Margot Loyola Palacios

La Tonada:

Testimonios para el futuro



La Tonada:
Testimonios para el futuro

Margot Loyola Palacios
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
Nº 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 COMPAÑA 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 regalarnos 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.



Margot y Carlos Miró. Foto: O. Cádiz.

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.

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 habiamos 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.



Margot y Ercilia Moreno.
Foto: O. Cádiz.

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.

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 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.



Margot y Carolina Robertson
Foto: O. Cádiz.

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." [1]

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 [2]. 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 e1 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 arrebata la autoridad, colocándola nuevamente en los ámbitos universitarios y eclipsando las fuentes humanas de la tradición.[3]

Néstor García Canclini resume el dilema de lo que transciende 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."[4]

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." [5]

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 Víaje. Santiago de Chile:
   • Sello Raíces, p. 33.

2. Para una discusión más completa de este tema consulte Alan Merriam, Etnomusicology of Ihe 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 tarareé 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 mi 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 influencian 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 trascripción, 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 grasero 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 incomprensiones 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 esquinazos 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 esquinazos (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".



MEMORIAS DE VIDA

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".



María Concepción Toledo.
Rari 1992
Foto: O. Cádiz

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.

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

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

III

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

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

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

II

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

Y en vista ´e lo demá
Y en un encrecío encanto
Y dice el pobre aburrió:
"¡Quién mereciera otro tanto!".

Y en vista de los demás
Y en un crecido encanto
Y dice el pobre aburrido:
"¡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 peñascazos 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 *colunna*".

- ¡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 usté, 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 llego 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 hespital*, 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 salonero, que incluía tonadas, cuecas, valses, 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 ruiseñor
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 mi 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 *agarra'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 *pata'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 *queda'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 declaraba "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 hacia por encargo.



Macario Muena. Cauquenes. Foto: M. Loyola

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*...".

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 compaña
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 Trasporte 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 cuadras 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, si
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 Muena: 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.



PRECURSORES DEL CANTAR CRIOLLO

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 citadino 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.



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

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 pícara 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.

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 epopeya 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.

Hacía tanto tiempo que anhelaba escucharlas, conocerlas, aprender de ellas el secreto que les hacía, pese a sus años, conmover 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 chilenísima 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 enseño es a Ud. por que nadie más se la puede con mis canciones".



El prolífico dúo de las Hermanas Orellana.

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,

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 valses. 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 colchagüina, 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 comediante. 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 valses 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.



Elenita Carrasco junto a Margot Loyola. Dichato, 1958

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.

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 Tejeda 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 Tejeda poseía una gran técnica que le permitió conservar su espléndida voz hasta su edad mayor.

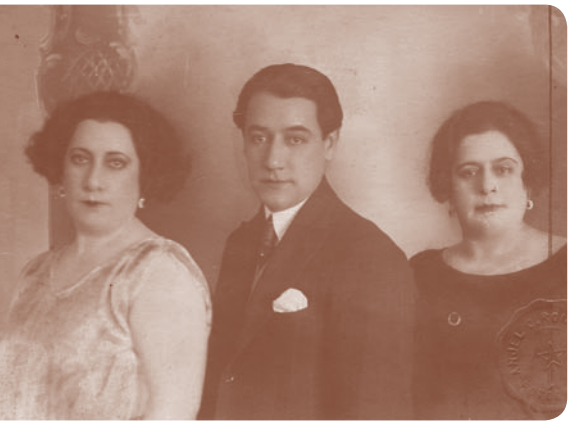
Yo la conocí en sus últimos años gracias al señor Urra, un locutor de radio que tuvo la gentileza de contactarme con ella. Doña Blanca vivía en una antigua y señorial casa santiaguina en Avenida Matta, en un ambiente de distinción aristocrático. Ella fue muy cálida, muy cordial y deferente. Me trató 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, valses 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, valses, 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 valses de la opereta vienesa daba a esta zona marginal de la "belle epoque", un tinte social característico. Los Carter, unidos por la enseña del trío "Fru-Frú", formaban un conjunto familiar. Don Ismael tocaba el piano con esa técnica del entrelazado, cuya enseñanza se trasmitía 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 Pacifico. 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.



"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.

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

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 1/3 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, valses, 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 valses, 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$^{1/3}$ 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 requerida 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 concurrieron estaba Otilia González, con quien había compartido escenario en 1995 en Constitución, en un festival al cual ella asistió integrando el "Dueto 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 magnifica

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.



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

Ha realizado varias grabaciones. Las más importantes son las registrada 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.

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 histriónicos, de origen negro y que dice:

Estribillo

Tá tá, ¿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.

…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 aluvión 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, restoranes 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 incomprensiones 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 incomprensiones 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 desgarro 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 acarreó 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.



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

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

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 incomprensiones 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."



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

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:"

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



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

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.

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 regen-taba 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.



Los Hermanos Lagos
Santiago

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.

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



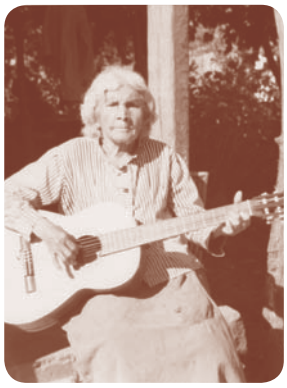
Tolentina Pinochet
Rari, 1998
Foto: O. Cádiz



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
Alhué, 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
Cahuil, 2002
Foto: O. Cádiz

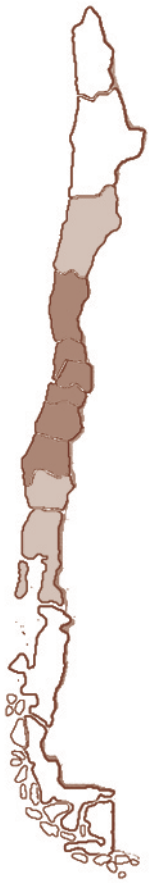


LA TONADA: ASPECTOS MUSICALES Y POÉTICOS

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

Allá voy a ver si pue'o
Ronquita y desentoná
Esto es pa' que usté no diga:
"Canta mal y tan rogá".

(Allá voy a ver si puedo
Ronquita y desentonada
Esto es para que usted no diga:
"Canta mal y tan rogada".)

(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 expletivo, 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 andaí 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 si, 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 cuartetas, 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.

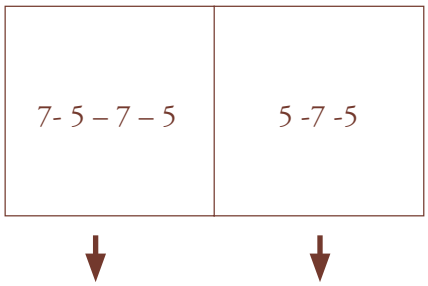
Estribillo

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



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 (periodo 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 a-b-a	También relacionada con las décimas.
a-b-b a-b	Romance casamiento de negros.

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	

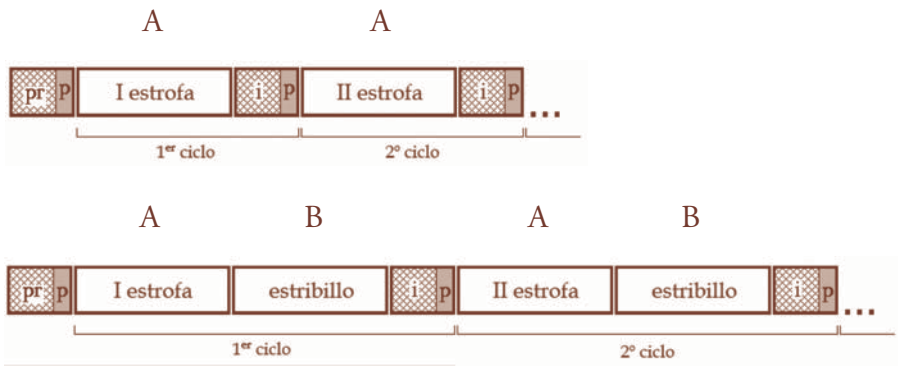
Toda tonada se inicia con una introducción o preludio de relativa extensión en el cual la cantora, a veces, musita melodía y texto.

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:



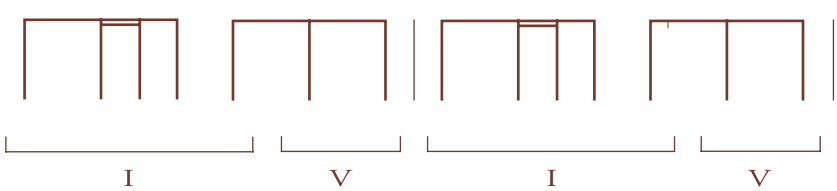
El interludio genera la fracción de tiempo y la marca necesaria para indicar y destacar la organización estrófica de la tonada y su forma. Tiene además, un gesto conclusivo que reafirma el carácter cíclico de la forma musical, sobre todo cuando incluye el puente armónico que describimos más adelante. 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 preludio o interludio y que está construido por la articulación de los acordes de tónica y dominante en la ejecución de la guitarra rasgueada:



6/8

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 compaña
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 pueta.

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 ornitomorfas, 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 niñito 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 Niñito)
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 compaña 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 compaña
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 compaña
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 ara'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 criminale.

V

Que cuándo me veas muerto
No te pongas a llorare
Las cenizas de tu hijo
De tu hijo criminale.

(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.



Margot Loyola
Foto de promoción

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

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 organológicos 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).



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

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.

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 movible 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 templa 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

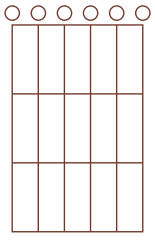
En esta transposición la guitarra se templa por el acorde de Do M, el que resulta de pulsar todas las cuerdas sin digitación de la mano izquierda.





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

Acordes, posturas y funciones

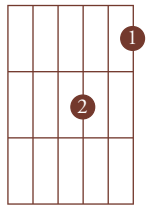


Acorde de Do M:

Función de Tónica, sin postura para la mano izquierda.

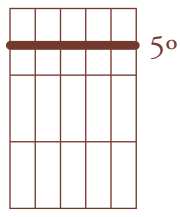
Acorde de Sol 7:

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



Acorde de Fa M:

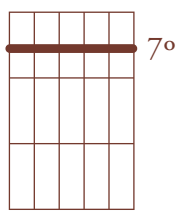
Función de Sub-dominante, realizando un cejillo por arriba del diapasón con el dedo índice de la mano izquierda en 5º espacio, con superposición del dedo medio de la misma mano.



(Toquio Tapa´o)

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´o)

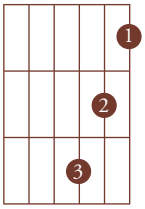
Afinación: Segunda Alta o "Arrequinte"

En esta transposición la guitarra no se templa 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.

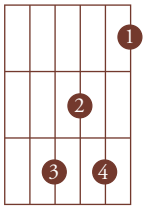


Acordes, posturas y funciones

tonalidad de RE M

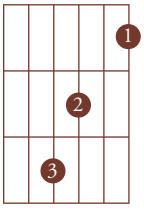


Acorde de Re M:
Función de Tónica, postura de tres dedos para la mano izquierda.

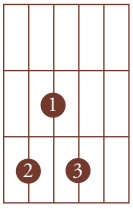


Acorde de La 7:
Función de Dominante séptima, postura de cuatro dedos para la mano izquierda.

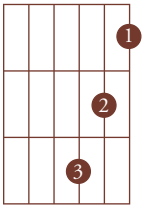
Tonalidad de FA M



Acorde de Fa M:
Función de Tónica
postura de tres dedos para la mano izquierda,
6ª cuerda con nota ajena al acorde.



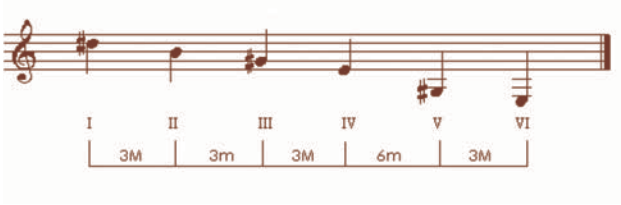
Acorde de Do M:
Función de Dominante, postura de tres dedos para la mano izquierda.



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.

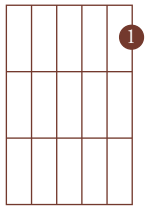
Afinación: Tercera Alta

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.

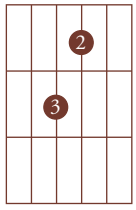


Acordes, posturas y funciones

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

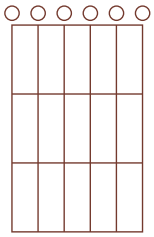


Afinación: La Argentina

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.

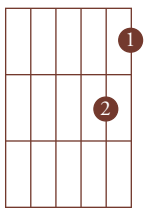


Acordes, posturas y funciones



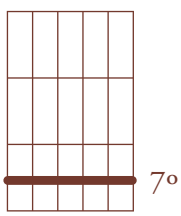
Acorde de La M:

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.



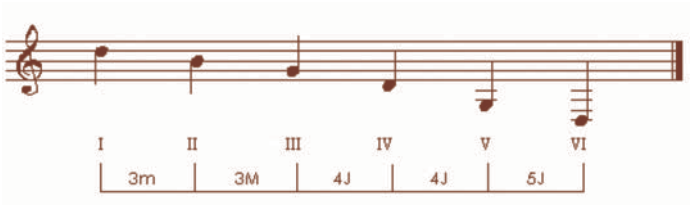
(Toquio Tapa´o)

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.

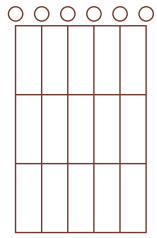
Afinación: La Cuyana o La Maestra

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

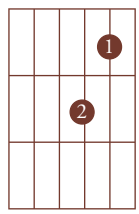


Acordes, posturas y funciones

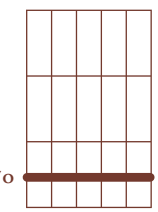
Acorde de Sol M:
Función de Tónica, sin postura para la mano izquierda.



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 templa 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 diapasón 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



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



p — Pulgar arriba:
dedo pulgar hace movimiento ascendente sobre el encordado.



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

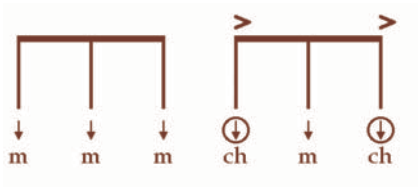
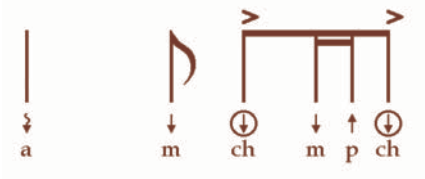
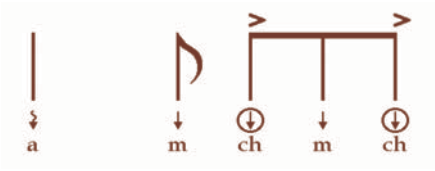
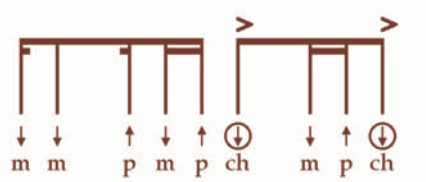
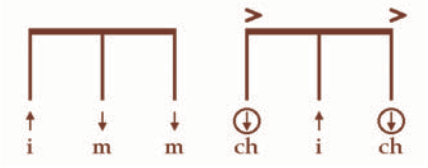
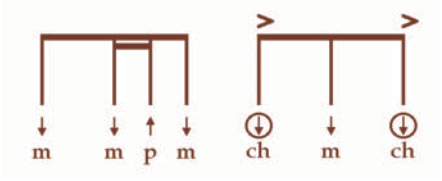
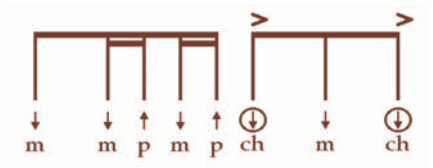


i — Índice arriba:
dedo índice hace movimiento ascendente sobre el encordado mediante la flexión de la segunda falange.

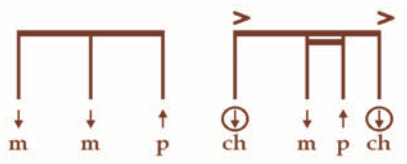


ch — Chasquido:
golpe levemente apagado sobre el encordado, en movimiento descendente de todos los dedos en posición cerrada, también llamado chicoteado.

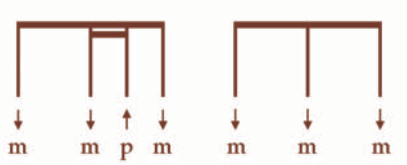
CÉLULAS RÍTMICAS EN METRO DE 6/8

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	

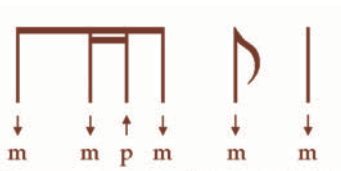
8 6/8



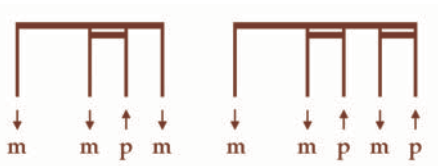
9 6/8



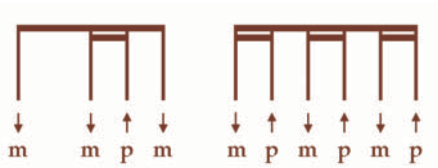
10 6/8



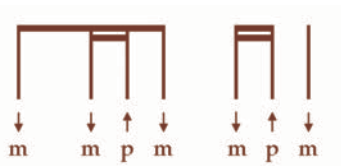
11 6/8



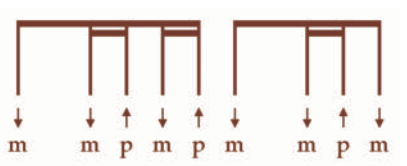
12 6/8



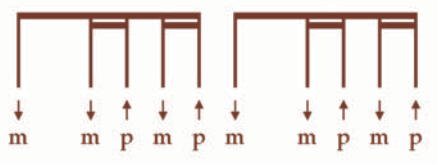
13 6/8



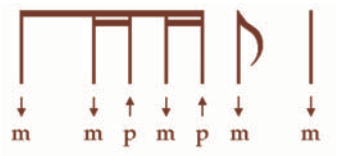
14 6/8



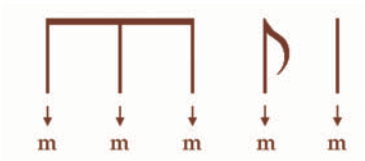
15 6/8



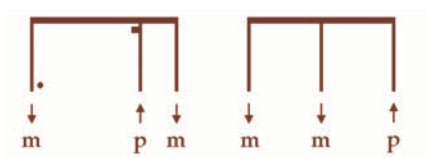
16 6/8



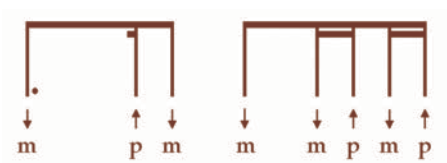
17 6/8



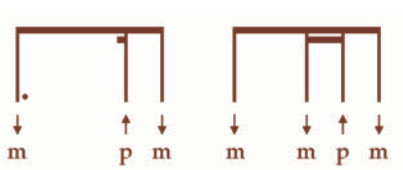
18 6/8



19 6/8

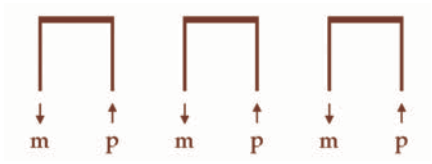


20 6/8

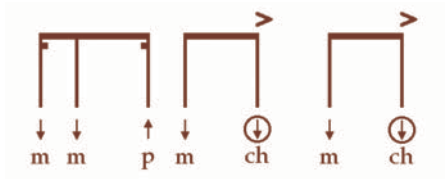


CÉLULAS RÍTMICAS EN METRO DE 3/4

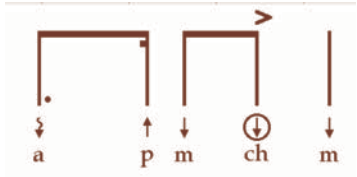
21 3/4



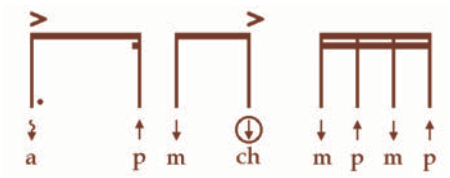
22 3/4



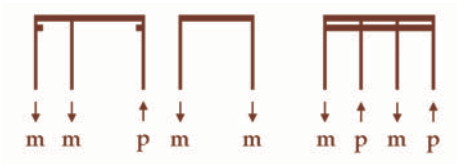
23 3/4



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 e 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 estacón 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.

Transcripciones

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.



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.

Estribillo

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.

Estribillo

III

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

Estribillo

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



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.



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 - me llo - 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 quie - ra que no te pe - se ya te vais a re - ti
20
rar Dios quie - 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 no'sté 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.



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 compaña
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.



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 compaña
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.



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.



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 aguarrá.

Estribillo

III

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

Estribillo



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)

Estribillo

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.

Estribillo

III

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

Estribillo



El Pololito

Carmen Rosa Romero
Coelemu, 1952

I

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

Estribillo

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.

Estribillo

III

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

Estribillo

IV

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

Estribillo

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.



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.



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.



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

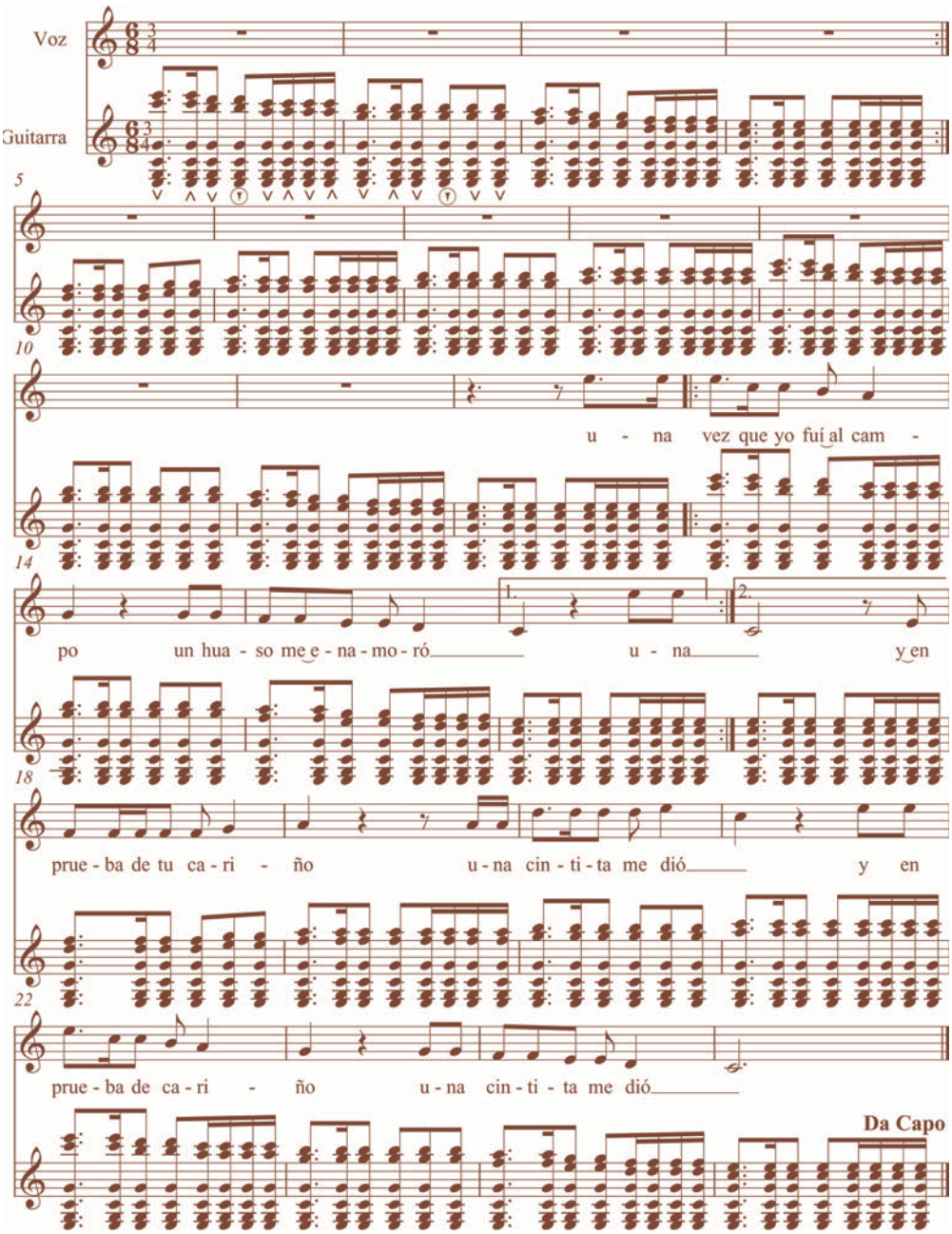
La cinta que tu me diste
Fue de un colorcito lacre
Que cuando está apretadita
No hay un negro quien la saque.

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.



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



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 hey 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.



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



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.



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.



El que Tiene Paire y Maire

Teresa Muñoz. Rec. Juan Astica M.
Nilahue, Colchagua, 1970

I

El que tiene paire y maire
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



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



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.



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.



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.

Estribillo

Se fue mí querido bien
Ya se fue mí bien del alma
Se fue mí 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.

Estribillo

III

Señores y señoritas
Dolor es querer ausente
Aunque los ojos no lloren
El corazón el que siente.

Estribillo



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



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 compaña
Florcita de esa blanquita
El que tiene amores lejos
Con suspirar se le quita.



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



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.

II

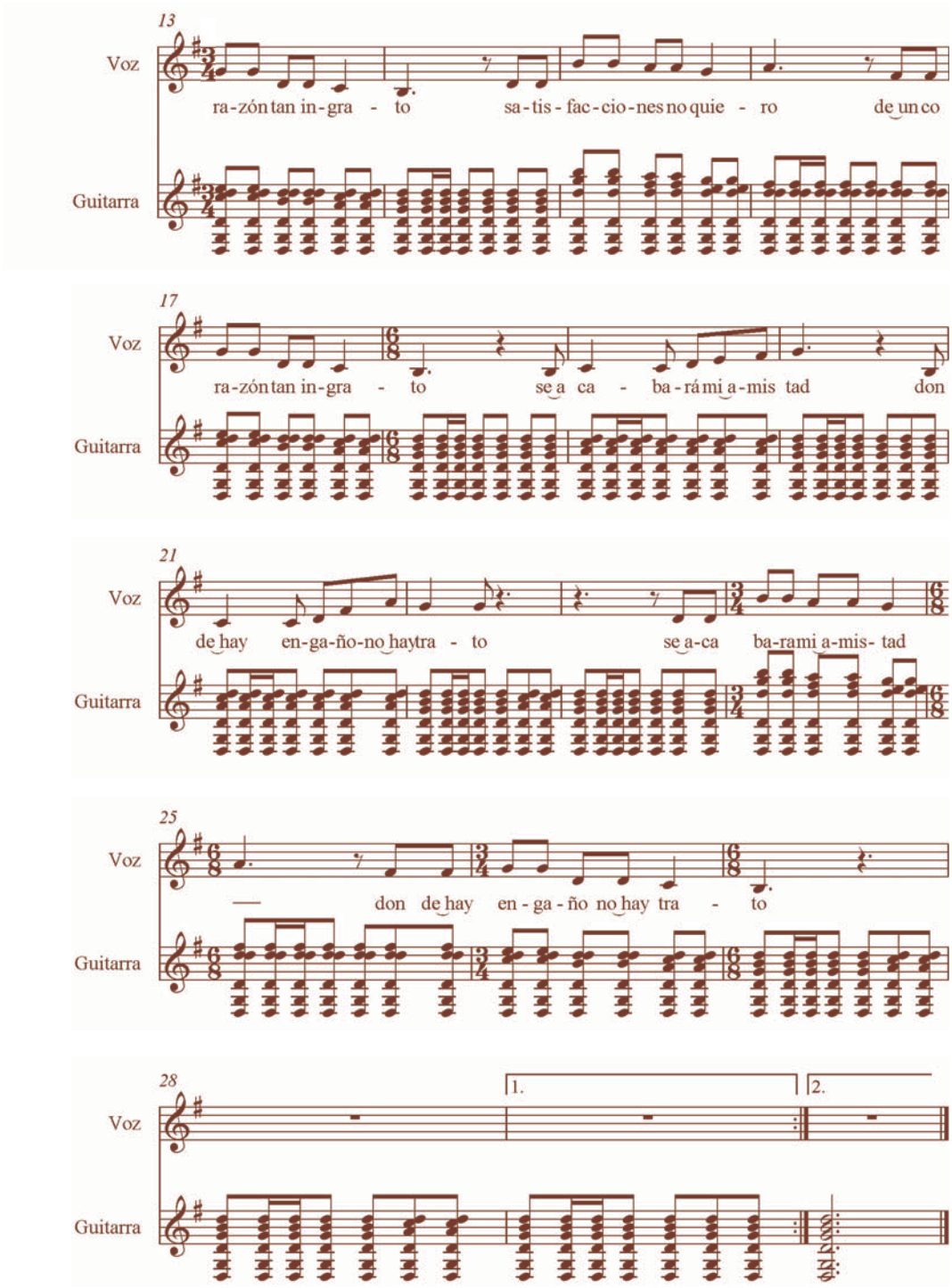
Tú pensabas engañarme
Con decirme yo te quiero
Aunque digas la verdad
Satisfacciones no quiero.

III

No quisiera oír tu nombre
Ni menos ver tu retrato
No quiero tener recuerdos
De un corazón tan ingrato.

Guitarra afinada "la cuyana".




13
Voz
Guitarra
ra-zón tan in-gra - to sa-tis-fac-cio-nes no quie - ro de un co
17
Voz
Guitarra
ra-zón tan in-gra - to se a ca - ba-rá mi a-mis tad don
21
Voz
Guitarra
de hay en-ga-ño-no haytra - to se a-ca ba-rami a-mis- tad
25
Voz
Guitarra
— don de hay en - ga - ño no hay tra - to
28
1.
2.
Voz
Guitarra

Malhaya la Cocina

Iris Arellano
Cobquecura, 1993

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
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.



Ya se le Llegó ese Día / Parabienes a los Novios

Juanita Concha
Cuchi, Putú, 1968

I

Ya se le llegó este día
Con la salú favorable
Digamos de noche y día
Que vivan novios amable'
Vivan padrinos y padres
Con gran felicida'
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.



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.



Para Toda la Compaña

Juana Chávez
Llepo, 1951

I

Para toda la compaña
Cogollito de zarzamora
El que tiene amores lejos
Años se le hacen las horas.

Estribillo

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.

Estribillo

III

Porque llevada de una pena
No sé en que venga a parar
Habré nacido dichosa
Habré nacido fatal.

Estribillo

IV

Si algún día si conviene
Si supiera estar de Dios
Si tuviera su suerte
Ni aunque te aborrezca yo.

Estribillo

Cogollo

Para toda la compaña
Blanca pluma sin rocío
Ojos fatales hei visto
Pero no como los míos.



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.



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



Casate, Niña Casate

Natalia Arévalo
San Fabián de Alico, 1963

I

Casate, niña casate
Goza tus meses primero
Que después estarís 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.



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.

II

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

III

Si me voy a la azucena
Por ser fragante y hermosa
Yo no sé porque razón
Se me deshoja la rosa.



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.

Estribillo

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.

Estribillo

III

Señora doña María
Perfume de los jazmines
A su niñito le traigo
Un parcito de botines

Estribillo

IV

La Virgen está lavando
Y tendiendo en el romero
Los pajarillos cantando
Y el agua se iba riendo.

Estribillo

Tonada al niño Dios



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.



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



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.

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.

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.



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.



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 comuniques
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.



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
puente rasgueado
ton - ces 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!

Estribillo

A la vida mía
Súbete a la torre
A la vida mía
Que viento que corre.

Estribillo

II

La guitarra pide chicha
Y las cuerdas aguardiente
Y la que estoy tocando
Un joven de quince a veinte.

Estribillo

III

Ya no puedo tocar más
Por que me duelen los brazos
Es que no veo venir
La bandeja con vasos.

Estribillo



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 compaña
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.



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



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

II

Si alguno te preguntara
Acaso me conocís
Dile que nunca me hai visto
Mi vida si me queris

III

Mírame con malos ojos
Como que me aborrecís
Pa' que naiden nos entienda
Mi vida si me queris



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 inconstantes
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



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.

Estribillo

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.

Estribillo

III

El sereno de mi calle
Anda rondando mi puerta
Conmigo son los cuidados
Aunque otra la deje abierta.

Estribillo



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

Estribillo

Si yo salgo al campo
Salgo por llorar
Por ver si llorando
Puedo descansar

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

Estribillo

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.



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.



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



En esta tonada hay muchos elementos histriónicos, además de la risa escrita en partitura.

El Amor de las Viuditas

Tradicional
Blanca Tejeda 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
rall.
mehas pi-ca-doen-el al___ ma Ay que do-lor

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.

Estribillo

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.

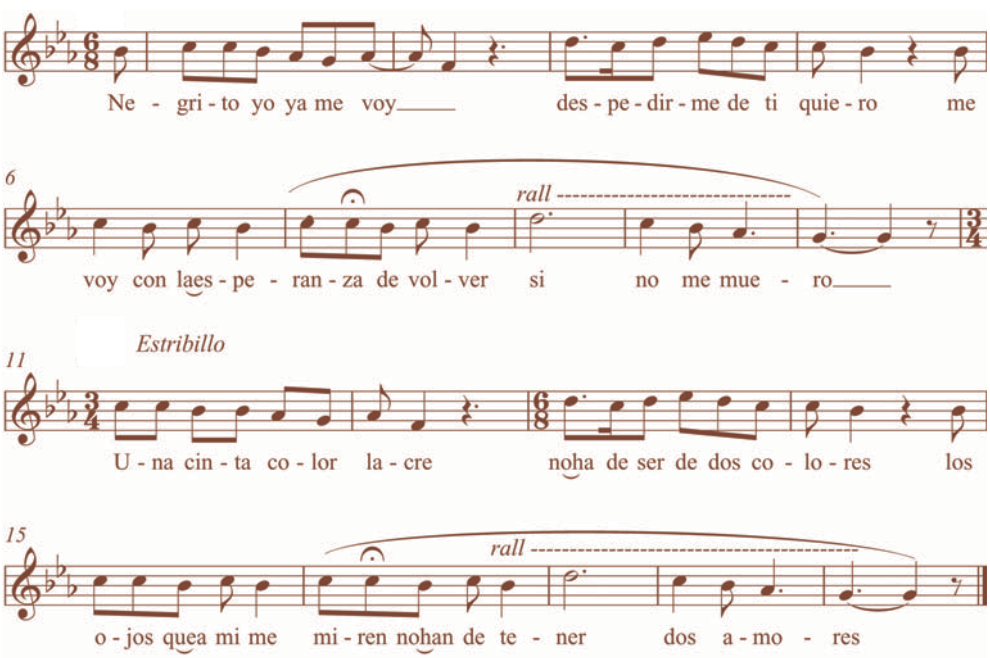
Estribillo

III

Caramba que tengo pena
al momento de partir
ayer quería dejarte
y hoy no me quiero ir.

Estribillo

Tonada anónima interpretada en salones.



El Torito Chileno

Música Derlinda Araya
Texto Carlos Vásquez

I

El torito de la hacienda
Es un toro de endevera
Dicen que en toitito Chile
Naiden le hace la collera.

Estribillo

Ay toro, torito, ay toro
Que hacís rabiar 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.

Estribillo

III

Y en la hacienda se murmura
Que vaquilla y novillito
Reconocen como padre
A ese chileno torito.

Estribillo



El Palito´e 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 entusiasmá
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 habrís 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
Mi ma-ma me lo i-cí - a me
10
lo vol-ví-a i- cir hi - ji-ta si te ca-sa - ai te
14
nísmu-cho que su- frir hi - ji-ta si te ca-sa - ai te


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
vosteca-saicon-mi-go notehabrís dea-rre-pen-ti-ir sal
Arpa
36
Voz
dre-mos jun-to'apa-sear i-re-mo'alci-neoal tea-tro des
Arpa
40
Voz
pués tei risa 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.

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 ¡ay!
Tendrá que besar al gato.

Estribillo

III

Estaba lindo el ranchito
Con mi negro enamorado
Y ahora que me le ha ido ¡ay!
Me quedó el rancho pela´o.

Estribillo

IV

Cuando sale ni me avisa
Solo dice con ternura
Tengo rota la camisa
Échamele una costura.

Estribillo


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 - quí 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 habiai 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 quees la bo-ni-ta vos pa-sean-doy yoa-qui so-la pa-sai la no-che yel
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 portento
Al son de un pobre instrumento
Saludos te vengo a dar.

Estribillo

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.

Estribillo

III

Despierta vidita mía
A los golpes del reloj
Ábreme la puerta cielo
Antes que me den las dos.

Estribillo

Tonada Esquinazo



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.

Estribillo

Atrinkilinai 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.

Estribillo

III

Los indios para casarse
Ofrecen ruca con ramas
Y muchos caballeritos
Se casan sin tener cama.

Estribillo



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 luche 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 andaí por los zanjones
Taconeando, Taconeando.

Estribillo


Estribillo
Yo ten-go u-na cha-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 queen 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 dia - 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 hei 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 - quí hay u - no por el mue - ro pe - ro no di - go quién 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 quién es
19
Estribillo
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 te quie - ro 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 penando
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.



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



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.



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.

Estribillo

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.

Estribillo

III

Con mi penosa partida
Mando un suspiro ligero
Estos fieles mensajeros
Van a tu poder mi vida.

Estribillo



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.

Estribillo

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.

Estribillo

III

Voy a hacer un ramillete
De la rosa y del clavel
Una florcita é retamo
Y un ganchito de maitén.

Estribillo



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.

II

La mujer que a los treinta
No se ha casado
Es porque tiene el cuarto
Desalojado.

III

La mujer que a los cuarenta
No tiene novio
Es que le ha puesto llave
Al escritorio.

IV

La mujer que a los cincuenta
Quiere estar sola
Es que se le ha enfriado
La cacerola.



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.

Estribillo

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.

Estribillo

III

Toda risa es lisonjera
Al principio del amor
Y después que pasa el tiempo
Cambia risa por rigor.

Estribillo



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




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.


6
11
U
16
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



Estoy Cuidando un Clavel

Tradicional
Rep. Otilia González
Santiago, 1998

I

Estoy cuidando un clavel
Para mi divertimiento
De mi mano se me fue
No tuve el merecimiento.

II

No tuve el merecimiento
De haber cuidado el clavel
Cuando yo lo pensaría
De verlo en otro poder.

III

De verlo en otro poder
Para que lo quiero yo
Gócelo quien lo merece
Que para mi se acabó.




7
Voz
Arpa
gliss.
10
Voz
Es - toy cui - dan -
Arpa
13
Voz
do un cla - vel pa - ra mi di - ver - ti -mien -
Arpa
16
Voz
to de mi ma - no se me fue no
Arpa


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

Estribillo

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

Estribillo

III

Acuérdate que pusiste
Tus manos sobre las mías
Y llorando me dijiste
Que jamás me olvidarías

Estribillo



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.

Estribillo

Ay si, si, solicito
Solicitando mi suerte
Que si me tienes amor
Soy fina para quererte.

II

Tengo mi amor en el aire
Y mi esperanza en el suelo
Eso no lo sabe nadie
Donde tengo mi consuelo.

Estribillo



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.

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.

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.



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 divida
Termine mi triste historia
Se irá mi pobre suspiro
Volando hacia tu memoria.

Estribillo


1.Me re - ga - las - teun 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 laau - ro - ray mi ne - gro no vie - ne ay ma - mi - ta yo no se queha 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.



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.



La Huasca

Texto y Música Petronila Orellana

I

Sólo una cosa en la vi'a
Te la'i de compa'ecer
Es esa mala part'ía
Que no po'í 'ehacer.

Estribillo

Te pasaste bien la huasca
Por hacerme a mí cachaña
Te embarcaste y te ensartaste
Sin conocerle sus mañas.

Huifa mi negro querí'o
Ònde andará, 'onde andará,
'onde andará
que será de mi telar
quien 'tará tejiendo en él.

III

Creíste comprar un jundo
Y te salió sitiecito
'onde prou'ce maleza
tan estéril y malito.

Estribillo

Huifa mi negro querí'o
Ònde andará, 'onde andará,
'onde andará
De un espeuto compra'or
El negocio que compraste
Te resultó lo peor.

Estribillo


So - lo u - na co - sa en la via te lai de com - pa - e - cer
Es e - sa ma - la par - tí - a que no po - í de e' sa - cer
Te pi - sas - te bien la huas - ca por ha - cer - me a mi ca - cha - ña Te em - bar
cas - te y te en - sar - tas - te sin co - no - cer - le sus ma - ñas Te em - bar
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 pebrecito
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 -
pú - re - mo - nos chi - qui - llas que la gen - te va a lle - gar yo
voy a en - cen - der el fue___ go yo, la ver - du - ra lim - piar
yo la sus - tan - cia en - vol - ver chi - qui - llas a tra - ba - jar
va - mos ven - dien - do chi - qui - llas ve - a - mos quién ven - de más que
no se va - llan los pe___ sos va - mos gri - tan - do no más los sue - cos pa'l
ba - rro, la lo - za de gre - da, las flo - res más lin - das, las col - chas de se - da, las a - ves bien
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
mim - bre, re - po - llo, ma - íz,___ gar - ban - zos y ar - ve - jas y se - co el a - jí___ de to - do - en
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 soga.

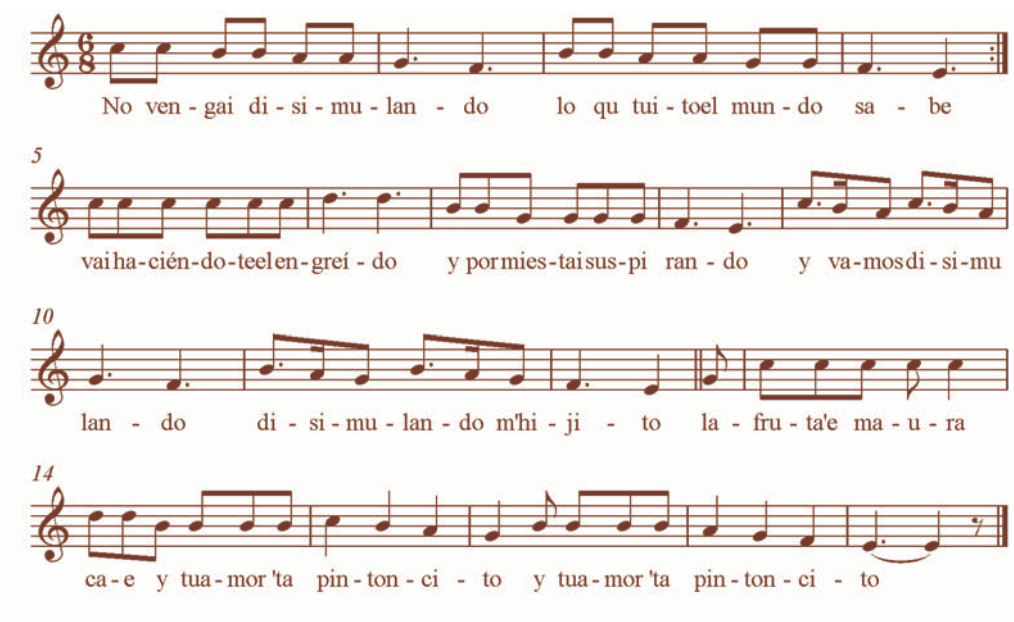
Estribillo

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 su prienda.

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.

Estribillo

En esa estaba
Cuando desperté
Soñando contigo
Más no sé yo que
Táte callaíto
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.

Estribillo

III

Si quieres que yo te quiera
Te haz de sahumar con romero
Que se te vaya el contagio
De tus amores primeros.

Estribillo



El Duraznero (o Peritas de Agua)

Texto Leucotón Devia
Música Margot Loyola

Pregonado

('Urazno, 'uraznero
Pela'o, priosco casero
Ma'urito los 'uraznos, ma'urito
¿quiere duraznos casero?
Pela'os, pelu'itos)

I

Pela'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 creido 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
1.
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
2.
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, interpretes, 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 "alegrando," 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

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 finaura 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 arpegios, 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 Tejeda de Ruiz.

2. Los ojos que a mi me miren.

Registro en disco 78, Santiago (1927). Tonada tradicional interpretada por Blanca Tejeda 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. Atrinkilinay.

Registro en disco 78, Santiago (1940?). Tonada tradicional. Intérpretes Las Cuatro Huasas.

10. La Chacarera o "Papas con luche".

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 Luís 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.

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 guitarristica de Esther Martínez, al servicio de la interpretación de la música tradicional.

Nota

La remasterización de los registros de lo 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:Tecnoimprenta 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.

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 Nº 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 Nº 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

Andaí : 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´o : 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

Colunna : columna

Comaire : comadre

Compaecer : compadecer

Compaña : compañía

Compositora : persona con conocimientos empíricos avanzados que le permiten tratar esguinces, luxaciones e incluso, fracturas menores

Compraor : comprador

Congona : planta medicinal

Conocís : conoces

Contís : cuentes

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

‘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 padecío : 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

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

Luche : 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´o : 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 "Chancho 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

Pela'o : pelado, calvo

Pelaos : pelados, calvos

Peluitos : peluditos

Pensís : pienses

Pequén : danza popular antigua en desuso social

Perdía : perdida

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 rasguear, pero con cierta connotación despectiva

Re negra : muy negra

Reajustar las guitarras : coordinar las alturas de dos temples 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

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 witral o "telar parao"

Te lai : te la he

Te vai : te vas

Tei : te he

Tengaí : 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

Toquío : forma de tocar la guitarra

Toquío 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, re. 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 (ree. 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 (ree. bajo otro titulo 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 Yánez.

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 Yánez.

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 REPUBLICA

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes

Fondo de Documentación
de la Música Tradicional Chilena Margot Loyola Palacios
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE VALPARAÍSO