santiago de Chile: Ediciones Ercilla, 1939.

Acevedo Hernández, Antonio. “Los Cantores Populares Chilenos”. Santiago: Editorial Nascimento, 1933.

Araya Olmos, Isabel; Chavarría Zemelman, Patricia; Mariángel Chavarría, Paula. “Canto, Palabra y Memoria Campesina”. Valdivia: Tecnoimprensa Color Ltda.. Proyecto FONDART, 1996.

Astica, Juan; Martínez, Carlos; Sanhueza, Paulina. “Los discos 78 de música popular chilena”. Santiago : s.e., 1997.

Barros, Raquel; Dannemann, Manuel. “El romancero chileno”. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, 1970.

Barros, Raquel; Dannemann, Manuel. “Introducción al estudio de La Tonada”. Revista Musical Chilena. Santiago: Facultad de Ciencias y Artes Musicales, Universidad de Chile, Julio - Septiembre 1964.

Cáceres Valencia, Jorge. “La Universidad de Chile y su aporte a la Cultura Tradicional Chilena (1933 – 1953)”. La Florida [Chile]: Ministerio de Educación, FONDART. Impresos Esparza, 1998.

Castillo I., Gabriel. “Apuntes de Métrica”. Santiago: Zig-Zag, 1967.

Díaz Acevedo, Raúl. “Finares Campesinos”. Temuco: Trazos, 1994.

Díaz Acevedo, Raúl. “Toquíos Campesinos”. Imprenta Trazos. Temuco: Trazos, 1997.

González, Juan Pablo; Rolle, Claudio. “Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890-1950”. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2003.

## BIBIOGRAFÍA

Grebe, María Ester. "Introducción al estudio del Villancico en Latinoamérica". Revista Musical Chilena. Santiago: Facultad de Ciencias y Artes Musicales, Universidad de Chile. Santiago, Abril - Junio 1969.

Kurapel, Alberto. "Margot Loyola, la escena infinita del folklore". Santiago: Imprenta Fesan Proyecto FONDART, 1997.

Lavín, Carlos. "El Rabel y los instrumentos chilenos". Revista Musical Chilena. Colección de Ensayos N° 10. Santiago: Instituto de Investigaciones Musicales, Universidad de Chile, 1955.

Loyola, Margot. "Bailes de Tierra en Chile", 3ra. ed. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1980.

Mendoza, Vicente T. "La Canción Chilena en México". Revista Musical Chilena. Colección de Ensayos N° 4. Santiago: Instituto de Investigaciones Musicales, Universidad de Chile.

Moreno Chá, Ercilia. "Music in the Southern Cone Chile, Argentina and Uruguay". Music in Latin American Culture, Regional Traditions. New York: Schirmer Books. 1999.

Ortiz Sepúlveda, José. "Tradiciones de la comuna de Las Cabras". Rancagua : Centro de Estudios de Cultura Tradicional - VI Región. Proyecto FONDART, 1995.

Pereira Salas, Eugenio. "Los Orígenes del Arte Musical en Chile" Santiago: Imprenta Universitaria, 1941.

Pereira Salas, Eugenio. "Los Villancicos Chilenos". Revista Musical Chilena. Santiago: Facultad de Ciencias y Artes Musicales, Universidad de Chile.,

Pizarro, Gabriela. "Veinte Tonadas Religiosas". Santiago: Edición de la autora, 1999.

Rodríguez, Alberto; Moreno de Macia, Elena. "Manual del Folklore Cuyano". Mendoza: Ediciones Culturales de Mendoza, 1991.

Rodríguez, Alberto. "Cancionero Cuyano". Mendoza: Ediciones Culturales de Mendoza, 1938.

Sociedad Chilena del Derecho de Autor. "Clásicos de la Música Popular Chilena (1900-1960)". Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1994.

## GLOSARIO

'**eja** : deja

'**onde** : donde

'**rramé** : derramé

'**rramó** : derramó

'**e** : de.

'**onde** : donde.

'**amascas** : damascas, damascos grandes

**Aborrecís** : aborreces

**Aconsejá** : aconsejada

**Adiplomao de juicio** : juicioso, de buen juicio

**Afeitá** : afeitada

**Agarra'o** : agarrado

**Agüaitando** : observando, mirando

**Aguarrá** : aguarrás

**Agüela** : abuela

**Almidoná** : almidonada.

**Amasandera** : mujer que amasa pan

**Amolarse** : acostumbrarse

**Andái** : andas

**Andís** : andes

**Angelito** : niño muerto de dos años o menos, que mediante un proceso de cantos rituales se transforma en angelito, para poder irse directamente al Cielo

**Aonde** : adonde

**Apa** : ver llevar en acha

**Apreta** : aprieta

**Aprieten** : apreten

**Ara'o** : arado

**Arrolla** : enrolla

**Artesa** : utensilio de madera, rectangular, para lavar ropa

**Asesando** : jadeando

**Atro** : atroz

**Bienazo** : muy bien

**Bonituras** : cosas muy buenas o hermosas

**Cachaña** : hacer el quite

**Cacho'e cabra** : ají con forma de cacho de chivo, de color rojo y muy picante

**Calientitas** : calentitas

**Callaíto** : calladito

**Callana** : fuente de metal de grandes proporciones, colgada sobre un fogón y que sirve para tostar trigo, etc.

**Cancioncita Larga** : tonada biperiódica

**Canto a lo Pueta** : canto en décimas, eminentemente masculino, con acompañamiento de guitarra o guitarrón

**Casa'ó** : casado

**Casa'os** : casados.

**Casáte** : orden de contraer matrimonio

**Charola** : bandeja

**Charquicanes** : guiso tradicional a base de carne o algas, papas, zapallo, cebolla y aliños, todo mezclado

**Charrangueadita** : forma de tocar la guitarra

**Chicha** : licor artesanal, que se obtiene de la fermentación de la uva o de las manzanas

**Chinescas** : con mucho colorido.

**Chinito o Chinita** : diminutivo de chino o china. Vocablo de origen quechua, que significa “servidor” o “servidora”

**Chiquillonsita** : joven, adolescente

**Chonchones** : nombre de un ave

**Chuica** : vasija de vidrio recubierta en tejido de mimbre, destinada para el almacenaje de vino

**Cirguelas** : ciruelas

**Claváis** : clavas

**Collera** : de a dos, juntos

**Coloraita** : coloradita

**Coltrita** : “niña pequeña”, vocablo mapuche

**Columna** : columna

- Comaire** : comadre
- Compaecer** : compadecer
- Compañía** : compañía
- Compositora** : persona con conocimientos empíricos avanzados que le permiten tratar esguinces, luxaciones e incluso, fracturas menores
- Comprador** : comprador
- Congona** : planta medicinal
- Conocís** : conoces
- Contís** : cuentos
- Contrala'o** : al lado contrario, en contra de
- Cordión** : acordeón
- Creito** : crédito
- Criminale** : criminal
- Cuadros** : calzones
- Cuantuay** : cuanto hay, una diversidad enorme de cosas
- Cuerpúa** : maciza, de buen porte y contextura corporal
- Cuete** : cohete
- Culén** : bebida espirituosa, hecha con la raspadura de un arbusto, llamado culén, que le da un sabor especial
- Curadita** : borracha
- Cutra** : vasija de cuero destinada para almacenar vino
- Cuyacas** : danza religiosa femenina propia de la región de Tarapacá, norte de Chile
- De balde** : en vano
- Dentraba** : entraba
- Desmeraba** : esmeraba
- Di** : de
- 'E** : de.
- 'Esacer** : deshacer
- 'E maura** : de madura
- 'Eño Pascual** : de Don Pascual
- Echai** : echas
- Echaris** : echarás
- Echís** : eches

## GLOSARIO

- ‘Ejaba ‘ivir : dejaba vivir  
‘Ende : desde que  
Endevera : de verdad  
Enfermeá : enfermedad  
Engüelto : envuelto  
Enojate : enojaste  
Entusiasmá : entusiasmada  
Esparramá : desparramada  
Esperaremo’ : esperaremos  
Espeuto : experto  
Espital : hospital  
Estai : estas  
Estarís : estarás  
Fatalidá : fatalidad  
Finares : afinaciones  
Fragantosos : fragantes  
Gieniecito : carácter  
Golvía : volvía  
Golvida : volvía  
Gombilla : bombilla  
Grandazas : grandes  
Graznate : color granate  
Güen : buen  
Güen Eco : voz sonora, potente  
Güena : buena  
Gueno : bueno  
Guitarra afiná : guitarra afinada  
Guitarra de palito : guitarra hechiza confeccionada por los propios campesinos  
Guitarra pará : posición vertical de la guitarra más frecuentemente adoptada por las mujeres que cantan por oficio o cantoras. La mujer que canta sólo por deleite usa la guitarra en posición horizontal.  
Habiai : habías  
Hablao : hablado

- Habrís** : habrás
- Hacele tuto** : hacer dormir
- Hacer la grande** : hacer un gran escándalo y estropicio
- Hací** : haces
- Hai visto** : has visto
- Halagueño** : halagüeño, de halagar
- Hei** : he
- Hei padeció** : he padecido
- Hei perdío** : he perdido
- Hei venío** : he venido
- Hespital** : hospital
- Horquetero** : jornalero que trabaja con la horqueta, en una trilla
- Huachitas** : huérfanas
- Huainita** : diminutivo de huaina, “jovencito” o “jovencita”, vocablo mapuche
- Huaracas** : honda trenzada de lana
- Huarisnaque** : aguardiente de alta gradación alcohólica
- Huasca** : látigo
- Huasito o Huaso** : hombre campesino. Hombre de a caballo
- Huifa** : expresión de alegría
- Huinca** : vocablo mapuche que significa “extranjero”
- Icía** : decía
- Icir** : decir
- Idioso** : odioso
- Indinos** : ladino, tramposo, habiloso
- Irís** : iras
- Juera** : fuera
- Jui** : fui
- Jullendo** : huyendo
- Jundo** : fundo
- Kultrún** : membranófono, instrumento mapuche privativo de la machi (sacerdotisa), utilizado en ceremonias y/o rituales
- L' hoja** : la hoja
- L' uvita** : la uva

## GLOSARIO

**L' agua** : el agua

**La mare** : el mar

**La pata'e la silla** : la pata de la silla

**Laya** : clase, tipo

**Le jué** : le fue

**Le tiró** : le atrajo

**Lejazo** : muy lejos

**Lesa** : tonta

**Liramas** : lagrimas

**Lirimas** : lágrimas

**Litre** : árbol altamente irritante que produce severas afecciones cutáneas en personas alérgicas

**Llevar en acha** : llevar a horcajadas sobre la espalda

**Llorare** : llorar

**Lucho** : alga marina comestible

**M'hijita** : mi hijita

**M'hijito** : mi hijito

**Maire** : madre

**Mala plumita** : pobre de ropas

**Malicia** : aguardiente, licor de alta gradación alcohólica

**Mamadera** : biberón

**Mancha'ó** : manchado

**Manco** : caballo

**Manta** : poncho

**Mañosí** : mañosees

**Mapuche** : telar horizontal o “botao”, instalado sobre el suelo, también conocido en Chile como kelgo

**Maurito** : madurito

**Me andai** : me andas

**Me hai** : me has

**Me le** : se me

**Me le'a** : Se me ha

**Meica** : viene de médica, mujer curandera que conoce los secretos curativos de las plantas autóctonas



- Menguereré** : expresión de alegría
- Mida** : mía
- Mingacos** : fiestas de trabajo comunitario
- Miriñaques** : adornos tejidos, que ornamentan los trajes de las damas
- Moradita** : morada
- Na' ni ná'** : nada ni nada, no pasó nada
- Na'** : nada
- Nadita** : nada
- Naiden** : nadie
- Naíta** : nadita
- Niuna** : ninguna
- No hei** : no he
- Nosté** : no esté
- Ñato** : novio
- Ño** : don
- Ño José** : Don José
- Ñuo** : nudo
- Ofendió** : dañó, afectó
- P'arriba** : para arriba
- Pa'** : para
- Pa' ca** : para acá
- Pa' l** : para él
- Paire** : padre
- Pairinos** : padrinos
- Pájara** : órgano sexual femenino (pájaro, órgano sexual masculino)
- Paré las patas** : caí de espaldas
- Parotra** : para otra
- Pasai** : pasas
- Pebrecito o “Chanco en Piedra”** : ají, ajo, tomate, cebolla, etc., que se maceran en un plato macizo, confeccionado de piedra, que sirve de aliño para el pan o las comidas
- Pegaita** : pegadita
- Peinaita** : peinadita
- Pelá'** : pelada

## GLOSARIO

**Pela'o** : pelado, calvo

**Pelaos** : pelados, calvos

**Peluitos** : peluditos

**Pensís** : pienses

**Pequén** : danza popular antigua en desuso social

**Perdía** : pérdida

**Pericón** : danza popular antigua en desuso social

**Picoteá** : picoteadas

**Pino** : carne picada o molida, frita con abundante cebolla picada, que sirve de relleno a la empanada más popular de Chile

**Pionca** : desnudas

**Pipeño** : variedad de vino barato artesanal, de gran aceptación por su cuerpo liviano y su sabor dulzón, que se madura en grandes pipas y se vende a granel

**Pisar la huasca** : engañarse

**Podís** : podrás

**Poí** : puedes

**Pololo** : pretendiente

**Pone'ora** : ponedora

**Por lo otro lao** : por el otro lado

**Posta** : consultorio médico de urgencia o primeros auxilios. Lugar donde se realizan los controles médicos en forma periódica

**Prienda** : Prenda, pareja

**Prisco** : albaricoque

**Protenderé** : de proceder

**Prouce** : produce

**Puñaítos** : puñaditos

**Pus** : Pues

**Qu'el** : que el

**Que jue** : que fue

**Quedao** : quedado

**Querío** : querido

**Querís** : quieres

**Qui'una** : que una

**Quillay** : árbol del bosque nativo de la zona central de Chile, cuya corteza de propiedades saponificas se explota intensamente

**Rallentando** : retardando el pulso musical

**Rascuchaban** : embriagaban

**Rasguíos** : rasgueos

**Rasqueteaba** : por asociación se refiere a la acción de rasgear, pero con cierta connotación despectiva

**Re negra** : muy negra

**Reajustar las guitarras** : coordinar las alturas de dos templos o afinaciones diferentes

**Reajuste de odio** : árbol altamente irritante que produce severas afecciones cutánea en personas alérgicas

**Refalosa** : danza popular antigua en desuso social

**Repesá** : muy pesada

**Rubatos** : ligera variación en la duración de algunas notas musicales, mediante breves retrasos y aceleramientos, con el objetivo de aumentar la expresión

**s'tando** : estando

**Sajuriana escubillá** : sajuriana escobillada, una modalidad de sajuriana, danza popular antigua en desuso social

**Salú** : salud

**Sandílla** : sandía

**Sangullete pué** : zambúllete pues

**Se curaban hasta las patas** : se embriagaban hasta perder la conciencia

**Securiana** : danza popular antigua en desuso social

**Sitiecito** : de sitio

**Sonido guateado** : sonido producido por las cuerdas del arpa, afinadas con una menor tensión

**Sopaipilla** : masa hecha con harina, manteca (grasa), sal, y en algunos lugares se le agrega zapallo, la cual se fríe en aceite o manteca. Se consume principalmente en invierno

**Sopaipilla Pasá** : sopaipilla a la cual, después de ser freída, se echa en un liquido confeccionado en una base de agua y chancaca (resina obtenida de la purificación del azúcar de caña o de remolacha azucarera), a la cual se le agregan especias tales como clavos de olor, canela, vainilla, raspaduras de la cáscara de limón o naranja

## GLOSARIO

**Su'ando** : sudando

**Suspirai** : suspiras

**Sustancia** : dulce esponjoso, típico de la zona de Chillán, hecho en base a gelatina, que se obtiene de los huesos de ave

**Tá tá** : expresión onomatopéyica que representa el sonido de un golpe

**'Ta** : está

**Tacho** : vasija de metal, de fondo redondeado

**Tai** : estás

**Taitita** : diminutivo de tata, (padre)

**Tamién** : también

**Tañaban** : golpe rítmico a la caja acústica del arpa o la guitarra

**Tapa'o** : tapado

**'Tar** : estar

**'Tará** : estará

**Táte** : quédate

**Telar español** : telar vertical con pedestal propio o con apoyo en la pared. Se le conoce como witrál o "telar parao"

**Te lai** : te la he

**Te vai** : te vas

**Tei** : te he

**Tengái** : tengas

**Tení'** : tienes

**Tenida** : tenia

**Tenío** : tenido

**Tenís** : tienes

**Tirao** : telar horizontal o "botao"

**Tiras** : ropas viejas

**To'a** : toda

**To'as** : todas

**Toitito** : todito

**Tomá** : tomada

**Toos** : todos

**Toquíó** : forma de tocar la guitarra

**Toquíó Tapao** : tapado o por arriba: forma de tocar la guitarra

**Trasnochá** : trasnochada

**Traspuesta** : una forma de afinar la guitarra, en los campos

**Trastornao** : trastornado

**Treida** : traigo

**Trilla a Yegua** : faena comunitaria que consiste en separar la paja del trigo, por medio de las yeguas o caballares que corren libres en un espacio circular

**Trina'os** : forma de tocar la guitarra

**Trutruka** : aerófono mapuche,

**Tucuquereré** : lechuza pequeña

**Tuito** : todo

**Turilulilo y Turilulá** : palabras onomatopéyicas, de posible origen negro

**Uraznos** : duraznos

**Urcesita** : dulcecita

**Vai** : vas

**Vengai** : vengas

**Via** : vida

**Vibrato** : pequeña fluctuación de la altura de un sonido, propio de la expresión del canto

**Vide** : ví

**Vide conversare** : ví conversar

**Viento cola'o** : corriente de aire

**Vis** : ves

**Vis** : viste

**Voltiar** : voltear

**Yo Hei** : yo he

**Yo la vide** : yo la vi

**Zapateá** : zapateada

**Zaragosos** : de Zaragoza, España. Especie de duraznos

**Zuecos** : zapatos confeccionados con base de madera y cuero

# DISCOGRAFÍA DE MARGOT LOYOLA REFERENTE A LA TONADA

## 1. DISCOS ORTOFÓNICOS 78 RPM.

### 1. A. Sello Víctor

- Hermanas Loyola, CHI: VIC, 1940, di. 53-207.  
A: “Moliendo maíz”, tonada, tex. Cristina Miranda, mús. Margot Loyola.  
B: “Las trenzas ’e mi huasa”, tonada, (au. Manuel Aranda).
- Hermanas Loyola, CHI: VIC, 1944, di CX-21.  
A: “Despierta niñito ’e Dios”, esquinazo de Navidad, rec. Alfonso Letelier.  
B-1: “Señora doña María”, villancico, rec. Alfonso Letelier.  
B-2: “Buenas noches Mariquita”, villancico, rec. Alfonso Letelier.

### 1. B. Sello RCA

- Hermanas Loyola, CHI: RCA, 1945, di 90-0185.  
“La zarzamora moradita”, tonada canción, (tex. Cristina Miranda, mús. Margot Loyola).
- Hermanas Loyola, CHI: RCA, 1945, di 90-0203.  
“Y esto es para decirte”, tonada, (au. Graciela Cabrera).
- Hermanas Loyola, CHI: RCA, 1945, di 90-0232.  
“Amor de huasa”, tonada, (au. Manuel Aranda).
- Hermanas Loyola, CHI: RCA, sfe, di 90-0545.  
A: “Al agua patito”, canción tonada, rec. Petronila Orellana.
- Hermanas Loyola, CHI: RCA, sfe, di 90-548.  
A: “Como que me voy curando”, tonada, au. Petronila Orellana.

- Hermanas Loyola, CHI: RCA, 1950, di 90-0749.  
B: “Quien canta su mal espanta”, tonada, rec. Arturo Aguilar.
  
- Hermanas Loyola, CHI: RCA, 1950, 90-0770.  
“Se extraviaron mis querencias”, tonada.
  
- Hermanas Loyola, CHI: RCA, sfe, di 90-0856.  
B: “Mi chilecito”, tonada, au. Manuel Lira Silva.
  
- Hermanas Loyola, CHI: RCA, 1950, di 90-877.  
“Me voy llorando”, tonada (trad.).
  
- Hermanas Loyola, CHI: RCA, sfe, di 90-1317.  
B: “Flor de esta tierra”, tonada, au. Isabel Soro.
  
- Margot Loyola, CHI: RCA, sfe, di 90-1330.  
B: “Ni envidia ni caridad”, tonada, tex. Manuel Lira Silva, mús. Gabriela Vidal Tagle.

### 1. C. Sello Odeón

- Hermanas Loyola, CHI: ODEON, (1949), di 89-078.  
B: “El engreído”, tonada, tex. Cristina Miranda, mús. Hermanas Loyola.
  
- Hermanas Loyola, CHI: ODEON, sfe, di 89-572.  
A: “De aquí para allá”, tonada, au. Esteban Jiménez Franklin.  
B: “Bajo un limón florido”, tonada, au. Graciela Soto de la Cuadra.
  
- Margot Loyola y su conjunto de arpa y guitarra.  
Margot Loyola, CHI: ODEON, sfe, di 89-604.  
A: “Los Melones”, pregón, tex. Leucotón Devia, mús. Margot Loyola.  
B: “Pa’l camino de la trilla”, tonada, au. Graciela Soto de la Cuadra.

- Margot Loyola y su conjunto de arpa y guitarra.  
Margot Loyola, CHI: ODEON, sfe, di 89-636.  
A: “Canta”, tonada, au. Amelia Escuti Orrego.  
B: “Así es mi huaso”, tonada, au. Graciela Soto de la Cuadra.

- Margot Loyola y Raúl Fabres, CHI: ODEON, sfe, di 89-660.  
A: “Estrella de mi bandera”, tonada, au. Clara Solovera.  
B: “Hojitas de verde trébol”, tonada canción, au. Clara Solovera.

## 2. DISCOS MICROSURCOS: LONG PLAY (LP), EXTENDED PLAY (EP) Y SINGLE (S) DE 33 1/3 Y 45 RPM.

### 2. A. Sello RCA

- Margot Loyola et sa Guitare  
Margot Loyola, FRA: RCA, (1956), di (LP) 76.041.  
A-2: “La Clavelina”.  
B-2: “Alerta pues”, vidalita.  
B-3: “Los agravios”.

- Folklore Chilien, Vol. 2  
Margot Loyola, FRA: RCA, (1956), di (s) 76.060.  
A-1: “Pena junto al río Claro”, tonada, tex. Cristina Miranda, mús. Margot Loyola.

- Aires Chilenos  
Margot Loyola, ESP: RCA, (1957) di (EP) 3-24025.  
A-2: “Los Gallos”, villancico.  
A-3: “¡Ay sí, ay no!”, villancico.

- Canciones folklóricas chilenas ree. Parcial de CHI: RCA, 1956, di (LP) CML-2008, cf. infra.  
Margot Loyola, ARG: RCA, sfe, di (EP) AVE-218.  
B-2: “Los Gallos”, villancico.



- Margot Loyola y su guitarra

Margot Loyola, CHI: RCA, 1956, di (LP) CML-2008.

A-3: “Cásate niña”, parabienes a los novios.

A-8: “Alerta vidalita”, esquinazo, rec. Margot Loyola.

B-1: “La clavelina”, tonada.

B-5: “Los gallos”, villancico.

- Antología del folklore musical chileno

Margot Loyola (entre otros interpretes), CHI: RCA, 1960 di (LP) CML-2043.

Instituto de Investigaciones Musicales, Facultad de Ciencias y Artes Musicales, Universidad de Chile.

A-4: “Los números”, tonada numérica, int. Margot Loyola.

B-4: “Casamiento de negros”, parabienes, int. Margot Loyola.

- Selección folklórica

Margot Loyola, CHI: RCA, sfe, di (LP) CML-2062.

A-1: “La guitarra”, tonada, rec. Isabel Soro.

A-5: “El amante que no cela”, tonada, rec. Margot Loyola.

B-2: “El sombrerito verde”, tonada, rec. Estela Loyola.

- Recorriendo Chile

Margot Loyola, CHI: RCA, sfe, di (LP) CML-2187.

A-7: “Mi vida si me querís”, tonada, rec. Margot Loyola.

- Salones y chinganas del 900

Margot Loyola, CHI: RCA, 1965, di (LP) CML-2278.

B-1: “El Patito”, tonada, rec. Petronila Orellana.

B-4: “La huasca”, tonada, au. Petronila Orellana.

- Extra folklórico

Margot Loyola (entre otros interpretes) CHI: RCA, 1965, di (LP) CML-2336-x.

A-4: “El patito”, tonada, rec. Petronila Orellana.

- Casa de canto

Margot Loyola, CHI: RCA, 1966, di (LP) CML-2455.

A-2: “Suspiros del corazón”, tonada, au. Ismael Carter.

B-2: “Rájame diablo”, tonada, au. Ismael Carter.

- Villancicos chilenos

Margot Loyola, CHI: RCA, sfe, di (EP) ECA-214.

A-2: “Los pastores”, villancico del sur, rec. Margot Loyola.

B-2: “Que lindo el Niño”, villancico del sur, rec. Margot Loyola.

## 2. B. Sello Electrecord

- Recitel de muzica populara chiliana

Margot Loyola, RUM: ELEC, (957), di (s) EPC-121.

B-1: “Alerta vidalita”, esquinazo, rec. Margot Loyola.

## 2. C. Sello Alba

- Recorriendo Chile (Vol. 2)

Margot Loyola, CHI: ALBA, 1974, di (LP) ALD-023.

A-1: “Por la calle van vendiendo”, tonada, rec. Margot Loyola.

A-2: “Te quise, ya no te quiero”, tonada, rec. Margot Loyola de María Luisa Santander.

A-3: “La Clavelina”, tonada, rec. Margot Loyola.

## 2. D. Sello Polydor (POL)

- Siete compositores chilenos

Margot Loyola, CHI: POL, 1972, di (LP) 2405-013.

A-3: “En el fondo del río”, tonada, au. Pablo Garrido.

A-4: “Chupallita chilena”, tonada, au. Carlos Isamitt.

B-4: “Corazón”, tonada, au. María Luisa Sepúlveda.

B-5: “Como que me voy curando”, tonada, au. Petronila Orellana.

- Tarapacá y Maule

Margot Loyola, CHI: POL, sfe, di (LP) 49019.

B-1: “Puñaito de alfileres”, tonada, rec. Margot Loyola de Próspero del Villar.

B-2: “El coposo”, tonada, rec. Urbana de Barrios.

B-3: “Esto de casarse amigas”, parabienes a los novios, rec. Edelmira Valenzuela.

B-4: “Despierta cielo”, esquinazo, rec. Josefina Ibarra.

- Visión Musical de Chile

Margot Loyola, CHI: POL, sfe, di (LP) 2405-004.

B-3: “Agua de nieve”, tonada, rec. Margot Loyola.

B-4: “Teneme en tu corazón”, tonada, rec. Margot Loyola de María Luisa Sepúlveda.

B-5: “Ingrato prometedor”, tonada, rec. Margot Loyola.

## 2. E. Sello Alerce (ALER)

- La gran noche del folklore

Margot Loyola (entre otros intérpretes), CHI: ALER, 1977, di (LP) ALP-211.

A-2: “Quien canta”, tonada, rec. Margot Loyola.

## 2. F. Sello Le chant du Monde (CHM)

- Canto nuevo au Chili

Margot Loyola (entre otros interpretes), FRA: CHM, 1978, di (LP) LDX-74-681.

A-2: “Quien canta”, chanson paysanne, rec. Margot Loyola.

## 3. CASSETTES

### 3. A. Sello Alerce (ALER)

- Simplemente... Margot Loyola (rec. de CHI: RCA, sfe, di (LP) CML-2187)

Margot Loyola, CHI: ALER, 1980, cas ALC-62.

A-4: Mi vida si me querís, rec. Margot Loyola.

- Margot Loyola, el folklore de Chile (rec. bajo otro título de CHI: ALER, 1980, cas ALC-62)  
Margot Loyola, CHI: ALER, sfe, cas ALC-62.  
A-4: “Mi vida si me querís”.

### 3. B. Sello Raíces (RAI)

- Encuentro metropolitano del folklore  
Margot Loyola (entre otros intérpretes), CHI: RAI, 1984, cas RAC-015-4.  
A-4: “Quien canta su mal espanta”, tonada, rec. Margot Loyola.
- Igual rumbo  
Margot Loyola y Leda Valladares (lado B), CHI: RAI, 1985, cas RAC-021-5.  
A-1: “Me quieres quebrar los ojos”, tonada canción, rec. Osvaldo Jaque.
- Margot Loyola por el mundo. Memorias de viaje (vol. 1) (rec. y adaptación de Margot Loyola).  
Margot Loyola, CHI: RAI, 1989, cas RAC 24-9.  
A-4: “La palomita”, tonada, au. Guillermo Soudy.  
B-4: “La clavelina”, tonada trad.

### 3. C. Sello Star Sound (STAR)

- El Couple  
Margot Loyola, CHI: STAR, 1986, cas STS-299.  
A-2: “Q.L.B.L.P.”, tonada tradicional, rec. María Luisa Barrientos.  
A-4: “El paletó”, tonada trad., rec. Margot Loyola.  
B-4: “La pastora”, tonada trad., rec. Margot Loyola.  
B-6: “El cartero”, tonada trad., rec. Margot Loyola.

### 3. D. Sello Okeh

- Siempre Margot  
Margot Loyola, CHI: OKEH, 1992, cas KEIA-2145.  
B-1: “La feria de Chillán”, tonada, au. Elena Carrasco.  
B-4: “Las siete llaves”, tonada de coleo, au. Pedro Yáñez.

#### 4. DISCOS COMPACTOS

##### 4. A. Sello Epic

- Siempre Margot... (ree. de CHI: OKEH, 1992, cas KEIA-2145).

Margot Loyola, CHI: EPIC, 1992, CD CN-461984.

7: “La feria de Chillán”, tonada, au. Elena Carrasco.

10: “Las siete llaves”, tonada de coleo, au. Pedro Yáñez.

Gran parte de estos trabajos han sido remasterizados en discos compactos por ARCI Music.



## COLOFÓN TÉCNICO

La presente edición de 800 ejemplares en tapa rústica y 200 ejemplares en tapa dura, se terminó de imprimir en el mes de abril de 2006 en LSL Impresores Ltda. Viña del Mar, y estuvo a cargo del Taller de Ediciones de la Escuela de Arquitectura y Diseño de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

Se han utilizado las fuentes tipográficas para párrafos y notas Adobe Garamod Pro en sus versiones Regular, *Italic*, **Semibold**, *Semibold Italic*. Y para títulos Optima en sus versiones Regular y aplicaciones en VERSALITAS.

Diseño gráfico: Verónica Pozo C. y Catalina Porzio D.  
Colaboración: Herbert Spencer G.

Taller de Ediciones  
e.[ad]  
Escuela de Arquitectura y Diseño  
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

“Un estudio sobre la Tonada, el género musical más importante del cantar vernáculo de Chile, era necesario, este trabajo representa el estudio más complejo y riguroso que hasta ahora se haya realizado en el país.”

*(Dr. Carlos Miró Cortez)*

“Es éste un legado más de Margot, fruto -como tantos otros- de su gran amor por la gente de Chile y su música, de la comprensión de sus expresiones tradicionales y de su compenetración con el medio en el cual abrevia. Esto lo hace una obra única que la tonada merecía, no sólo por su expansión y vigencia sino también por la profundidad con que este género sigue presente en las distintas circunstancias de la vida de Chile.”

*(Lic. Ercilia Moreno Chá)*

“La propuesta de La Tonada: Testimonios para el Futuro es más compleja de lo que puede aparentar a primera vista. Involucra las corrientes de etnoteoría, dialogismo y reflexividad que preocupan a los etnógrafos y folkloristas del siglo XXI sin cederles el escenario hermenéutico.”

*(Dra. Carolina Robertson)*

Esta obra ha sido posible gracias al aporte del Fondo del Libro,



GOBIERNO DE CHILE  
PRESIDENCIA DE LA REPÚBLICA

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes



Fondo de Documentación  
de la Música Tradicional Chilena Margot Loyola Palacios  
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE VALPARAÍSO