



Universidad de Chile  
Instituto de la Comunicación e Imagen  
Escuela de Periodismo

## **SOLO RECITA EL QUE NO SABE TOCAR**

Voces del guitarrón chileno en este siglo

Memoria conducente al título de Periodista

Jaime Rodrigo Alarcón López

Tamara Danae Sancy Romero

Profesora Guía: Claudia Paola Lagos Lira, Periodista

Santiago, Chile

2009

*“Pulso el sonoro instrumento  
Cuando me pongo a cantar,  
Hago las cuerdas temblar  
Como si corriese viento”.*

Daniel Meneses, poeta nortino.

## **Agradecimientos**

Vamos a comenzar por nuestro maestro y amigo don Alfonso Rubio, guitarronero de Pirque; por las historias, conversaciones, enseñanzas y horas de canto, guitarrón e improvisación. Por la acogida que nos dio desde el taller en Puente Alto hasta su casa en el villorrio El Olivar, donde nos encontramos a Angélica Muñoz, la Pepita, a quien también agradecemos.

A todos nuestros entrevistados, por la estupenda disposición y el tiempo que nos dieron. Francisco Astorga y Myriam Arancibia, a él por recibimos desde el primer día en la UMCE y mostrarnos el sonido del instrumento, a ambos por recibimos en El Rincón de Codegua. A Emily Pinkerton por haber dedicado tiempo de su corto viaje a Chile para pasar con nosotros y conversar, también por sus discos y tesis. A Cristóbal Menares por haber aceptado la entrevista casi sin conocernos, lo mismo para Manuel Sánchez. A Fidel Améstica por toda su amabilidad e interesante conversación. Muchas gracias también al buen amigo Alejandro Ramírez, por las entrevistas, invitaciones y el ánimo y apoyo constante a nuestro trabajo a lo largo de estos meses. Por habernos recibido tantas veces, por el material aportado (escrito, audiovisual y discográfico) y la resolución de dudas hasta el último momento gracias a Claudio Mercado y a José Pérez de Arce.

También queremos agradecer a Micaela Navarrete del Archivo de Tradición Oral y Cultura Popular de la Biblioteca Nacional, al periodista David Ponce, a nuestra profesora guía Claudia Lagos por el apoyo y seguimiento dedicado a nuestra investigación, a los compañeros del Taller de Guitarrón de Puente Alto. A los amigos Javiera Plaza y Alfredo Ascarrunz por interesarse y acompañarnos en actividades relacionadas a la investigación. Y a la familia; padres, hermanos, tíos, abuelos... todos dejados de lado un poco por dedicarnos a esto y porque siempre están ahí. Gracias.

## ÍNDICE

	Página
<b>INTRODUCCIÓN</b>	7
<b>Primera parte: EL CAMINO RECORRIDO</b>	10
<b>1. EL CANTO A LO POETA</b>	11
1.1 La décima en Chile	12
1.2 Canto a lo divino	13
1.3 El despedimiento de angelito	16
1.4 Canto a lo humano	18
1.5 La Lira Popular	19
<b>2. EL INSTRUMENTO</b>	21
2.1 Guitarra grande con historia	24
2.2 Nuevos estudios e interesados	26
2.3 Del campo a la academia	28
2.4 Se extiende la raíz pircana	29
<b>Segunda parte: GUITARRÓN DE NUESTROS TIEMPOS</b>	31
<b>3. CANTO A LO DIVINO: COMPROMISO CON DIOS Y LOS HOMBRES</b>	32
3.1 Leer o no leer	37
3.2 El tiempo de lo sagrado	40
<b>4. DÉCIMAS CON LOS PIES EN LA TIERRA</b>	44
4.1 A improvisar	45
4.2 Florece otra vez	47
4.3 Guitarrón en la universidad	48

4.4 Canto de pueblo	50
<b>5. LA MUJER CON GUITARRÓN</b>	<b>55</b>
5.1 La gringa	57
5.2 Lección a los hombres	61
5.3 Bella flor en el escenario	63
<b>6. INFINITOS TOQUÍOS NUEVOS</b>	<b>66</b>
6.1 Guitarrón a la argentina	68
6.2 De los discos al asombro	71
6.3 De Pirque al estudio	75
6.4 Hablar en guitarrón	77
6.5 Para nunca más volver	82
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>85</b>
<b>MATERIAL AUDIOVISUAL</b>	<b>87</b>
<b>REVISTAS</b>	<b>87</b>
<b>Anexo 1: DISCOGRAFÍA</b>	<b>88</b>

## ÍNDICE DE IMÁGENES

	Página
1. Guitarrón chileno	14
2. Detalle del encordado de un guitarrón chileno	17
3. Detalle de los diablitos de un guitarrón chileno	19
4. Detalle del clavijero de un guitarrón chileno	22
5. Fidel Améstica	35
6. Alejandro Ramírez	42
7. Francisco Astorga	49
8. Manuel Sánchez	51
9. Emily Pinkerton	59
10. Myriam Arancibia y Cecilia Astorga	62
11. Alfonso Rubio Morales	67
12. Juan Espinoza y Cristóbal Menares	70
13. José Pérez de Arce	81

## INTRODUCCIÓN

No hay en el mundo un instrumento como el guitarrón chileno. Es único. Producto de una misteriosa conjunción de elementos, se forjó solo en la zona central de Chile. Ahí ha permanecido por siglos, casi esfumándose y ahora creciendo hasta llevar su irrepetible sonido por paisajes que parecían inimaginables.

Hablar solo del guitarrón es hacerlo de una herramienta que no tiene con qué trabajar. No se concibe en forma aislada. Lleva impregnadas las marcas del canto a lo poeta, las incontables décimas a lo humano y a lo divino que se cantan con las melodías que de sus cuerdas brotan. Esas que sonaron en tantos campos chilenos, pero de pronto parecieron apagarse en casi todos ellos.

Fue Pirque el lugar donde lo siguieron cultivando cuando el guitarrón pudo callar para siempre. Apenas unos kilómetros al sur de nuestro Santiago natal. Ahí a unos pasos. Solo bastaba acercarse para encontrarlo. Para querer hacerlo nuestro. Todo el peso y riqueza de una tradición como el canto a lo poeta son motivo suficiente para emprender una investigación. Es un océano donde sumergirse. Una y otra vez, encontrando en cada ocasión paisajes nuevos.

Pero así como lo hace el mar con los pescadores o la montaña con los arrieros, hay también en el guitarrón un motivo inefable para acercarse. Un llamado. Algo parece esconderse en el sonido de esas 25 cuerdas y, sinceridad de por medio, sigue siendo inasible. Qué es, es una interrogante que acompañó toda nuestra investigación. Hasta ahora se cultiva mejor en el terreno de la búsqueda antes que en el de la certeza. Y no es incapacidad nuestra. Se lo pregunta a sí mismo uno de los guitarroneros que habitan en las páginas que siguen a continuación. ¿Qué es lo que me inquieta de este sonido?

Hay un trecho que otros ya han recorrido. Afortunadamente, en algún momento hubo quienes pusieron su mirada sobre el instrumento y el fértil mundo

que gira a su alrededor. Lo quisieron conocer, lo registraron, intentaron explicarlo. Gran parte de ese material se ha vuelto imprescindible por escasez. La falta de archivos sobre el origen y la evolución del guitarrón y el canto a lo poeta, considerando su carácter singularmente chileno, es asombrosa. Por lo mismo, cada señal, por fugaz que sea, se convierte en una guía útil.

Todos esos hombres y mujeres trabajaron desde sus miradas particulares: musicología, teología, documentales, por ejemplo. Desde la nuestra, encontramos apenas unos cuantos artículos, entrevistas, comentarios, críticas. Valiosas, pero todas supeditadas a la síntesis y fugacidad tan apreciadas en los medios de comunicación. Muy poco.

La primera parte de este reportaje de investigación bebe casi exclusivamente de ese conocimiento acumulado, por breve que sea, ineludible para entender lo que ocurre hoy. Es nuestra revisión del pasado de este mundo, un vocabulario mínimo para intentar entender ese lenguaje. Es el cúmulo de siglos e infinitos personajes e ideas que explican lo que nos motiva en este trabajo: hoy. En la segunda parte nos aventuramos en un suelo sin senderos definidos. Apenas los pasos de otros que también lo hacen están ahí.

Para eso tuvimos que abandonar libros, revistas y grabaciones y dar varios pasos hacia adelante. Entrar a los lugares que acogen las vigiliadas de canto a lo divino; entrar a los lugares donde los payadores y guitarroneros se encuentran con su público; entrar a las salas donde se enseña a tocar el guitarrón y cantar a lo poeta para comenzar a aprenderlo y entenderlo; entrar a las casas donde viven los hombres y mujeres que cultivan y cosechan a diario este mundo, para conocerlos y compartir con ellos. No hablemos de mantener vivo el guitarrón, porque nunca ha sabido morir.

Sin embargo, no es suficiente. Lo que conocimos e intentamos retratar aquí es apenas lo que quisimos, alcanzamos y supimos absorber. Hay infinitas historias y cantos y personas que no están en estas páginas y la única razón es que hay solo un libro digno de contenerlos: un libro infinito que no deja de reescribirse, porque siempre hay una nueva historia que espera ser contada.



Hay ocho personas repartidas en los capítulos de esa segunda parte: Alejandro Ramírez, Claudio Mercado, Fidel Améstica, Manuel Sánchez, Myriam Arancibia, Emily Pinkerton, Cristóbal Menares y José Pérez de Arce. Ellos son nuestros protagonistas porque son quienes seguirán haciendo sonar sus guitarrones. Ellos lo hicieron suyo, aprendieron de los maestros y ahora recorren cada uno sus propias rutas.

Sus retratos quedarán plasmados, con virtudes e imperfecciones, en estas páginas. Creemos que es suficiente para convertirse también en una de las razones de este reportaje. Cuántos registros que no se hicieron en el pasado nos habrían entregado pasajes para siempre ocultos en esta historia. Por eso, es sano escribir las historias de aquellos que hoy pulsan las cuerdas de la guitarra grande, como decían antes. Porque en esas historias, que recogemos aquí nosotros y lo hacen también otros con sus propios métodos, resonará siempre su eco. Y habrá otros para oírlo y percibir algo inquietante.

Nosotros sentimos cantores y guitarrones y fuimos por ellos. Esto es lo que hemos encontrado hasta ahora. Seguiremos buscando.

**Primera parte**

**EL CAMINO RECORRIDO**

## 1. EL CANTO A LO POETA

*Cuando ya sepan los huasos  
Que en mi casa tengo canto,  
Vamos, dirán, que no aguanto,  
Adonde los grandes vasos;  
Con acelerados pasos  
Muchos me vendrán a ver,  
Tan solo por conocer  
Lo que me he ponderado;  
Deseo ser un Salgado  
Pero no sé componer.*

Daniel Meneses

El guitarrón es históricamente el acompañamiento para el canto de la décima, conocido como el canto a lo poeta. Llegó a Sudamérica de la forma más imaginable: los colonizadores lo importaron y enseñaron a los indígenas en su forma religiosa, el canto a lo divino. Su estructura esencial es la décima y fue utilizada en primer lugar como un instrumento evangelizador.

Antes de hablar del canto a lo poeta, es conveniente reseñar en qué consiste la décima espinela, que es el tipo de composición que se utiliza. Tiene diez versos octosílabos (ocho sílabas métricas) y debe su nombre a la persona que fijó su estructura alrededor del siglo XVI, el poeta español Vicente Espinel. Puede observarse en destacados pasajes de la literatura moderna hispana, como *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca (siglo XVII apróx.).

El aporte de Espinel fue establecer el orden de las rimas en la décima. Así, el primer verso ha de rimar con el cuarto y el quinto; el segundo verso rimará con el tercero, el sexto con el séptimo y el décimo; el octavo con el noveno completan el cuadro. De forma resumida y más sencilla de comprender suele expresarse así:

ABBAACCDDC. Como ejemplo, a continuación se reproduce una décima de la poeta popular del siglo XIX Rosa Araneda:

A Noche tenebrosa, oscura,  
B Febo que dais claridad  
B alumbrando la verdad  
A luego que Febo fulgura,  
A el ave con gran ternura,  
C cuando ya amanece, trina,  
C en la empinada colina;  
D entona su voz parlera,  
D porque se ven en la esfera  
C Astros, Luna y vespertina. (Navarrete, 1998: 158).

### 1.1 La décima en Chile

La adopción de la décima en nuestro país implicó ciertas modificaciones con respecto a la clásica composición hispana. También se creó un lenguaje propio para referirse a las diferentes partes de ella, como los versos y las estrofas, que tomaron otros nombres que se usan hasta la actualidad. Originalmente la décima estaba formada por una cuarteta (cuatro versos octosílabos) y cuatro estrofas de diez versos cada una. En Chile se sumó una estrofa, llamada "de despedida".

La cuarteta de introducción puede tener diferentes combinaciones de rimas: el primer verso con el último y el segundo con el tercero (ABBA); el primer verso con el tercero y el segundo con el cuarto (ABAB); y en la última combinación el primer verso y el tercero son únicos, mientras el segundo rima con el cuarto (ABCB). Estas cuatro líneas se utilizan para finalizar cada una de las estrofas de la décima.

A Matemáticos profundos,  
B astrónomos elocuentes,  
B fotógrafos eminentes  
A geográficos sin segundo. (Navarrete, 1998: 157).

A Yo trabajo en la semana  
B y el domingo me la tomo;  
A el lunes planto la falla  
B y el martes le pongo el hombro. (Uribe, 1974: p. 117).

A Astros, Luna y Vespertina,  
B claro cielo cristalino,  
C destello iluminador  
B del rubio Sol diamantino. (Navarrete, 1998: 158)

En la poesía popular, escrita principalmente y en el canto a lo divino, la décima corresponde a la composición completa, es decir, la cuarteta y las cinco estrofas de diez versos. Asimismo, cuando se dice "el verso", se refiere a la décima completa o a una estrofa y se denomina "palabra" a lo que en la terminología lírica convencional se conoce como "verso" o "línea". Por ejemplo, si un poeta dice "se me olvidan las palabras", quiere decir que no puede recordar los versos y no un vocablo en particular. Desde aquí en adelante, utilizaremos los conceptos como lo hacen poetas y cantores populares.

## **1.2 Canto a lo divino**

El sentido religioso de estas glosas es un factor que se repite y unifica la poesía popular en muchos lugares de Latinoamérica. Los primeros documentos que hablan de la décima religiosa en nuestro país, escritos por Alonso de Ovalle, datan del siglo XVII. El historiador Maximiliano Salinas, por su parte, sitúa a los jesuitas como parte importante en la enseñanza del canto a lo divino a los indígenas. La doctrina que los sacerdotes trataron de inculcar se ceñía a los dogmas tradicionales de obediencia a Dios y, por consiguiente en la vida terrenal, a un patrón. Sin embargo, las clases populares resignificaron la religión impuesta (Salinas, 2005).

Así nació el canto a lo divino como lo conocemos, basado en las enseñanzas de los sacerdotes hispanos. Pero al empaparse de la tradición oral y las creencias populares tomó un nuevo cariz. Las décimas que hablan de la

religión, autorizadas en un comienzo por la Iglesia, se mezclaron con la visión de los campesinos, los oprimidos, los populares. No solo las enseñanzas de la Biblia entraron en los versos: el pueblo hizo propia la religión mediante el canto a lo divino.

Los principales fundados o fundamentos (temas, motivos) que toca el canto a lo divino generalmente se clasifican según su ubicación en la Biblia. Así es como dentro de los fundados del Antiguo Testamento se encuentran los versos por creación, por Adán y Eva, por Caín y Abel, por Noé, por la Torre de Babel, por Abraham, por José, por Moisés, por el Tabernáculo, por David, por Salomón, por Sansón, por Elías, por Daniel, por Isaías y por otros profetas.



**1. Guitarrón chileno expuesto en el Centro Cultural Palacio de La Moneda, Santiago de Chile.**

Foto: Luis Andrés Briones

Dentro de los temas del Nuevo Testamento están los versos por la Anunciación, por la Virgen María, por San José, por Nacimiento, por el Bautismo, por Jesucristo, por la Biblia, por los Evangelios, por el Padre Nuestro, por el Hijo

Pródigo, por Lázaro, por Padecimiento, por la Cruz, por el Apocalipsis, por la muerte, por el Juicio Final, por el infierno y por la Gloria<sup>1</sup>.

Otros fundados que no provienen de la Biblia son los versos por San Francisco, por Santa Rosa, por San Antonio, por Genoveva de Bravante, por el Judío Errante, ponderaciones y tal vez de los más importantes, si no los más conocidos y característicos: los versos por salutación y despedimiento de angelito.

Las ruedas de canto a lo divino en el siglo XIX se distinguían de las actuales. Generalmente el tocador con guitarrón era solo uno, se utilizaba una misma entonación durante horas o incluso podía pasar la noche completa sin que se cambiara la forma de cantar. El guitarronero tocaba para todos los cantores, quienes iban lanzando sus décimas según un mismo fundado. Si alguno no conocía la melodía o el tema por el que se cantaba, simplemente se mantenía en silencio hasta que se produjera un cambio. Las ocasiones en que se realizaban las ruedas eran diversas y era muy usual que tras una larga jornada de trabajo, por la noche los campesinos se dedicaran a cantar.

Actualmente se aprecia un cambio y un cierto orden dentro del canto a lo divino. En distintas zonas se organizan vigiliias en determinadas fechas del año. Hay un calendario de encuentros. A modo de ejemplo, en septiembre, cerca de la festividad de la Virgen de la Merced (24 de septiembre) se realiza una gran vigilia de canto en el Templo Votivo de Maipú en honor a la Virgen del Carmen. El evento es convocado por la Iglesia Católica y reúne a cientos de cantores de diversas localidades de la zona central, provenientes de Casablanca, de Putaendo, de Codegua, de Pirque, de Melipilla, etc.

La Iglesia, en parte, ha intentado normar la forma en que el canto a lo divino debe realizarse. Es común que los cantores se dispongan en forma de medialuna alrededor del altar o imagen y digan sus versos de saludo y las décimas uno por uno. La mayoría de los cantores utiliza la guitarra, otros el guitarrón y algunos cantan “de apunte”<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> En el canto a lo poeta y la poesía popular, se usa “verso por...” para enunciar los temas sobre los cuales tratan las décimas.

<sup>2</sup> Se canta “de apunte” cuando el cantor no toca un instrumento y es acompañado por otro.

Una modificación importante actualmente vigente, y que causa opiniones encontradas entre los cantores, es que algunos leen los versos en lugar de recitarlos de memoria. Desde siempre, la capacidad de un cantor de memorizar sus décimas lo hacía merecedor de respeto y si alguien iba a entrar a una rueda, debía ser capaz de saber versos, aunque fuera uno por cada fundado. Hoy se "permite" que algunos lean bajo el argumento de que es una forma de hacer que el canto a lo divino se siga difundiendo. Para quienes no ven con malos ojos este cambio, mientras se cante a lo divino, hay que permitir que algunos lean sus versos. Lo importante es cultivar la tradición.

### **1.3 El despedimiento de angelito**

Alejada de las convenciones que ha establecido la Iglesia para el canto a lo divino se encuentra la tradición del velorio o despedimiento de angelito, muy común en el siglo XIX y que alrededor de la década de 1930 se extinguió en su forma original, al menos en la ciudad. La tradición dice que cuando un bebé o niño muere antes de los siete años, se va al cielo directamente y se convierte en un ángel que cuidará a la familia, ya que falleció inocente, sin conocer el pecado.

De esta forma, la fatalidad se convierte en motivo para celebrar y se agradece en largas fiestas la bendición que ha llegado a la familia. El niño o bebé fallecido era vestido con ropas blancas y se le colocaban alas de ángel. Se adornaba con guirnaldas y flores y se invitaba a los familiares, vecinos y amigos para despedir al angelito. Una figura central en esta tradición era el cantor, quien llegaba acompañado de su guitarra o guitarrón y durante horas, o incluso días, cantaba versos por el angelito.

El velorio de angelito es probablemente la expresión en que el canto a lo divino se diferencia más que nunca de la religión oficial. Mientras en los campos de la zona central su celebración era generalizada, una vez en la ciudad se hizo visible para las élites y comenzó a decaer. Ya en la segunda mitad del siglo XIX se condenó y se persiguió la tradición. Las clases altas chilenas reaccionaron ante lo que consideraban una costumbre bárbara, un encuentro parecido a una bacanal y que era del todo reprochable.



Muchos velorios de angelitos fueron disueltos por la policía. Maximiliano Salinas recoge una evidencia de aquello en un archivo de 1880 del diario La Libertad, de Talca: "Todavía existe entre cierta clase del pueblo la bárbara costumbre de celebrar con canto y bacanales el velorio de los párvulos, llamados velorios de angelitos. Anteayer fueron conducidas a la policía seis mujeres por este delito, que debe reprimirse severamente" (2005: p. 291).



**2. Detalle del encordado de un guitarrón chileno expuesto en el Centro Cultural Palacio de La Moneda, Santiago de Chile.**

Foto: Luis Andrés Briones

Sin embargo, y aunque la tradición poco a poco se desvaneció del ámbito urbano, se mantuvo en el campo. Si bien el angelito ya no se encuentra expuesto como antes, sino que se le canta mientras está en su ataúd, las décimas se le dedican de todos modos. El momento más trascendente y conmovedor dentro del velorio es el de la décima por despedimiento. Ahí el poeta toma la voz del propio niño y se dirige a sus padres, muchas veces en especial a su madre. Pide entonces que no tengan pena y cuenta cómo es su llegada al cielo, describe en versos su encuentro con la Gloria eterna.

Actualmente los velorios de angelito se han reducido mucho. La mortalidad infantil es considerablemente menor al 1800 o al 1900 y considerando que es una

tradición que ha quedado circunscrita al mundo rural, la posibilidad de cantar en un "angelito" es aún menor. Alfonso Rubio, guitarronero de Pirque, explica que esto ha dado pie para que surjan nuevas costumbres, pues ya no solo cantan en velorios de niños o guaguas, también los cantores son llamados si muere algún adulto. La tradición se mantiene, pero muta según su uso.

#### **1.4 Canto a lo humano**

Dentro del ambiente del canto a lo poeta mucho se dice y se oye que "un día nació el canto a lo divino, y al día siguiente nació el canto a lo humano". Efectivamente, el primer uso que tuvo el canto de la décima en nuestro país fue el religioso. Una vez aprendida la estructura, los cantores y poetas populares le dieron un nuevo uso: los temas mundanos.

Los fundados del canto a lo humano tienen que ver con todo lo que nos rodea, ya sean los sentimientos hacia otros hombres, la naturaleza, la sociedad o la patria. Una definición sencilla sería que abarca todo aquello que no está relacionado con Dios y la religión. La amplitud de los fundamentos es extensa: hay versos por amor, por acontecimientos políticos, por crímenes y fusilamientos, por catástrofes naturales, por naturaleza, por geografía, por astronomía, por literatura, por mitología, por la patria, por ponderación (exageración) y por el mundo al revés. Esto dentro del rubro de las décimas. En los versos por historia humana son predilectos los personajes como Carlomagno, Aladino y, cómo no, Pedro Urdemales.

El canto a lo humano incluye, además, formas distintas a la décima completa. Los brindis, por ejemplo, son tan solo una décima suelta y, además de definirse por su ánimo alegre, tienen como característica particular que no se cantan sino que se recitan. De la misma forma, las tonadas y las cuecas pueden caber en esta categoría, así como los esquinzos, que son las "mañanitas" o los parabienes para los novios recién casados.

### 1.5 La Lira Popular

Durante el siglo XIX y la primera mitad del XX se desarrolló en Chile la poesía a lo humano en formato escrito. Poetas populares, que en muchos casos fueron también cantores, publicaron en grandes pliegos sus versos, dentro de lo que se conoce en nuestro país como la Lira Popular<sup>3</sup>.



**3. Detalle de los diablitos de un guitarrón chileno.**

Foto: Rodrigo Alarcón L.

Estas ediciones contaron con grandes exponentes como Daniel Meneses, Juan Bautista Peralta, quien además fue guitarronero pircano; Rosa Araneda, pionera en la décima dentro de su género; Rómulo Larrañaga, que firmaba como *Rolak* y en otras ocasiones como Pepa Aravena, en clara alusión a la poeta Araneda; Aniceto Pozo, Bernardino Guajardo, Alfonso Reyes, gran rival de Meneses; y José Hipólito Cordero, entre muchos otros. Entre ellos, Meneses,

---

<sup>3</sup> De manera universal, este tipo de creaciones e impresiones se conoce como "literatura de cordel" y tiene, al igual que el canto a lo poeta, una raíz hispana.

Peralta, Pozo y Reyes tocaban el guitarrón, según los registros escritos de la época.

Los tópicos que recogía este género eran generalmente acontecimientos nacionales. Podía incluso oficiar como la prensa, relatando hechos de sangre o históricos, como el tenso clima que rodeó la caída del gobierno de José Manuel Balmaceda a fines del siglo XIX. Los pliegos se acompañaban de llamativos grabados realizados con cortaplumas que ilustraban alguno de los poemas que incluía la publicación. Tentadores títulos completaban la presentación de la Lira: "Bárbaro suicidio en Valparaíso. La niña que se quitó la vida clavándose 8 alfileres por causa de su amante que la trataba mal" (Uribe, 1974: anexo). Algunas veces se resumían varios titulares en el encabezado, como en el que sigue: "Fusilamiento del reo José Agustín Espinoza. El espantoso crimen de la calle del Porvenir. EL BRINDIS DE LA CONDUCTORA"(Lenz, 2003: p. XXI).

Importante dentro de este grupo de poetas populares es el pircano Juan Bautista Peralta. Fue el primero que llamó Lira Popular a sus pliegos: así los tituló y los numeró en diversos capítulos. Según relatos del cantor de Pirque, Santos Rubio, Peralta viajaba todas las semanas a la ciudad para dar a conocer sus versos en las fondas santiaguinas (Mercado, 2007: p. 73).

## 2. EL INSTRUMENTO

*Al hablar del instrumento  
Diríjome al guitarrón,  
Con su alambre y su bordón  
Su sonoro es un portento.  
Cinc' ordenanzas le cuento  
Tres de a cinco, dos de a tres,  
Del clavijero a sus pies  
L'entrastra'ura 'legante,  
Cuatro diablitos cantantes  
Debe su caja tener.*

Violeta Parra

El guitarrón chileno solo se encontraba en la zona central del país y su origen está atado a esa región. Tiene un aspecto similar al de una guitarra, aunque es más pequeño. Su caja acústica es más ancha y también el mástil, ya que debe contener una mayor cantidad de cuerdas. Éste, además, es más corto que el de una guitarra y por lo general tiene siete u ocho trastes. Del puente que sostiene las cuerdas se levantan dos puñales, uno a cada costado, que permiten resistir la tensión de las cuerdas.

A cada lado del brazo, en la parte superior de la caja, el guitarrón posee dos clavijeros para los “diablitos” o tiples, dos pares de cuerdas que no forman parte del encordado que cubre el brazo, cuyo sonido es agudo y son usadas para matizar la ejecución.

El aspecto más llamativo en la estructura del guitarrón son sus 25 cuerdas. Se dividen en cinco ordenanzas, llamadas de primera a quinta de abajo hacia arriba, según la posición de quien toca el instrumento. Cada uno de esos órdenes posee tres, cuatro, cinco o seis cuerdas. Las cuatro restantes son los diablitos, que no pueden ser pisados en los trastes y por lo tanto tienen una afinación fija.

En la actualidad se utilizan cuerdas de guitarra, metálicas, entorchadas o de

nylon; el clavijero es metálico y su funcionamiento es análogo al de una guitarra. Antiguamente, las clavijas eran de madera (“de paleta”, se llaman aquellos guitarrones) y las cuerdas eran de tripa y alambre, lo cual producía un sonido diferente al de los guitarrones contemporáneos.

Aunque existe un estándar para ordenar y afinar las cuerdas, cada guitarronero puede variar el encordado de su instrumento, combinando distintos materiales o modificando la cantidad de cuerdas por ordenanza. Esos cambios se traducen, por lo tanto, en sonidos diferentes para cada instrumento. Es probable que la diferencia más notoria entre guitarrones se produzca entre los que utilizan cuerdas de nylon y aquellos que prefieren cuerdas metálicas. Mientras los primeros tienen un timbre pastoso, los segundos suenan cristalinos (Pérez de Arce, 2007).



#### 4. Detalle del clavijero de un guitarrón chileno.

Foto: Rodrigo Alarcón L.

El guitarrón chileno se puede describir simbólicamente según la tradición. Sus dos puñales representan a los dos cantores necesarios para la paya; sus cinco ordenanzas, las cinco décimas que componen un verso; los cuatro diablitos, la

cuarteta que precede al verso; las 21 cuerdas por los veintiún toquíos que debe conocer el tocador; y los ocho trastes, el octosílabo para cantar la décima<sup>4</sup>.

Tradicionalmente, el guitarrón se toca como solista y su función es acompañar la voz del cantor. Según los cultores, lo que importa es el canto y el instrumento debe adecuarse a las variaciones que realice el cantor, sin importar que esto signifique ejecutarlo en compases irregulares y en ritmos discontinuos.

El guitarrón se puntea, nunca se rasguea, a excepción de algunos trinados ocasionales en las primeras ordenanzas. Los dedos de la mano derecha se ubican cerca del puente y la izquierda privilegia las posturas al aire, dada la gran cantidad de cuerdas que deben pisar los dedos.

El canto a lo poeta se realiza con diferentes entonaciones cuyos nombres a veces indican su lugar de origen. Es así como la “principalina” proviene de El Principal de Pirque o la “codeguana” es de Codegua, en la Sexta Región, por ejemplo. Existe “la común”, entonación que los cantores de las diferentes regiones conocen con mínimas variaciones para cada una y que suelen aprender en primer lugar.

Cada entonación tiene un toquío propio, que siempre privilegia el acompañamiento para el canto y se permite adornos o “floreos” en los fragmentos previos a que el cantor utilice la voz o en los intermedios instrumentales entre cada décima de un verso.

El nombre del guitarrón chileno no obedece a su tamaño, sino a su sonido. La “guitarra grande”, el “sonoro instrumento”, son denominaciones que también recibe y apuntan a esa idea. La pulsación de las 25 cuerdas crea una sensación de más de un instrumento, una pequeña orquesta, un campanilleo que resuena sin cesar (Pérez de Arce, 2007: p. 30). No es posible distinguir cada nota en forma separada a las demás. El guitarrón es pura vibración. Ya lo decíamos: es un sonido único.

---

<sup>4</sup> Esta descripción es atribuida por cantores jóvenes a don Arnoldo Madariaga Encina, ya que ha sido quien se las ha enseñado. Sin embargo, es probable que provenga desde la tradición más antigua.

## 2.1 Guitarra grande con historia

El origen del guitarrón es misterioso. Al ser un instrumento que ha pertenecido a las clases populares es escasa la documentación sobre su existencia, ya que no fue objeto de estudio hasta los dos últimos siglos. Su aparición se estima entre los siglos XVI y XVII y su único uso habría sido el de acompañar el canto a lo poeta, aunque ocasionalmente se utilizaba para otro tipo de composiciones como polkas o tonadas, siendo rasgueado de manera excepcional. La estructura que tenía entonces es muy similar a la que hoy se conoce.

Los primeros registros escritos sobre el guitarrón se encuentran en los pliegos de la Lira Popular de mediados y fines del 1800. Poetas populares como Daniel Meneses y Adolfo Reyes se desafiaron en sus composiciones hablando sobre el instrumento, por lo que se concluye que además eran cantores. Meneses escribió el verso “Excursión de un cantor de guitarrón”, que comenzaba con la siguiente cuarteta:

Pulso el sonoro instrumento  
Cuando me pongo a cantar;  
Hago las cuerdas temblar  
Como si corriese viento (Uribe, 1974: p. 32).

El poeta Reyes en otra décima contesta:

Pulso el sonoro instrumento  
Cuando me pongo a cantar,  
Hago a Meneses temblar,  
En su carreta<sup>5</sup>, al momento (Uribe, 1974: p. 34).

Otras décimas impresas mencionan al guitarrón y a la improvisación. Sin embargo, el texto que dio más relevancia y más señas sobre el uso del instrumento en épocas pretéritas fue *Sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile*. El

---

<sup>5</sup> El poeta pampino Daniel Meneses era tullido y se transportaba en una carreta, desde la que vendía sus composiciones y cantaba.



investigador alemán Rodolfo Lenz viajó a nuestro país y realizó un trabajo que estaba destinado para ser publicado en la Universidad de Berlín en 1894, cuya versión en español apareció en Santiago en 1918. La investigación contiene, además de una selección de décimas de la Lira Popular, la primera descripción del guitarrón de la que se conoce registro.

Lenz caracterizó a la música y poesía popular chilena de forma minuciosa, dando a conocer que existía una importante diferenciación entre lo masculino y lo femenino. Explicó que para las mujeres quedaba una “lirica más liviana” (2003: p. 25) interpretada junto a la guitarra y al arpa, mientras que para los hombres estaba reservada la “lirica seria” y la “controversia poética” (2003: p. 25), es decir, los contrapuntos acompañados con guitarrón. El folklorista, además, menciona que la existencia de estos cantores es aislada y que el canto femenino de las tonadas y cuecas es el más difundido.

Durante su estudio conoció a varios cantores y habló de su quehacer, destacando que casi ninguno de ellos se dedicaba exclusivamente a la música y a la poesía. La mayoría tenía otros oficios. Lenz cuenta el ejemplo de Aniceto Pozo, poeta y guitarronero que trabajaba como carpintero durante la semana, pero que los sábados iba a las fondas a cantar sus versos.

“Así lo vi una tarde de domingo, sentado debajo la ramada del bodegón de Renca, en sus rodillas el guitarrón, rodeado de una quincena de huasos y unas pocas mujeres (...). Allí les cantaba del cielo y de la tierra, de amor y de pelea, mezclando de vez en cuando algún versito jocoso. El público en silencio prestaba atención y en los intervalos circulaba el potrillo con el famoso ponche en culén” (2003: p. 26), relata Lenz sobre la práctica del canto a lo poeta en esos años.

El cantor Aniceto Pozo ayudó a describir el instrumento que, además, él fabricaba. Rodolfo Lenz pudo realizar una detallada explicación sobre su construcción gracias al aporte del guitarronero. Se sabe también que se reservaba para el canto de la décima y que los cantores, en general, sabían solo un par de “entonaciones de poesía” (2003: p. 28), siendo excepcionales los que manejaban una amplia cantidad. Pozo era uno de ellos, conociendo cerca de una docena de

melodías y toquíos.

Pocos años antes de que se publicara el estudio de Rodolfo Lenz en español apareció *Cómo se canta la poesía popular* (1912), basado en una exposición ante la Sociedad de Folklore Chileno, de Desiderio Lizana. Esta vez con una mirada más externa, se caracteriza a los cantores o *puetas* como personas “sin ilustración alguna” (1912: p. 8) pero que han nacido con “oído poético privilegiado y numen natural y sin cultivo; aquellos que al compás del guitarrón entonaban cadenciosas décimas, precedidas de la respectiva cuarteta en la cual se exponía el motivo o se daba el tema de la composición” (Lizana, 1912: p. 8).

La exposición de Lizana trata a la poesía popular como una práctica antigua, a punto de desaparecer e, incluso, dice que su relato se construye a partir de su memoria, ya que en ese momento las demostraciones de esta tradición son muy escasas. Desde su posición no identifica a cantores en particular y destaca la presencia del alcohol como un elemento casi imprescindible a la hora del contrapunto: “(el potrillo) ha de quitar hasta el último rastro de timidez a los *puetas*, que no desean otra cosa sino estrellarse de una vez a los acordes de los rancos bordones del bien templado guitarrón” (1912: p. 12). Similar a lo que ocurría con la Lira Popular, los inicios del siglo XX parecieron ser un momento de menor auge para el guitarrón y el canto a lo poeta.

## **2.2 Nuevos estudios e interesados**

Creído casi en extinción, en la década de 1950 se retomó el interés por estudiar el guitarrón. Es importante la investigación que Manuel Dannemann y Raquel Barros realizaron en la zona de Puente Alto y Pirque, lugares donde encontraron la mayor actividad del instrumento y varios cultores. Los investigadores de la Universidad de Chile se dieron cuenta de que la actual zona de Cordillera había preservado la tradición del canto a lo poeta y los guitarrones durante el tiempo en que se daba por perdida.

Caracterizaron a los cantores y hablaron de la forma en que se traspasaron los conocimientos, es decir, la oral, familiar, cercana. Siempre existieron

guitarroneros en Pirque, pero entre ellos y hasta el día de hoy sobresale la figura casi mítica del “Zurdo” Ortega. Según Santos Rubio, los guitarroneros antiguos que él conoció “nombraban mucho a un caballero que yo no le sé el nombre, porque nadie lo nombraba, le decían el Zurdo Ortega. Y ese fue el que dicen que dejó acá (en Pirque) la semilla de los tocadores de guitarrón” (Agrupación Herederos del Guitarrón Chileno, 2004: p. 5). Una de las entonaciones que se utilizan en la actualidad recibe simplemente el nombre de “la del Zurdo”, ya que él la habría creado o al menos introducido en la zona.

La generación de guitarroneros que Barros y Dannemann conocieron se relaciona directamente con quienes hoy son considerados los mayores referentes de la tradición. Santos tuvo como maestro a Juan de Dios Reyes y Osvaldo Ulloa aprendió observando a su padre, don Manuel Ulloa. El propio Rubio destaca el papel que estos dos guitarroneros tuvieron en la continuidad de la tradición en Pirque y, por consiguiente, en la zona central del país: “Si incluso acá tendió a desaparecer el canto y el guitarrón, y gracias a don Juan de Dios Reyes, que el último que tuvo de alumno fui yo, y a don Manuel Ulloa, que tuvo al Chosto, no desapareció” (Agrupación Herederos del Guitarrón Chileno, 2005: p. 6).

Juan de Dios Reyes, además, era primo de otro guitarronero célebre, Lázaro Salgado, quien aprendió a tocar el instrumento con su madre, Magdalena Aguirre, una de las escasas tocadoras de guitarrón de las que se tiene conocimiento. Sus padres siempre realizaban fondas, por lo que desde pequeño se habituó al ambiente del canto a lo poeta. Salgado pasó su vida entera cantando, errando por distintos lugares de la zona central y se mantuvo mostrando su arte incluso en las ciudades, en tiempos en que se consideraba como algo prohibido o en proceso de desaparecer. En 1954 fue uno de los protagonistas del primer Congreso Nacional de Poetas Populares y Payadores, organizado por la Universidad de Chile.

Otro discípulo destacado de Reyes es su propio yerno, el ya veterano guitarronero pircano Manuel Saavedra, quien hasta el año 2007 participó de los encuentros que se realizan anualmente en Pirque. Saavedra heredó de su maestro uno de los instrumentos más antiguos y entre sus historias como cantor suma su aparición en el velorio de angelitos que es central en la película chilena *Largo Viaje*

(Patricio Kaulen, 1969), donde es posible ver a otro notable guitarronero de la época y de la zona, don Joaquín Cantillana.

En esta generación de guitarroneros sobresale Isaías Angulo, llamado El Profeta. Fue uno de los primeros cantores contactados por Violeta Parra cuando comenzó a recopilar la tradición en la zona de Cordillera y con él se introdujo al estudio del instrumento a mediados de los '50. Luego también sería maestro del folklorista Hugo Arévalo, quien registró lo aprendido con Angulo en el disco *El guitarrón y el canto a lo poeta* (1969) y en 1979, trece años después de su muerte, se editó el libro *Cantos folklóricos chilenos*, una recopilación de sus composiciones.

### **2.3 Del campo a la academia**

Los años '60 fueron una época de mayor visibilidad para el guitarrón. La tradición se acercó a más personas a través de los estudios de investigadores como Barros, Dannemann y Juan Uribe Echevarría, que trabajó con la Lira Popular, organizó el primer Congreso de Payadores y también el Concurso de Canto a lo Divino y Humano de Puente Alto en 1969. Mucha importancia también tuvo la recopilación y divulgación de versos y grabaciones hecha por Violeta Parra.

Hugo Arévalo grabó un disco completo dedicado al guitarrón, que reúne muchas entonaciones y versos a lo divino y a lo humano. Él también colaboró en el álbum *Cantando por amor* (1969) de Isabel Parra, tocando el guitarrón en “Verso por desengaño” y en una nueva versión de la “Mazúrquica moderna” de Violeta. De la misma forma, el cantor de La Puntilla de Pirque, Santos Rubio acompañó en el verso a lo poeta “Por un pito ruin” a Víctor Jara que está incluido en *Canto por travesura* (1973).

Santos fue, además, la primera persona en trasladar la tradición desde lo rural a lo académico, ya que dio clases de guitarrón durante siete años en la Universidad de Chile. Esto sirvió para difundir la existencia y cultivo del instrumento y así fue como se introdujeron a él folkloristas como Pedro Yáñez, quien lo toca hasta hoy. El mayor de los hermanos Rubio obtuvo el Premio a la Música Presidente de la República 2004 y es uno de los maestros más importantes en la

actualidad.

Otro que se ha destacado como formador de las generaciones presentes de guitarroneros es el pircano Osvaldo “Chosto” Ulloa, del sector de El Principal. En 2003 protagonizó *Don Chosto Ulloa: guitarronero de Pirque* (2003), documental realizado por su alumno, el arqueólogo Claudio Mercado, donde mostraba su oficio y convicciones con respecto al canto a lo divino. También aparece en otra producción de Mercado, *Cantando me amaneciera* (2007) junto a Santos y a los otros “guitarroneros de Pirque”: Manuel Saavedra, Alfonso Rubio y Juan Domingo Pérez Ibarra, importante cantor a lo divino y constante impulsor de vigilias y novenas en la zona pircana.

De este grupo de guitarroneros sobresale en su labor de enseñanza el menor de los Rubio, Alfonso. En el año 2000 comenzó un taller gracias a un proyecto Fondart que permitió la compra de cuatro guitarrones y el inicio de las clases gratuitas en Puente Alto. Desde ahí han salido varios de los cultores que hoy mantienen vivo el instrumento, el maestro estima en dos “egresados” por año, lo que hasta 2008 haría un total de 16 nuevos guitarroneros. Y aunque este número puede parecer poco, si se piensa que antes quedaba un puñado de cultores, las clases significan un gran aporte.

## **2.4 Se extiende la raíz pircana**

Aunque la raíz del cultivo del guitarrón proviene de Pirque, pues fue el único lugar donde siempre estuvo presente la tradición, a lo largo de las décadas se ha extendido por otras zonas. El cantor de Aculeo Manuel Gallardo fue alumno de Santos Rubio y en los alrededores de Cartagena, en el litoral central del país, destacan Arnoldo Madariaga Encina y su hijo Arnoldo Madariaga López, quienes se dedican a realizar talleres itinerantes de canto a lo divino, guitarra campesina y guitarrón por el sector de Alhué.

Los Madariaga son reconocidos cantores a lo divino y, además, Arnoldo hijo oficia muchas veces como conductor de los encuentros de payadores. Este clan constantemente busca la forma de mantener la tradición del canto a lo poeta

vigente y también se han apoyado en fondos estatales para hacerlo. Algo similar es lo que ha hecho el codeguano Francisco Astorga, quien editó gracias a un Fondart el libro *Renacer del guitarrón chileno* (1996) junto a la Asociación Nacional de Poetas Populares y Payadores de Chile (Agenpoch) con una breve reseña histórica y una colección de toquíos traspasados a notación musical y una selección de décimas por diferentes fundamentos.

Aunque existen versiones contrapuestas, Astorga relata que conoció el guitarrón en su natal Codegua (Región de O'Higgins) gracias a su vecino Luis Cantillana, que sería familiar de Joaquín Cantillana de Pirque. Él habría aprendido observando a don Luis desde pequeño, lo que echaría por tierra la idea de que existe una raíz meramente pircana para la tradición guitarronera actual. Los pircanos, por su parte, buscan pruebas para demostrar que don Luis era cantor pero no tocador de la guitarra grande y que, finalmente, Francisco Astorga habría aprendido con alguno de ellos.

De cualquier forma, Astorga se ha erigido como una figura de gran relevancia dentro del canto a lo poeta. Es presidente de la Asociación de Canto a lo Divino, agrupación ligada a la Iglesia Católica, y académico en la Escuela de Música de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE). En la universidad da cátedra de instrumentos chilenos como el rabel y, por supuesto, de guitarrón. Desde ahí también han salido nuevos exponentes con una escuela que se diferencia de la pircana en el estilo de la ejecución, dando origen así a dos corrientes que, sin embargo, se encuentran unidas por una sola tradición.

Nuevos exponentes son justamente quienes protagonizan los capítulos a continuación en esta historia. De diferentes formas, ellos han sido depositarios del caudal creativo que se desarrolló durante siglos en torno al guitarrón. Los esfuerzos de los guitarroneros por difundir y enseñar el canto a lo poeta encarnan sus resultados en ellos. Sus historias, a continuación.

**Segunda parte**

**GUITARRÓN DE NUESTROS TIEMPOS**

### 3. CANTO A LO DIVINO: COMPROMISO CON DIOS Y LOS HOMBRES

*De aquí me voy a ausentar  
Agradecido de mi casa,  
Madre ya le doy las gracias  
Que se va su hijo fatal;  
Adiós le digo al altar  
Adiós queridas hermanas  
Adiós tierra soberana  
Que mi nombre se me fue,  
Hoy día me llamaré  
Sombra pasajera humana.*

Oswaldo Ulloa

Cerca de las dos de la madrugada del 5 de septiembre de 2008 los cantores se quedan en silencio. El grupo de seis deja sus instrumentos y se retira a uno de los salones contiguos a la Parroquia del Sagrado Corazón de Pirque. Juan Pérez Ibarra, destacado guitarronero y cantor a lo divino pircano, ha organizado esta pequeña vigilia en que priman los versos por padecimiento.

Un par de horas antes se cerraron las pesadas puertas de la antigua iglesia. Un puñado de religiosas y algunos devotos y espectadores escuchan las melodías que relatan la pasión de Cristo. Cuatro guitarroneros se encuentran presentes esa noche: el ya mencionado Juan Pérez, Santos Rubio y dos más jóvenes, que son los únicos que tocan el instrumento en esta ocasión: Erick Gil y Fidel Améstica<sup>6</sup>.

Pérez, Gil y Améstica vuelven a aparecer tres semanas más tarde en una rueda de canto a lo divino mucho más grande. El 27 de septiembre los cantores a lo divino de distintas localidades de la zona central se congregan en el Templo Votivo de Maipú para versear en honor a la Virgen del Carmen, con motivo del Mes de la Patria. Otros guitarrones aparecen, como el de Francisco Astorga y el de Alejandro Ramírez<sup>7</sup>, pero siguen siendo minoría en comparación con la guitarra.

---

<sup>6</sup> Nacido en Santiago el 7 de enero de 1974.

<sup>7</sup> Nacido en Santiago el 13 de diciembre de 1979.



Tras la misa casi un centenar de cantores se agrupan en forma de medialuna ante el altar y lanzan un saludo a María. El ritual es largo y los espectadores escuchan con atención decreciente a medida que pasan los minutos y las décimas se suceden. Cuando parece que ya ha sido el turno de todos llega Alejandro que, sin sacarse la parka siquiera, se sienta y se pone a cantar. Su atraso concita cierta atención por parte del público, que guarda más silencio, aunque los niños corren por el templo y arrastran las sillas mientras revolotean.

Le sigue un discurso del sacerdote Miguel Jordá, quien ha organizado esta vigilia junto a la Asociación Nacional de Cantores a lo Divino, que preside el cantor de Codegua, Francisco Astorga. El cura Jordá ha editado diversos libros con versos a lo divino y a lo humano y ha aprendido también a cantarlos, lo que demostró en la rueda del Templo Votivo como el resto de los participantes. Sin embargo, en varias ocasiones ha sido criticado debido a que antes de publicar las décimas las “corrige”, cambiando las partes que no se condicen con la ortodoxia de la doctrina católica. En agradecimiento, Jordá culmina su intervención diciéndoles a los cantores que se han reunido con la frase: “Ustedes son mi corona”.

Un sacerdote que diga estas palabras y se encuentre tan involucrado con el canto a lo divino habría resultado muy extraño hace un siglo o medio siglo, quizás. Los despedimientos de angelito fueron censurados por la Iglesia, tal como pasó con varias expresiones de la religiosidad popular. El investigador y cantor a lo divino Claudio Mercado<sup>8</sup> da cuenta de estas “ritualidades en conflicto”, ejemplificando con los bailes chinos de la zona del Aconcagua, que poco a poco han sido normados por la institución eclesiástica.

Los mismos sacerdotes que enseñaron el canto a lo divino, apoyados por la aristocracia, prohibieron las expresiones religiosas del pueblo en el primer cuarto del siglo XX. En el norte se prohibió todo tipo de fiesta que incluyera danza y en la actualidad podemos ver que festividades como La Tirana o la de la Virgen de Andacollo se han convertido en grandes eventos en que la Iglesia es protagonista. Ahora es ella quien adapta y normaliza las costumbres populares para que

---

<sup>8</sup> Nacido en Viña del Mar el 30 de septiembre de 1962.

concuermen con la doctrina (Mercado, 2002).

Claudio es particularmente crítico con el papel que juega la Iglesia Católica en las tradiciones religiosas populares. Por una parte se declara no católico, sin embargo, siente una conexión espiritual muy fuerte al momento de cantar a lo divino o de chinear<sup>9</sup>:

“Mi relación con el mundo espiritual siempre ha sido una cuestión intuitiva, chamánica. Es en realidad con la tierra, con el universo, no como una religión, sino que soy parte del universo y eso es una religión, pero sin decirlo, indígena americana, que es la que está en todos lados. Yo estoy cantando, estoy tirando toda la potencia a la tierra, al universo y a todo. Estoy haciendo que se genere una energía y que te involucra y que es una energía grupal, con el lugar en que estás se produce toda la conexión con el universo. Esa es mi religión”, dice.

Y si bien los cantores a lo divino nunca han sido parte de la religión oficial, algunos de la nueva generación se reconocen mucho más ajenos que sus antecesores. Claudio, por ejemplo, incluso llega a considerar las historias de la Biblia como mera mitología. Para él la experiencia de cantar en las ruedas es más que la relación de alabanza a la divinidad. Fidel Améstica lo toma desde otra perspectiva: la identifica con la fraternidad que existe entre los propios cantores.

“Cuando voy a cantar a lo divino me encuentro con otra gente, de más edad, que sabe otras cosas. Por ejemplo, don Arnoldo<sup>10</sup> canta un verso por Nacimiento con la cuarteta ‘No hay más justicia que Dios/ni cantor como el que canta/quien temprano se levanta/sabe bien que amaneció’. Y yo canto otro verso con la misma, entonces eso me hace sentir cercano a él, estamos hablando el mismo idioma, eso es lo que me da alegría, lo que me da paz, lo que me hace estar bien conmigo mismo. Porque si tú lo piensas, tú le cantas a Dios, a la Virgen, pero si lo miras objetivamente, en realidad le estás cantando a tus hermanos cantores, porque ellos están viendo cómo lo estás haciendo. O tú estás viendo cómo lo hacen ellos. Y eso, une. La palabra siempre une”, explica.

---

<sup>9</sup> Claudio participa de los bailes chinos, centenaria tradición cultural y religiosa de la zona del Aconcagua que mezcla la religión católica con elementos indígenas.

<sup>10</sup> Arnoldo Madariaga Encina, cantor a lo divino de la zona de Cartagena.

Fidel, a diferencia de Claudio, sí asiste a las “grandes vigiliass” o Encuentros Nacionales de Canto a lo Divino, como la de Maipú o la que se realiza cada 5 de febrero en el Santuario de Lourdes, en Santiago. Para él, aunque no va a misa ni recibe los sacramentos de la comunión ni de la confesión, siente que el canto a lo divino le da alegría de vivir. Por otra parte, piensa que la forma en que se tratan los temas bíblicos en los versos a lo divino es mucho más cercana, carnal y realista que la que pueden dar los sacerdotes: “Yo aprendí con los cantores que cuando hablan de la Virgen que está cuidando al Niño Jesús, no hablan de una mujer angelical que entre nubes viste al niño. No. Yo veo a la Virgen como a una mujer de una población, que está lavando ropa, que su niño anda jugando con barro, que lo baña, que lo cuida, está pendiente de él.”



**5. Fidel Améstica interpretando el Himno Nacional en el Encuentro de Guitarreros de Pirque, 22 de noviembre de 2008.**

Foto: Tamara Sancy R.

Es común que los cantores a lo divino más jóvenes, al provenir de un ambiente no campesino, tengan otra visión sobre la religión. Generalmente la disocian de la institución que es la Iglesia y tampoco es extraño que no hayan sido educados según el catolicismo. Claudio Mercado es representante de esta realidad y Alejandro Ramírez también.

Jano, como es más conocido, nació en Santiago, pero su familia es de raíz campesina. Dice que su afición por las décimas comenzó cuando tenía 10 años. Entonces veía los cuadernos donde las escribía su abuelo, Raúl Ramírez Necochea, poeta popular de Matanzas, en la Región de O'Higgins, que también vivió en puertos como Valparaíso y San Antonio. En esa localidad costera el joven Alejandro encontró también al cantor Camilo Morales, de la vecina Pupuya, con quien aprendió a componer versos. El guitarrón lo aprendió de Juan Pérez y Santos Rubio, de Pirque., y de Francisco Astorga, a quien vio por primera vez en televisión.

Alejandro nunca había sido cercano a la religión católica y ni siquiera estaba bautizado, aunque tras su aprendizaje con el pircano Juan Pérez Ibarra se convenció de recibir el sacramento. Relaciona el cambio en su vida a un episodio muy específico que lo hizo cuestionarse qué era de su vida, qué era lo que le sucedía:

“Un día de lluvia llegaron personas muy pobres a mi casa a guarecerse. Se quedaron en la mampara y pensamos que eran ladrones, así que salimos y los golpeamos. Yo golpeé al caballero, que era una persona de edad y absolutamente pacífico. Soñé que estaba arrepentido y vi a una de las niñas del caballero y me pareció muy bonita. Después yo estaba en el liceo donde hago clases<sup>11</sup> y la vi. Ella se acercó a hablarme, como que sintió la familiaridad y yo aún soñaba con lo otro. Yo le hablaba lo mínimo, no le iba a decir que... porque ella me preguntaba de adónde nos conocíamos. Y cuando empecé a cantar a lo divino no soñé más con eso. De ahí seguí cantando para siempre”.

El Jano dice que llegó a sentir incertidumbre, miedo a partir de estos sueños. Francisco Astorga fue su maestro, pero no el único; Juan Pérez de Pirque lo ayudó a conocer más sobre la religión y sobre su propia espiritualidad. Así llegó a su primera vigilia, en Los Marcos, cerca de San Francisco de Mostazal (VI Región). Dice que se sintió acompañado, ya que varios otros jóvenes eran debutantes, la mayoría eran alumnos de Astorga en el ex Pedagógico. En aquella ocasión solo se sabía un fundamento y de él se sabía un único verso: “Y después ya aprendí catorce (fundados), después ya casi me los aprendí todos, y después aprendí a

---

<sup>11</sup> Alejandro Ramírez es profesor de Historia y Geografía.

improvisarlos todos. Aunque el canto a lo divino no se improvisa, pero a veces yo cuando no me acuerdo lo improviso”.

### **3.1 Leer o no leer**

Los antiguos comenzaron cantando a lo divino en ruedas que no necesariamente eran alrededor de un altar. Los cantores se congregaban y en parte competían por sabiduría. De ese modo, era necesario que conocieran todos los fundados y que al menos supieran un verso por cada uno de ellos. Para entrar en la rueda había que saber, tener un conocimiento y no cualquiera se atrevía. En esto se jugaba mucho el precio del cantor, su valía. Hoy las cosas han cambiado y es usual ver a personas que leen sus versos. Entre los propios cantores hay controversia sobre esta práctica.

Como el canto a lo poeta es una actividad que escasea entre los jóvenes, muchas veces los cantores más experimentados permiten que los novatos lean sus décimas (o bien las tomen desde la tradición) para que así puedan familiarizarse, no sentir que hay una barrera muy difícil de sortear y que continúen cantando a lo divino. Fidel Améstica pasó por esto en su primera vigilia<sup>12</sup>, a la que fue invitado por Arnoldo Madariaga tras el Primer Encuentro Nacional de Guitarroneros.

Les había gustado como tocaba el guitarrón y le preguntaron si le interesaba la paya; él respondió que se inclinaba más por el canto a lo divino. En palabras de Fidel, lo “aguacharon” y lo incitaron a escribir un verso para que lo cantara el último sábado de septiembre al año siguiente en el Templo Votivo. Madariaga le dijo: “Ya, hágase un verso por la Virgen, y los otros versos, llévese un libro y los canta con el libro en la mano, como es la primera vez...”

Para Fidel es una gran cosa que le hayan concedido eso, ya que antes era impensable. Luego de esa primera vez se volvió muy estudioso con sus versos a lo divino, pues para él es esencial que se note que hay entrega y si alguien está con el libro al lado (y no es su primera vez, sino que lo hace año a año), no está entregando nada. Aunque cree que tiene buena memoria, piensa que en la

---

<sup>12</sup> A la Virgen del Carmen en el Templo Votivo de Maipú, 2002.

actualidad es mucho más complicado aprenderse versos que antes:

“Veo mucha televisión, paso horas frente al computador, los fines de semana lavo la ropa, la loza, hago el aseo; tengo que estudiar, leer, hacer versos... y más encima hacer el amor como si estuviese fresco. Antes la gente del campo, que no tenía tele ni radio, se levantaba y hacía todas las labores en la mañana, porque la gente en el campo se desocupa a las 3 de la tarde... y de las 3 a las 8 es harto tiempo. Entonces cantaban *poh*, se aprendían versos, y mucha gente que ni siquiera es cantora o no sabe componer, se los aprendía. Entonces es natural que lleguen a los 60 o 70 años con cuarenta, cincuenta, cien versos en la cabeza”, dice Fidel.

La solución, según Fidel, es “renunciar a un poquito de tiempo de todo, menos a hacer el amor, y decir los versos. Decirlos, cantarlos de vez en cuando, y de hecho cada vez que canto un verso mío, y cada vez que lo canto en una vigilia, digo ‘no, esta palabra queda mejor que esta otra’. Se van corrigiendo solos”.

Francisco Astorga concuerda con Fidel. Junto a su esposa y cantora Myriam Arancibia<sup>13</sup> incluso cuentan que su hijo mayor, Miguel, se ha convertido en un experto a la hora de arrebatarse los cuadernos a quienes están leyendo en las ruedas. Entre risas agregan que no es algo que ellos le hayan enseñado. Y aunque el Jano aprendió de Francisco, sí acepta que en el momento de formarse como cantor a lo divino se lean los versos. Pero considera que es algo inicial, propio de la formación: “Uno también tiene que tener el respeto de hacerlo bien. A veces he cantado leyendo pero en contextos en que hemos estado hartas personas haciéndolo. Pero supongamos si estoy con algunas ‘autoridades’ del canto a lo divino, no lo voy a hacer *poh*”.

Claudio se cuenta entre los que se oponen rotundamente a permitir la lectura de los versos en las rondas. Tal vez es por la forma en que aprendió a tocar el guitarrón y a cantar a lo poeta. Conoció a su maestro, el pircano Osvaldo “Chosto” Ulloa, cuando organizó un encuentro de canto a lo divino en la Catedral de Santiago, gracias a su trabajo en el Museo de Arte Precolombino. Desde ahí se

---

<sup>13</sup> Nacida en Santiago el 20 de octubre de 1979.

convirtió en su aprendiz, visitándolo en su casa de El Principal de Pirque. Lo hicieron tal como se hacía antes. Chosto tomaba el guitarrón y tocaba por largo rato, a continuación se lo pasaba a Claudio y le decía: “Ya, ahora toque usted”.

“Igual yo no toco bien el guitarrón. O sea, para ellos<sup>14</sup>. El José<sup>15</sup> toca fantástico el guitarrón, toca precioso para los cánones de ellos. Yo *rasqueteo* no más. Y lo que me interesa a mí no es la técnica ni ser un virtuoso de los floreos... a mí me interesa llevar la onda, llevar la armonía para cantar arriba. Yo nunca voy a ser un buen guitarronero, pero pucha que se pueden cantar cosas maravillosas con dos posturas... eso es lo que me interesa a mí”, dice.

Recuerda al Chosto preguntando qué gracia tiene llegar a cantar a una vigilia y que estén los “cabros” leyendo, diciendo que si tienen todo ahí escrito y él en la cabeza no hay competencia. Y Claudio le encuentra razón:

“Porque el viejito se ha sacado la cresta para aprenderse esos versos. Y ese trabajo, el que lee, no lo ha hecho. Y el que no lo ha hecho todavía no tiene el conocimiento para estar sentado en la rueda, creo yo. Es una tarea ardua aprenderse todos los versos. Tenerlos ahí y sacarlos al tiro cuando el gallo que está al lado se puso a cantar por cualquier *fundao*. Ponte tú que repasaste diez fundados y resulta que este viejito se puso a cantar por el fundado catorce y tienes que *chchchch* (imita el sonido de retroceder una cinta). Es una tarea gigantesca, es una gracia muy importante. Entonces los libros... no debiera ser así. Si aprendiste todo lo otro<sup>16</sup>, por qué no te vas a aprender los versos”.

Por lo mismo fue que Claudio pasó muchos años estudiando, dándose el trabajo de aprenderse versos por diferentes fundados, aunque le costaba mucho. Con su “memoria de piojo” dice que aún le sorprende que hace unos cuatro o cinco años su mente se abrió de pronto y que se supo muchos versos. Ahora, además, está sacando varios propios. Le da vuelta algo en la cabeza y si no se sabe la historia, la busca en la Biblia, saca un verso y se le queda. Esto aunque no es

---

<sup>14</sup> Los pircanos: los hermanos Rubio, Juan Pérez, Osvaldo Ulloa.

<sup>15</sup> José Pérez de Arce, musicólogo y alumno de Santos Rubio, compañero de Claudio Mercado en La Chimuchina y ambos trabajan en el Museo de Arte Precolombino. Ver capítulo 6.

<sup>16</sup> A tocar guitarrón y diferentes entonaciones.

católico, ya que ve las historias del Antiguo Testamento de una forma más universal:

“Y fantástico me parece sacar versos de la historia del Antiguo Testamento... porque es mitología, o sea, yo veo la Biblia como veo la mitología maya o mapuche o todas las mitologías que hay. Es la mitología que cuando niño me enseñaron”. Claudio le canta todas las noches a la hora de dormir a sus hijos, primero con guitarra y después con guitarrón. Entonces, aunque ellos no se han aprendido versos, ya conocen distintos temas y le piden que cante por uno o por otro. “El otro día el Piedrín me dijo ‘papi, cántate el de Sansón’; es tan curioso, que a mí se me había olvidado que me lo sabía. ‘Ya’ le dije yo. Y lo cantas, lo tienes aquí, va saliendo una tras de otra. Es increíble la memoria. No sé cómo funciona, pero funciona. Una vez que se te abre, se te quedan todos adentro”.

### **3.2 El tiempo de lo sagrado**

La melodía de la “con ay sí” rebota en las paredes de la parroquia de Pirque. Es la que Erick eligió para esta noche y lo ha acompañado ya durante un par de horas. El silencio es, por decirlo de alguna forma, religioso. La rueda avanza y el ambiente se mantiene; este ambiente nuevo, distinto a lo que hay afuera. Por los versos, por el canto, por el toque del guitarrón se ha creado la atmósfera. Las espaldas concentradas de los cantores evidencian la transformación. Algunos dicen que es como un trance, una conexión; con la divinidad, con la tierra, con tu comunidad, con tus propios compañeros cantores a lo divino.

El propio Erick dice que todo va mejor para él en estos últimos dos años, desde que comenzó a cantar a lo divino. Su maestro, Alfonso Rubio, dice que “es como si se te fuera limpiando el aura”. Para Fidel está la relación con los compañeros y también está algo personal, relacionado con el numen<sup>17</sup>. A la vez reconoce una especie de trance, que aunque mágico, tendría una base muy concreta: el ritmo.

---

<sup>17</sup> Concepto relacionado a la divinidad o a la inspiración que tiene un artista o escritor. Se utiliza también para referirse a los dioses de la mitología clásica.



“Todos los trances, en cualquier cultura, nacen del ritmo. ¿Cuál es el ritmo del canto a lo divino? Hay una rueda, el que hace de cabeza pone los temas, cantan por el mismo tema, completan las cuatro o cinco vueltas, después se cambia. El reloj está marcado por eso. El reloj no tiene manecillas, tiene cuartetos, temas, melodías. Pero corren en sentido inverso al reloj, porque es un tiempo fuera del tiempo profano. Eso lo hace sagrado, porque se delimita un espacio, el tiempo está medido por versos, por cuartetos, no está dividido en segundos ni en horas... y tú cuando estás dentro de ese espacio, de ese tiempo estás en lo sagrado, en trance”, explica.

Es el estado el que ayuda a los cantores, por ejemplo, si olvidan una décima o alguna palabra. El ritmo coopera con la improvisación en estos casos de emergencia. A diferencia de la paya, los versos a lo divino son aprendidos, por lo que si se extravía una parte hay que completarla guardando el sentido, no solo con la intención de redondear la rima. Esto le ocurrió a Fidel en un velorio de angelito. Llegó el momento del despedimiento y él no tuvo uno aprendido, por lo que debió improvisarlo: “Estábamos cantando en la rueda al angelito y el hecho de estar impregnados de la melodía, de las palabras, de los vocablos, del ambiente, de la situación, eso ayuda. Pero si yo me pongo solo en mi casa, fuera de contexto, a improvisar a lo divino, puede que improvise una o dos décimas con sentido, pero no es lo mismo”.

Para Claudio Mercado prima el aspecto ritual más que el católico, dogmático; a pesar de ello, todos los años organiza en su casa de Pirque una vigilia para Pascua de Reyes. Probablemente por el sentido que le genera la rueda de canto a lo divino. A Claudio le genera sensaciones contrapuestas: ve a la vez una parte racional, o intelectual y otra que es de conexión con uno mismo y con el universo. Cree que es complicado cantar con palabras, ya que es necesario estar pensando en ellas<sup>18</sup>, tener el verso seguro y recién después de eso puedes abstraerte, mientras cantan los demás, “ir en la exploración interna”, dice.

“Yo siempre he cantado sin palabras, pero con una potencia... lo que yo

---

<sup>18</sup> En su experiencia con el grupo La Chimuchina ha cantado durante años, aunque sin palabras, ya que es música basada en lo ancestral.

supongo y supone mucha gente, es que todas las melodías y la música están en el universo dando vueltas y uno lo que hace es abrir el canal para que esas melodías entren y uno canta. Eso sin palabras y con un lenguaje esotérico que es inventado en el momento, es una cuestión potentísima. Y cuando comencé a cantar versos con letra se produjo una pelea entre ambos cantos súper fuerte, que ahora recién la está ganando el canto con letra, después de años. Porque ahora canto con letra usualmente. Pero eso hace una diferencia fundamental, porque sin letras tú te vas, te vas para adentro y te vas para afuera al mismo tiempo, mientras que con la letra te quedas. Te vas por un lado, pero no te vas completo”.



**6. Alejandro Ramírez haciendo un contrapunto con Antonio “Torito” Contreras en el Encuentro de Guitarroneros de Pirque, 22 de noviembre de 2008.**

Foto: Tamara Sancy R.

Esta idea de no irse completo puede tener que ver con lo que piensan otros cantores a lo divino, como Jano Ramírez. Se le oye cantar al compás del guitarrón frente a la imagen principal de la Virgen del Carmen en Maipú, ubicada en la parte alta y central del templo. Comparte una pequeña rueda de tres personas junto a Francisco Astorga y a su amigo Claudio. Está frente a María, pero también está en este mundo, está junto a sus compañeros cantores, está con todos nosotros. Incluso en lo divino, el canto popular sigue siendo social, es una conexión con Dios

y con los hombres:

“No se cantan textos muertos, no son versos que están en el Archivo Oral<sup>19</sup>. Porque el canto a lo divino es una reflexión acerca de la sociedad, de la vida, de nuestra cultura, de nuestro pasado y futuro. Es un encuentro con nosotros mismos, con nuestros sueños, (...) aunque los temas ya están predeterminados crean una conciencia de saber que este mundo es un engaño, que lo verdadero es lo espiritual, por lo tanto, todos son ricos, pero son pobres porque buscan el mundo material”.

El Jano está convencido que desde esa perspectiva, cada décima se vuelve única, y está mediada por quien la crea. “El lenguaje permite llegar a las ecuaciones de la vida, a las dimensiones interiores de las personas, a la sensibilidad interior de la persona de forma única. Y sin esquemas. Así lo hace el canto a lo divino, la vida no puede ser analizada como una estructura, ‘que esto es así’, rígidamente. O, por ejemplo, ‘Pedro se fue al Infierno porque negó tres veces a Cristo, cierto’. No lo puede ver así *poh*. No lo puede entender literalmente o con una estructura. Hay que tratar de ver cuál es el sentido”.

Por eso, después de que la incertidumbre de sus sueños se esfumó al empezar a cantar a lo divino, tal como Claudio se conecta con lo universal y Fidel siente alegría de vivir al estar con sus hermanos cantores, Alejandro cree que su reflexión en los versos a lo divino se encuentra completa. Dice que no dejaría de cantar a lo divino, que es un compromiso. De ahí que se escuche tanto que cualquier cantor a lo divino puede cantar a lo humano, pero no cualquier cantor a lo humano puede cantar a lo divino.

“El canto a lo humano es una reflexión también, como el canto a lo divino, pero una reflexión incompleta”, dice el Jano. Parece que no todos están listos para embarcarse en este compromiso.

---

<sup>19</sup> Archivo de Tradición Oral y Cultura Popular de la Biblioteca Nacional. Ahí se encuentra una gran colección de pliegos de la Lira Popular del siglo XIX y XX.

#### 4. CANTORES A LO HUMANO: DÉCIMAS CON LOS PIES EN LA TIERRA

*Brindo, como un triste peón,  
Más huaso que la entrealeta,  
Y brindo por la galleta  
Que recibo de ración;  
Brindo por mi profesión,  
Y brindo entre los remotos;  
Brindo por todos los rotos  
Que toman con energía;  
Brindo, al tiempo de melodía,  
Por el fondo y los porotos.*

José Hipólito Cordero

“El canto a lo humano permite una forma de expresión poética y musical que tiene como fin entretener a las personas también. Tiene un fin lúdico y también un trasfondo cultural”, define Alejandro Ramírez. “Al momento de cantar a lo humano, el cantor tiene la parte competitiva, de la picardía y de la vanidad. Es una prueba del ego, de su vanidad”. Bien lo sabe él, porque aunque tiene historia como cantor a lo divino, pero es ducho también en el verso terrenal.

Los payadores se baten a duelo en los escenarios. Disparan e intentan burlar los ataques del contrincante. Sin embargo, el Jano aclara de inmediato que en el contrapunto las reglas tácitas alcanzan hasta al público: “La gente se identifica con el que va perdiendo a veces o se identifica con el que están insultando. Generalmente aprueba el ingenio de las personas en la respuesta, pero no aprueba tanto la agresividad, la falta de respeto”, dice.

Fue precisamente gracias al canto a lo humano que Alejandro conoció a Francisco Astorga, quien aún recuerda cómo ocurrió. “Es una historia muy buena”, adelanta de inmediato. En 1999, el payador Antonio Contreras, conocido como “El Torito”, organizó un encuentro de payadores en un colegio de Quinta Normal. “Llegué y vi un joven que estaba en la entrada, muy sonriente así... como es Jano, siempre sonriente. Lo miré y me pareció un chico muy transparente. Lo saludé y entré”, narra Astorga.

Alejandro se quedó en el lugar incluso cuando el encuentro ya había finalizado. Astorga entonces fue a saludarlo y sin reticencias lo invitó a la casa del "Torito". "Vamos a servirnos algo", le dijo. Pero al dueño de casa no le pareció nada bien el desconocido y lo hizo saber. "No te preocupes, yo lo invité y él viene conmigo", fue la respuesta de Astorga. "¡Qué, si yo no lo conocía!", sonríe al recordarlo.

Con la comida ya en marcha, Alejandro tomó la guitarra e improvisando en décimas saludó y agradeció a los payadores por la invitación. Entre aplausos, el "Torito" tradujo su ceño fruncido en palabras y soltó: "¿Y éste quién es?!". La respuesta quedó dando botes. "Ese es el que te va a *dar la fleta* en unos años más", contestó Sergio Cerpa, "El Puma de Teno", entre risas.

"Llegué y me metí no más a la casa del 'Torito', me puse a compartir con don Arnoldo Madariaga y con Pancho Astorga y el 'Torito' me echó de la casa, porque pensó que era una persona que no tenía nada que ver. Pero después terminamos siendo amigos igual", recuerda Alejandro sobre el episodio. Era suficiente para que comenzara una seguidilla de encuentros con Astorga que le enseñarían el camino.

#### **4.1 A improvisar**

Cuando la década de los '90 comenzaba a acumular sus primeras temporadas, un joven Manuel Sánchez<sup>20</sup> iniciaba también su propio sendero con un guitarrón chileno en las manos. Era el verano de 1991 cuando tuvo entre sus dedos el instrumento de Francisco Astorga.

"Fue muy particular eso porque es un instrumento... no sé -vacila Manuel- Se te revela un misterio. Cómo es, ahí ante tus ojos, ante tus manos", recuerda. "Y que además el Pancho haya sido un tipo tan buena onda que te lo preste, te deje tocar y te pregunte si te interesa. Y que puedes ir a su casa además a aprender... ya es una cuestión maravillosa. Y que ocurrió en un mismo día".

El encuentro entre ambos fue propiciado por el guitarrista Sergio Sauvalle,

---

<sup>20</sup> Nacido en Santiago el de agosto de 1973.

responsable de talleres en Lo Barnechea donde el joven Manuel Sánchez comenzó a sumergirse en el canto a lo poeta. “Sergio me decía ‘mira, estas melodías las tocan los viejos, los cantores a lo divino, en guitarrón’. Y él las tocaba en guitarra, entonces me las aprendí en guitarra primero”.

Astorga y un todavía colegial Manuel Sánchez comenzaron a verse y al año siguiente ya eran compañeros de ruta en regiones campesinas de la zona central. “Empecé a ir a su casa y empezamos a hacernos amigos. Iba primero a las vigiliadas de canto a lo divino con él y no solo a eso. Pancho andaba mucho cantando en ese tiempo, entonces salíamos a distintos lugares donde lo invitaban y todo tenía relación con el canto a lo divino y con la paya. Ese proceso de aprendizaje para improvisar ocurrió en la práctica misma”.

Loica, Melipilla, San Pedro, Pirque, Graneros, Paredones, Pumanque, El Huique, Lolol, El Durazno. Diferentes paradas para un recorrido de canto a lo divino que, tras cuatro años, se detuvo para Manuel Sánchez.

“Encontraba que había más exigencia en improvisar que en cantar a lo divino y mi motivación de fe en ese tiempo no era mucha. Además -esto es una opinión muy personal- el canto a lo divino estaba como muy apadrinado y muy sobreprotegido por los curas y la Iglesia. Y yo pienso todavía que el canto a lo divino no le pertenece a la Iglesia, le pertenece a los cantores. Es una expresión de fe propia de ellos”, explica.

En plena década de los '90, Manuel Sánchez dejó de cantar a lo divino, empujado también por su creciente interés en la improvisación. “El canto a lo divino se ha mantenido por mucho tiempo y por un peso de la fe, es algo necesario para los cantores. Entonces no requiere de otros elementos, como la paya: no requiere de escenarios o un buen sonido para que se escuche bien lo que uno dice. En el canto a lo divino vas a un lugar, cantas y punto. Y no hay público, no hay aplausos”, cuenta.

“En cambio la paya tiene condimentos artísticos y lo que me movía más en ese tiempo era una inquietud artística. Todavía me mueve: lo mío es una búsqueda

artística", apunta. "Uno es cantante, es músico, es poeta, hay mucho de psicología, hay una puesta escénica muy teatral también, hay muchos condimentos artísticos. Por eso dejé de cantar a lo divino y me dediqué exclusivamente a improvisar y a componer la décima". Decidido como estaba, la convicción de Manuel Sánchez se encontraría con la de otros.

#### **4.2 Florece otra vez**

Aunque había algún antecedente perdido en años pasados, el camino comenzó a enderezarse en los '90. Según recuerda Manuel Sánchez, el uruguayo José Curbelo y los argentinos Pablo Díaz y Mario Cabrera visitaron Chile en 1994, y al año siguiente repitieron en la Estación Mapocho bajo el nombre "La paya del Cono Sur", junto a algunos locales como Pedro Yáñez y Eduardo Peralta.

Entonces comenzó un intercambio que a Manuel lo ha llevado por países como Uruguay, Argentina, Bolivia, Venezuela, Cuba, Puerto Rico e incluso España. Algo que parecía impensado.

"Estábamos medios desconectados y descubrimos que en otros lugares hacían festivales donde se juntaban de todos los países, con los distintos ritmos de la improvisación. Estábamos fuera de eso porque también institucionalmente nunca habíamos sido reconocidos. Siempre fuimos los hermanos pobres de los folcloristas, que ya eran los hermanos pobres de los músicos. Y de la poesía también, porque siempre se nos denominó poetas populares, con ese tono despectivo de lo popular, cuando lo nuestro es poesía", dice.

Los payadores comenzaban a vivir días mejores. Algunos como Pedro Yáñez, Benedicto "Piojo" Salinas, Jorge Yáñez y los hermanos Santos y Alfonso Rubio se habían mantenido en actividad durante los '80, pero en forma marginal. Con poco aire en un régimen dictatorial.

"Los encuentros de payadores eran muy confusos, eran un bodrio. Una cuestión que no se entendía, donde cualquiera que se sintiera capaz de improvisar llegaba, sin necesariamente saber lo que era una décima, sin respetar la métrica,

sin tocar la melodía. La cosa se trataba de insultar al otro y salir airoso con eso. La risa fácil”, narra Manuel Sánchez. “Desde hace un tiempo estamos trabajando con lo contrario, con otras herramientas: con contenidos poéticos, con tocar bien, con ser ajustados a la rigurosidad de la estrofa”.

“No se estaban ocupando los espacios necesarios. Si se decía que el guitarrón estaba desapareciendo, todos se quedaban con que el guitarrón estaba desapareciendo. Había que demostrar lo contrario. Que ya no había payadores... sí, había payadores y estaban haciéndolo bien. O sea, el payador no era el ‘Lalo’ Vilches ni el ‘Clavel’ ni el ‘Monteaguilino’ ni el ‘Pancho del Sur’, sino que era gente que sabe lo que está haciendo”, remata.

#### **4.3 Guitarrón en la universidad**

El año 2000 fue el tiempo señalado también para que la estudiante de bachillerato en música Myriam Arancibia hiciera un descubrimiento en los patios de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE). “¡Uuuy!”, confiesa haber exclamado cuando a lo lejos escuchó “como unas campanitas así *tin tin tun, tin tin tun*”. Fue en busca del sonido y se encontró con un guitarrón chileno.

En el ex Pedagógico conoció al profesor Francisco Astorga y a su pupilo Alejandro Ramírez. El hallazgo fue suficiente motivación para que Myriam adoptara el guitarrón chileno como instrumento principal de su carrera, con Astorga como su maestro. “Ahí conocí el guitarrón propiamente tal, pero después aprendí todo el universo del guitarrón, el canto a lo divino, lo humano, la paya”, puntualiza. “Después, Francisco me invitó a que fuera al canto a lo divino de Aculeo, a la Virgen del Carmen, empecé a ir a los encuentros de payadores y ahí recién me fui dando cuenta de que en ese momento no había mujeres que tocaran guitarrón. No había ninguna”, subraya.

Myriam conoció las décimas y cuartetos en la universidad, a través de la Lira Popular, pero luego las descubrió mucho más cerca: en cartas de amor que su abuelo le escribía a su abuela. “Estaba en mi casa y no lo conocía. Lo conocía en los genes, no lo tenía conciente. Después empecé a buscar más cosas en la familia



y me di cuenta que era algo que ya estaba”, explica. Criada en Conchalí, una posterior investigación le mostró que la zona norte de Santiago en algún momento fue terreno fértil para la tradición. “En mis raíces sí estaba el canto a lo poeta”, asegura. “Seguramente todos quienes somos de la zona central tenemos algún ancestro poeta o cantor”, termina por aventurar.

Myriam debe interrumpir continuamente su relato para atender a los dos niños que revolotean por el patio y a la niña de pocos meses que permanece en un coche. Son los hijos que tuvo con Francisco Astorga cuando la relación entre profesor y alumna se convirtió en amor y en matrimonio. El aprendizaje, claro, cambió desde entonces.



**7. Francisco Astorga en el lanzamiento del disco *Sentir, poesía y canto* de Miguel “Curicano” Ramírez, diciembre de 2008.**  
Foto: Manuel Parraguez

“Mire, esto es así. Ahora toque”, fue la frase que se repitió en la enseñanza casera, a la usanza de los antiguos guitarroneros. “He aprendido más así. Uno no tiene la presión de una nota, lo hace simplemente por el gusto de tocar. Y además que también está rodeada de poetas, de cantores, va a las novenas. Por ejemplo, voy a cantar a Aculeo y si acompaño la rueda, estoy una o dos horas tocando. Eso es un aprendizaje y una práctica bien importante, que no se da en la universidad en

una hora de clases”, explica sentada en el patio de su casa.

Es la misma casa que todos los años acoge una novena a San Francisco de Asís, patrono de la agricultura. “Todo lo que es producto de la tierra se encomienda a él”, dice Francisco, quien continúa así una tradición que comenzó su abuelo hace ya largos años. Ambos son responsables también, desde principios de los años '90, del encuentro de payadores que cada marzo recibe el apacible Rincón de Codegua. “Nos une tanto como familia, como pareja, y es un aprendizaje permanente. La verdad es que uno no se va dando ni cuenta”, dice Astorga.

Antes de ese presente familiar y mientras aprendía en la universidad, Myriam encontró otra escuela menos convencional y más espontánea en Alejandro Ramírez y Américo Huerta. “Éramos ese grupo de amigos, los tres siempre. Y con ellos payábamos de igual a igual, yo no pasaba a ser la mujer del grupo. Nos hacíamos preguntas, nos respondíamos, los chiquillos me pegaban, yo les pegaba a ellos. No existía esa diferencia”, recuerda Myriam.

“Creo que si no hubiera sido un grupo el que empezó a aprender y hubiésemos tratado de aprender solos, separados, no hubiéramos podido. Si no hubiera existido la coincidencia de que estaban ellos, de que estaba el Américo y la Myriam y otros más, no hubiera resultado”, asegura el Jano. Juntos viajaban a Pirque para visitar a Chosto Ulloa o a Codegua para encontrarse con Francisco. Ella terminaría quedándose en esos campos.

#### **4.4 Canto de pueblo**

Manuel Sánchez comenzó a cantar a lo divino con Francisco Astorga y luego de varios años lo abandonó para dedicarse a la improvisación. No continuó recorriendo la zona central junto a su maestro para entonar versos religiosos, pero sí compartió con él en sus inicios por otro terreno: las grabaciones.

Primero fue con Las Marías, dúo de cantoras de Lo Barnechea al que ambos se unieron para grabar el cassette *Nuestro canto campesino* (1995). Al año siguiente, Manuel y Francisco se encontraron con Luis Ortúzar, “El chicolito de

Rauco”, y Juan Carlos Bustamante en *Renacer del guitarrón chileno* (1996). Esa no era solo una cinta, porque acompañaba a la investigación escrita por Francisco y Bustamante acerca del guitarrón, probablemente la primera hecha por un cultor del instrumento.



#### **8. Manuel Sánchez**

Foto: Aldo Benincasa / [www.mus.cl](http://www.mus.cl)

Manuel pronto comenzaría a grabar discos como solista<sup>21</sup> y los dedos de sus manos casi no le alcanzan en 2009 para contar todos los que han llevado su nombre en poco más de una década. La mayoría de ellos, sin embargo, lo tienen como invitado junto a variados payadores, dato que podría considerarse una evidencia: el oficio de Manuel es ser improvisador.

Según Manuel, el payador “tiene que decir cosas, tiene que asombrar a través del lenguaje. No solamente cumplir con los requisitos de la décima, que rima tal con cual, los versos miden tanto y se cantan con tal o cual entonación. La gente te va a escuchar, entonces tienes que ser capaz de asombrar con la palabra, de decir algo que provoque una reacción”.

---

<sup>21</sup> Ver capítulo 6

Se atropellan las palabras cuando Manuel Sánchez se lanza con particular fervor a definir el trabajo del payador. "Traductor de su tiempo", califica pronto. Lo que la gente quiere decir. "Que es lo mismo que uno quiere decir, no son roles distintos. Uno no es un artista lejano a la realidad popular. Como uno está metido en el mismo mundo, nuestra problemática es la misma", afirma un guitarronero que una noche cualquiera puede llegar en Metro a actuar en el barrio Bellavista.

"Por eso esto se ha mantenido, es una proyección folclórica lo que se está haciendo. No es una evocación del pasado, sino que uno habla de lo que está ocurriendo hoy en día. Yo soy payador del 2009, toco el guitarrón aquí. Es cierto, es una tradición que viene desde hace mucho tiempo, pero no estoy con un discurso del siglo pasado", apunta.

"El público de los payadores, que es un público en general de tercera edad o adulto, tiene una formación moral parecida y busca que se vaya reafirmando la forma de pensar de ellos", apunta con certeza Alejandro Ramírez. Es la misma idea: "Un repentista de (Islas) Canarias que se llama Yeray Rodríguez una vez dijo que los improvisadores no decían lo que la gente quería escuchar, porque eso está en los medios de comunicación, sino que decían lo que la gente quiere decir".

Sin embargo, Alejandro no muestra la misma seguridad que Manuel al momento de hacer una definición. "No me he definido bien en esos términos", dice asegurando que aún vive una etapa de aprendizaje. Menos dogmático, lanza su particular y no tan lejana definición: "El cantor tiene que estar abierto al mundo que le rodea".

Quizás porque fue su alumna o porque comparten a Francisco como uno de sus maestros, Myriam Arancibia esboza una definición casi idéntica a la de Manuel sin saberlo: "La esencia del cantor a lo humano es y ha sido siempre ser la voz de su pueblo, de su comunidad. Por lo tanto, ser cantor a lo humano también es una responsabilidad social: ver cuáles son las necesidades del pueblo, las injusticias que sufre el pueblo, las alegrías que tiene el pueblo y eso llevarlo al canto", explica.

"No se concibe un cantor sin comunidad, un cantor sin pueblo. No es como

el artista que se representa a él mismo no más", diferencia Francisco. "Uno se presenta y dice 'yo soy Francisco Astorga', lo dice en el escenario, bajo el escenario y en cualquier momento". Sentados en el patio de su casa, Francisco y Myriam comienzan entonces un ilustrativo diálogo.

"Me acordé de unas clases que tuve de apreciación musical donde el profesor hablaba mucho del nivel de abstracción que tenía tal compositor en tal obra. Yo pienso que en nosotros pasa al revés: no hay nivel de abstracción, al contrario. ¿Cuál sería el antónimo de abstracción?", interroga ella. "Como sumergirse en la cultura, una cosa así... es al revés", contesta Francisco. "Uno no se sale de su medio, se mete en su medio y a partir de eso hace su creación", agrega. "Las mismas cosas que sufre el pueblo, las sufre uno misma en carne propia", grafica Myriam.

Le ocurrió a ella misma cuando tuvo a su hijo en el Hospital de Rancagua: "Viví en carne propia las vejaciones que existen en el hospital, el trato inhumano con los pacientes, seguramente el muy bajo sueldo que deben tener los que trabajan ahí, las faltas de higiene, de medicamentos, de insumos, de médicos, en las noches no hay médico... Al sufrir en carne propia eso, uno siente la necesidad de expresarlo y de hacerle tomar conciencia a la gente que existe ese problema", narra.

Temas sobre los cuales cantar no les faltan: las temporeras, una central termoeléctrica, los trabajadores de Colchagua. Y eso que se limitan a su zona. No como le sucede a Manuel Sánchez, que una actuación puede encontrarse con pies forzados sobre el último escándalo de corrupción de la política nacional o el conflicto palestino-israelí.

"Esas son las problemáticas hoy en día: la injusticia social aquí y en todos los lugares", dice un payador que en pocos segundos nombra Medio Oriente, los últimos gobiernos estadounidenses y el conflicto mapuche como materiales de canto a lo humano. Justamente, enfundado justamente en una polera con un símbolo de la nación mapuche.

A punta de brindis y décimas, Manuel Sánchez es capaz de hacer explotar una ovación en una repleta sala SCD de Bellavista con apenas unos minutos en el escenario. Alejandro ha actuado en Puerto Rico para miles de personas. Myriam y Francisco sacan sin demora el guitarrón en el patio de su casa y se lanzan a cantar. No importa: caseras, urbanas, campesinas, mundiales. Son payas y décimas a lo humano. Canto con los pies en la tierra.

## 5. LA MUJER CON GUITARRÓN

*Vengan aquí a mi presencia  
poetas que tengan moral  
de sentido y memorial  
a hacerme la competencia  
pues yo con mi inteligencia  
al mejor hago turbar  
pretender el alenar  
muchos con su... parada  
y si me quedo callada  
todos me han de reparar.*

Rosa Araneda

La tarde cae con suavidad en El Rincón de Codegua. El cantor Francisco Astorga vuelve a su casa con pan y queso fresco y comenta que, desde lejos, se escuchaban los sonos del guitarrón y las voces que entonaban décimas. Se dirige a su esposa, Myriam Arancibia y a Emily Pinkerton<sup>22</sup>, música e investigadora estadounidense. Ambas pueden ser consideradas como las dos únicas guitarroneras que existen en este momento. Dos es un número escaso, no obstante valioso, cuando el instrumento está abarcando más y más espacios. En este caso, ellas arriban a un mundo históricamente masculino.

En los siglos de desarrollo de la poesía y el canto popular en nuestro país siempre ha sido patente la división de los roles entre uno y otro género. El hombre con el guitarrón y el canto a lo poeta mientras la mujer se quedó junto a la guitarra y el arpa para dedicarse a las cuecas y tonadas. Los temas tratados también fueron distintos, quedándole a las cantoras las composiciones de tono amoroso y la ocasión de amenizar las fiestas, primero en el campo y luego en peñas y chinganas de las ciudades.

Las evidencias de la existencia de cantoras a lo poeta y guitarroneras son escasas. En la época de la Lira Popular destacó la poeta Rosa Araneda, proveniente de San Vicente de Tagua Tagua y que además fue pareja de otro

---

<sup>22</sup> Nacida en Valparaíso (Indiana, Estados Unidos), el 5 de agosto de 1976.

destacado creador: el nortino Daniel Meneses. La Rosa publicó gran cantidad de pliegos que actualmente se encuentran recopilados en el trabajo de Micaela Navarrete<sup>23</sup> “Aunque no soy literaria: Rosa Araneda en la poesía popular del siglo XIX”<sup>24</sup>.

En su tiempo la poeta Araneda fue “combatida” en los versos de sus contemporáneos, llegando a decirse que su pareja era quien los componía y publicaba bajo su nombre. De esta forma, el poeta Rómulo Larrañaga, conocido también como “Rolak” utilizó el seudónimo de “Pepa Aravena” para competir con ella. Incluso el ámbito de la composición poética estaba restringido a los hombres.

Ya en el siglo XX aparecen tres nombres de cantoras a lo poeta y guitarroneras. Grabaciones que datan de 1947 y que se encuentran en el Archivo de Tradición Oral y Cultura Popular de la Biblioteca Nacional dan cuenta del trabajo de la cantora y tecedora de guitarrón Ángela Silva. De ella no se manejan datos biográficos y solo se sabe que era de la zona central del país, sin embargo, es muy valioso que exista registro de su trabajo.

Magdalena Aguirre Flores se destacó como guitarronera acompañando en los desafíos a su marido, el cantor Liborio Salgado Reyes, originario de Pirque. Ellos son los padres de uno de los poetas populares y guitarroneros más importantes del siglo pasado, Lázaro Salgado Aguirre. En las primeras décadas del 1900 Magdalena se destacó tocando junto a los cantores en la fonda que con Liborio tenían en Puente Alto. Ahí se daban cita grandes poetas antiguos como Juan Bautista Peralta, Aniceto Pozo y Benito Pozo. Su legado sin duda es relevante, ya que fue ella quien enseñó a su hijo Lázaro a tocar el guitarrón.

Si bien entre los poetas y cantores Magdalena Aguirre es a menudo mencionada y recordada, es otra la guitarronera más conocida para el público. Alrededor de 1951 Violeta Parra llegó a la casa de Isaías Angulo en Pirque para aprender a tocar la guitarra grande. Se presentó cantando y él la aceptó como su

---

<sup>23</sup> Directora del Archivo de Tradición Oral y Cultura Popular de la Biblioteca Nacional. Ha realizado diversas investigaciones relacionadas a la Lira Popular.

<sup>24</sup> Navarrete, Micaela. “Aunque no soy literaria: Rosa Araneda en la poesía popular del siglo XIX”, Dibam, Santiago, 1998.



alumna. En esa época Violeta estaba buscando las raíces de la música nacional y en ese sentido aprender del canto a lo poeta y del guitarrón era esencial. Su trabajo con Angulo y otros cantores consistió en entrevistas y además registró parte del repertorio aprendido con ellos en el sello Odeón (Pinkerton, 2007: p. 30).

La prominencia de Parra ayudó a que el canto a lo poeta y el guitarrón se hicieran menos desconocidos para la gente. Muchos partieron a aprender a Pirque gracias al acercamiento que Violeta Parra les brindó, entre ellos Pedro Yáñez. De manera póstuma se publicó el trabajo de investigación realizado en la zona de Pirque y Puente Alto y que Emily Pinkerton describe así:

“El estudio de Violeta Parra, publicado de manera póstuma (1979), se movía desde lo general a lo específico, destacando el espíritu, la emoción y los significados de la interpretación del canto a lo poeta a través de las palabras de los mismos tocadores” (Pinkerton, 2007: p. 100). De la misma forma, en su estilo se evoca la tradición y en su investigación descubrió que las mujeres si bien no como intérpretes, eran de todos modos una parte esencial en la tradición del canto a lo poeta.

### **5.1 La gringa**

De la misma forma en que Parra encontró un rol de apoyo o más bien pasivo en el canto, Emily Pinkerton notó durante el año que permaneció en Chile investigando sobre el guitarrón<sup>25</sup> que había más representaciones de la mujer que representantes femeninas. Durante ese tiempo además, no solo observó, sino que se convirtió en una guitarronera más para la historia. Una guitarronera que además de portar la ya característica rareza de ser mujer, era extranjera. Así ha debido demostrar a sus compañeros que es más que el mote “la gringa”.

Emily llegó a Chile por primera vez el año 1998 como alumna de intercambio a la Universidad Católica. En ese viaje participó de un grupo folklórico más cercano a la música chilota pero también supo de la existencia del guitarrón. En una presentación realizada en la Sala América de la Biblioteca Nacional conoció a los

---

<sup>25</sup> Entre 2004 y 2005, investigando para obtener un doctorado en Etnomusicología en la Universidad de Texas.

hermanos Rubio, pero aunque tuvo ganas de aprender a tocar guitarrón entonces, no fue hasta el 2004 cuando se reencontró con Alfonso y le pidió ser su alumna. Esto ocurrió en una clase que el guitarronero dio en la Escuela de Música de la Universidad de Chile, a la que Emily fue luego de recibir el consejo de Claudio Mercado y Micaela Navarrete:

“Yo sabía que el Santos tocaba, entonces cuando llegué definitivamente a estudiar guitarrón el 2004, sabía que lo iba a llamar en algún momento. Y me encontré con Claudio Mercado, en la Biblioteca Nacional con Micaela Navarrete, y ellos me dijeron: ‘bueno, si vas a hacer este proyecto del guitarrón...’ (se interrumpe para explicar), porque también conocí a Pedro Yáñez, a Francisco Astorga, a otros tocadores. Entonces me dijeron: No, primero tienes que ir a Pirque”. Yo: “Ah bueno, así será”, y así llegué. Me lo dijeron así, pero con hartó énfasis: “Tiene que ir a Pirque primero, lo demás después”, relata.

Entre sus dos viajes Emily se dedicó a cultivar la música que desde siempre la ha rodeado, la tradicional estadounidense. Ella toca el banjo y editó un EP con una mezcla de canciones originales y otras extraídas del folklore norteamericano que se tituló simplemente *Emily Pinkerton* (2003). Después de regresar de su investigación a Estados Unidos y de obtener el doctorado que la trajo en 2004 a Chile, recopiló nuevo material y editó un larga duración llamado *Valparaíso* (2008). El nombre del disco tiene doble significado, ya que responde al nombre de su ciudad natal en Indiana y al puerto chileno, lo que también es una alusión a la música que entrega; un poco de su país y otro del nuestro, incluido el guitarrón. Pero primero vino el aprendizaje.

Así llegó a La Puntilla con la idea de tomar clases, o más bien, con la idea de lo que ella creía que era tomar clases. Si bien Santos y Alfonso Rubio utilizan un método muy claro en sus primeras clases, donde muestran lo básico del guitarrón y las primeras posturas, no era lo mismo que ir a sentarse a la sala de una escuela o a lo que suele entenderse por profesor particular. Emily pensó que llegaría a la casa de sus maestros, estudiaría un par de horas y volvería a Santiago. Muy mala suposición. Algunos días pasaba mucho rato antes de que el *profe* se dispusiera a enseñar algo y entre comer, conversar e incluso atender otros asuntos, la parte

dedicada al guitarrón se aplazaba. Esto hacía que a veces regresara muy tarde a su casa. El ritmo informal no dejaba de sorprenderla.



### 9. Emily Pinkerton

Foto: [www.emilypinkerton.com](http://www.emilypinkerton.com)

“A veces es difícil distinguir entre diferencias culturales y las diferencias personales también. Bueno, el Alfonso tiene su estilo de enseñar, el Santos, Chosto y de repente yendo para Pirque las clases se hicieron *muuuuuy* largas. Llegué yo y me imaginé clases de un par de horas y me iba a devolver. No, resultaba que llegaba a las dos y no llegaba a la casa hasta las 11. Eso es súper bonito pero también de repente yo estaba ahí esperando para hacer las cosas...”

De todas formas, para Emily el aprendizaje fue más o menos rápido. Para el Encuentro de Guitarreros de ese año llevaba poco más de un mes practicando y ya manejaba “la común”. Tuvo la oportunidad de mostrársela a los cantores que estaban presentes ese día. La acogida que fue positiva:

“Ahí me sabía ‘la común’. No digo que sea la versión más bonita que se ha escuchado, pero me salía y el Alfonso me invitó a cantar antes del Encuentro para los poetas que habían llegado y estaban en reunión. Canté y eso me sirvió mucho,

porque fue bonito y todos fueron muy abiertos y muy simpáticos. Se me acercaban hartas personas, hartos guitarroneros a decir: "qué bueno que estés acá, que estés tocando, te está saliendo bien, ánimo". Entonces fue una súper buena manera de llegar y conocer a todos rápidamente".

Tres años más tarde se subió al escenario pircano junto a Angélica Muñoz, la Pepita, cantora y esposa de Alfonso Rubio. Y aunque Emily cree que la gente no debería impresionarse cuando una mujer, o en este caso dos, se ponen a tocar y a improvisar, junto a su compañera de actuación llegaron a comentar la respuesta que tuvo el público.

"Muchas veces después de actuaciones la gente me vio como una novedad. Más allá de ser gringa era mujer entonces era como *wuuu*, sensacional. Yo de repente le decía a la gente que no se extrañara tanto y les decía que hay otras mujeres tocando, cantando, que no es tan sensacional. Aunque de repente lo es. Comentábamos con la Pepita que se dio algo muy bonito en el Encuentro. Desde el escenario de repente nosotros no lo sentíamos, pero muchas personas comentaron que subimos nosotras y pasó algo, el público se calló", dice.

Por cierto, se dio algo extraño, ya que fue la única presentación de la jornada en que toda la gente se mantuvo en silencio. Con ninguno de los cantores se dio. Sin embargo, la paya entre Pepita y Emily fue oída por todos. Cada una de las cuartetos entonadas junto al guitarrón tocado por la gringa fue celebrada por la audiencia. Alfonso Rubio, en primera fila, observaba a su mujer y a su alumna entre risueño y satisfecho, incluso cuando ellas bromeaban entre versos con que era Pepita quien mandaba en la casa y no él. Entre las carcajadas de la gente, Alfonso comenta: "Por eso no hay que dejarlas que se pongan a cantar, porque se sublevan".

La afirmación de Rubio suena a broma. Sin embargo, aunque él haya sido uno de los maestros de Emily, durante un buen tiempo fue reacio a que las mujeres tomaran el guitarrón. Cantoras, sí, pero guitarroneras no. Y ahora celebra junto a los demás las payas de su mujer y su alumna. Un poco más tarde incluso sube al escenario y las acompaña, tocando el guitarrón y con Emily en el banjo, otro de sus

instrumentos. Para ella la experiencia fue muy especial, por compartir con alguien como Pepita y por sacar a la luz una nueva forma de enfrentarse al canto a lo poeta, con menos espíritu de confrontación que en la paya masculina, con un aporte distinto, desde otra perspectiva.

“Me da harta alegría acompañar a cantoras como la Pepita y pensar en guitarroneras como la Myriam, payadoras como la Cecilia<sup>26</sup>... ojalá se sigan produciendo momentos así, de otro acercamiento al canto, de otras formas de cantar. La presencia de la mujer le da otra cosa al canto, por el timbre de la voz, por los temas que abarca, el enfoque que puede darle una mujer no más y no un hombre. Es súper bonito. Los hombres tienen ese estilo de confrontarse, aunque nunca como para llegar a ese grado de herir la sensibilidad del otro. Sin embargo, con la mujer se transforma eso, que no es solamente tirar la pelota entre sí, sino también dando luz a conflictos sociales. Salen temas de mucho peso”, cree “la gringa”.

## **5.2 Lección a los hombres**

Emily le cuenta a Myriam sobre su actuación en el Encuentro mientras beben jugo de cerezas naturales en el patio de la casa en El Rincón. Myriam recuerda que cuando ella se presentó unos años antes en el mismo escenario, la pusieron a pagar con Luis Durán, payador conocido por su estilo confrontacional. Según Francisco Astorga, los pircanos organizaron el programa de esa manera para darle una lección al cantor: “Creo que en Pirque esa vez, el día anterior le dijeron al Luis Durán que iba a pagar conmigo y se pasó la noche sin dormir, jajajaja”. No fue porque él temiera a Myriam en particular, pues no la conocía. Se puso inseguro con solo saber que se enfrentaría a una mujer.

El matrimonio cuenta que fue Santos Rubio quien tuvo la idea de “bajarle los humos” a Durán. Los nervios lo mataron y demoraba sus rimas o simplemente las erraba. Myriam dice que suele ser un improvisador muy rápido contra otros hombres. Esa tarde en Pirque no logró superar el desafío que significó la cantora. Al cierre de la jornada, en un banquillo, tampoco pudo responder ni preguntar bien.

---

<sup>26</sup> Cecilia Astorga, payadora. Hermana de Francisco Astorga y casada con Pedro Yáñez.

Estaba ido. Francisco recuerda que Luis Durán se convirtió en el foco de las bromas cuando finalizó el espectáculo: “Lo molestaron toda la noche a Luis Durán, no lo dejaron tranquilo. Le decían que tenía que ir a hacer algún curso, asistir a un taller de poesía popular, para que aprendiera a hacer décimas, no pisarse las rimas...”

Cuando Myriam comenzó a pagar se dio cuenta de que se había metido a un mundo masculino, pero el gusto fue más fuerte y no se dio por vencida. La reacción a su presencia es dividida; positiva y negativa.



**10. Myriam Arancibia y Cecilia Astorga**  
Foto: Verónica San Juan / [www.mus.cl](http://www.mus.cl)

“Fuera del contrapunto hay payadores que me han dicho ‘yo no pagaría con usted’, por ser mujer. Yo creo que si alguien me dice eso es porque no tiene la calidad como para pagar con una mujer en el escenario. Porque siempre tiene que valerse de ciertos recursos que no puede utilizar. Eso ha pasado y aunque parezca extraño son payadores más jóvenes los que son así. Los antiguos al revés, son los que más apoyan a que yo cante, a que improvise. Me invitan a encuentros, me hacen críticas, me ayudan a crecer como payadora. En cambio estos otros payadores que no los voy a nombrar, jajajaja, hacen como que uno no existe. Realizan algo y uno no está invitada... así sucede”.

Lejos de amilanarse por los compañeros que no la aceptan dentro del grupo de payadores, Myriam ha seguido cantando y participando, muchas veces con su cuñada Cecilia. Entonces es posible que emerja lo que Emily comentaba, nuevos temas, otras sensibilidades. Sin embargo, para la cantora de Conchalí no se trata de improvisar desde una posición de hombre o mujer, sino de las personalidades y experiencias de cada uno, independiente del género.

“Yo creo que cada uno tiene una mirada que aportar en cuanto a lo que es la paya y a lo que sucede en el mundo, a lo que uno va cantando en el escenario. Yo diría que no por el hecho de ser mujer voy a tener una preferencia dentro del escenario sino que, si yo hago bien ese rol, y represento realmente lo que necesita y quiere mi pueblo, ahí está el objetivo cumplido. Y eso se da sea hombre o sea mujer”. De esta forma, si se improvisará por el amor, cada uno dirá lo que cree sobre el tema, lo que le nace, sin mentir casi, pues para Myriam la paya es un acto espontáneo.

No obstante, reconoce que cuando una cantora sube al escenario a improvisar, además de que en cierto modo el estilo, porque se utilizan otros tonos y también toquíos distintos, inevitablemente “sube el nivel a la paya.”

“Como dirían las señoras antiguas, una mujer impone respeto en el escenario. Si un payador va y te dice una grosería, eso es muy mal mirado, entonces nadie va a ir a hablar cosas groseras cuando hay una mujer en la paya. Porque salen muy mal parados. Yo diría que eso está a favor, pero no a favor de la mujer sino a favor de la paya misma. Pues va subiendo el nivel poético y artístico de lo que se está haciendo. Hay que hablar de lo que está sucediendo en la actualidad, del público, de algún tema importante, no llegar y decir cualquier cosa. Entonces por eso yo pienso que quien va a pagar con una mujer tiene que ser un buen payador”, opina Myriam.

### **5.3 Bella flor en el escenario**

La experiencia de Emily le enseñó que a menudo a las mujeres en el canto a lo poeta se las consideraba no solo algo excepcional por su rareza y escasez.

Mientras realizaba su investigación, aprendía a tocar el guitarrón y participaba de encuentros de payadores, pudo notar que el trato era diferenciado incluso en el momento de introducir a las cantoras. Siempre eran vistas como bellas flores, como “buenas mozas”, simpáticas. Los halagos podían hacer que incluso su talento como improvisadora o tocadora quedara en segundo plano.

“Siempre tiene que ir eso de tu apariencia. Eso se dio mucho... en un encuentro canté una décima y me bajé. De repente empiezan los cantores a tomarle el pelo al más joven de los diciendo: ‘¿Oye, te gustó la gringa?’, y luego seguían: ‘vamos a hacer una personificación y tú vas a ser el patas negras’, porque otro comentó: ‘no, si es casada ella’, ‘ah ya, tú vas a ser el patas negras’... y así. No me sentí incómoda en una situación así, yo me río y ya, sigo, pero no es una cosa que habría escogido que pasara”, recuerda Emily.

Myriam, en cambio, dice que nunca le ha sucedido algo así. Emily piensa que tal vez sea porque ella es casada con otro cantor. Para la guitarronera chilena, todo es una cuestión de respeto y que además tiene mucho que ver con la actitud que tome la cantora al subir al escenario: “Yo siento que en los contrapuntos nunca han sido como de halagarme en demasía, no. Creo que también depende de uno. Si uno se pone en la postura de ir a ser halagada, claro que va a ser halagada. Aparte que hay una diferencia porque (risas), a lo mejor la Ingrid Ortega<sup>27</sup> se ve como una flor y yo no me veo como una flor. Entonces yo diría que el buen payador tampoco cae en eso, porque eso también es una herramienta fácil de la cual agarrarse”.

Se interrumpe la conversación cuando Francisco saca uno de los guitarrones que hay en su casa de El Rincón y Emily empieza a tocar. Él sale a comprar pan para la hora de once y las mujeres quedan entonando versos a lo divino, por la Virgen María. Luego pasan al canto a lo humano, se saludan en cuartetos y celebran poder encontrarse. La cantora gringa y la chilena, hermanadas por el canto. Así, con los versos fluyendo, forma parte de la anécdota que por mientras improvisa, Myriam amante a su hija casi recién nacida. Es solo parte de la multiplicidad de roles que una mujer puede cumplir, madre, esposa, trabajadora,

---

<sup>27</sup> Cantora joven de Chillán, a menudo halagada por los payadores. Puesta como referencia por Emily durante la conversación.



cantora. Cantora en un ambiente que recién se abre para unas pocas. Las dos guitarroneras y el puñado que las precedieron demuestran que se puede.

Antes de que comience una nueva clase del taller de Alfonso Rubio en Puente Alto, Emily es enfática: “Es un privilegio poder salir y que la gente me diga, que algunos cantores me digan que lo que estoy haciendo tiene sentido y tiene valor. Es hartito especial. Porque muchas veces uno se hace la pregunta ‘qué ando haciendo tocando el guitarrón, nada que ver’ Y que venga para acá (Chile) a tocar y a ser una de las mujeres en el Encuentro, *pa’* qué, qué va a decir la gente... Pero yo creo que me dieron hartito ánimo para seguir representando el guitarrón allá (Estados Unidos). Y acá. Es muy lindo, se aprecia”.

## 6. INFINITOS TOQUÍOS NUEVOS

*Se dice de los cantores  
que siempre han sido los mismos,  
siguiendo un puro ritmo  
pasaron tantos señores;  
mas hoy nuevos creadores  
juegan con el guitarrón,  
sin quitarle su razón  
a innovar se han atrevido,  
sacándole otro sonido  
renuevan la tradición.*

Tamara Sancy R.

Es sábado y es noviembre de 2008 y en el Pueblito de los Artesanos de Pirque se escucha el Himno Nacional. A tres guitarrones. El Encuentro que todos los años se realiza en ese apacible parque está comenzando y todos los participantes de esta edición cantan sobre el escenario. Sentados y tocando, Cristóbal Menares<sup>28</sup>, Dángelo Guerra y Fidel Améstica. Los tres pasaron por el taller en Puente Alto de Alfonso Rubio, que también está sobre la tarima junto a históricos como su hermano Santos Rubio y Osvaldo Ulloa; u otros más nóveles como Erick Gil, Alejandro Ramírez o la misma Emily Pinkerton. Del trío, no obstante, es Fidel quien guarda una relación particular con ese tipo de composiciones.

Criado como guitarronero al alero de Alfonso Rubio, fue uno de los primeros alumnos del taller que éste inició a principios de la década del 2000. Era una época especial, porque los Encuentros de Guitarroneros de Pirque también hicieron su estreno el año 2001 y Fidel tuvo un papel protagónico.

"Qué bonito sería inaugurar el primer Encuentro de Guitarroneros con el Himno Nacional en guitarrón", lanzó Alfonso en alguna ocasión y su mensaje encontró oídos. "Fui calladito al Conservatorio de la Chile, busqué las partituras originales que estaban en Re, las cambié a La, hice la transcripción para el guitarrón y me lo aprendí en un mes. El Alfonso me invitó al Encuentro solo porque

---

<sup>28</sup> Nacido en Santiago el 10 de julio de 1979.

tocaba el Himno", recuerda.

Fidel asegura que cuando presentó su adaptación produjo la admiración de los asistentes. "Oh, se podía hacer", era la razón. "Deberías seguir tocando himnos porque tienes pasta para eso", le dijo Juan Pérez Ibarra, otro insigne guitarronero. Y lo hizo: adaptó los himnos de Carabineros y Yungay y creó un arreglo para tres guitarrones de "Adiós al séptimo de línea". Hasta el himno de Grecia traspasó a sus 25 cuerdas y no es casual: además de estudiar el guitarrón y ser poeta, sus estudios en literatura lo llevaron a aprender ese idioma y publicar textos sobre escritores helénicos<sup>29</sup>.



**11. Alfonso Rubio Morales en el Encuentro de Guitarroneros de Pirque, 22 de noviembre de 2008.**

Foto: Tamara Sancy R.

"En realidad nunca pensé en los himnos militares, porque no me agrada el mundo militar", dice Fidel, pero una reunión con Santos en el pircano restaurant "La vaquita echá" encendió la mecha. "Oye Fidel, ¿te *sabís* 'El séptimo de línea'?", interrogó antes de mostrárselo en la guitarra. "Después decía yo, por qué diablos le gustará, si Santos es más comunista que la cresta", rememora. Conversando con

---

<sup>29</sup> Escribió un ensayo llamado "Albert Camus y Nikos Kazantzakis. La rebeldía como camino Ético en el Arte", en coautoría con Alberto Pérez, en 2000.

un amigo encontró la respuesta: "Es natural porque Santos es de la época en que lo escuchaba en la radio, teatralizado", justifica. "La música le evoca otras cosas que posiblemente no tengan que ver con lo militar, sino con un sentido de patria, con un sentido de identidad, con un sentido de leyenda, con un sentido mítico. Por eso me propuse aprenderlo. Y me lo aprendí. Y sonó bien. Ahí me fui dando cuenta que el guitarrón tenía más posibilidades", explica.

"Cada vez que escucho al Fidel tocar, digo que cualquier cosa se puede hacer con guitarrón", ha dicho Emily Pinkerton. Y no es solo cortesía. Fidel comenzó hace años un trabajo de adaptaciones y composiciones propias que amplían los horizontes del instrumento. "Arriba quemando el sol", "Run run se fue pa'l norte" y "Mañana me voy pa'l norte" son canciones de Violeta Parra que han encontrado eco en el suyo. A ellas hay que sumar "Adiós que se va segundo" junto a Cristóbal Menares y a Erick Gil, y con este último también presentó en la edición 2008 del Encuentro de Pirque una versión de "El lazo", original de Víctor Jara.

¿Más? "Algunas canciones griegas y alguna canción chilena. Lo último que he estado trabajando es la 'Marcha turca' o 'Las ruinas de Atenas' de 'Luchito' Beethoven, que es la canción del 'Chavo' *poh*", clarifica antes de empezar a tararearla con gracia. Fidel ha probado también otras piezas del repertorio llamado docto y no es el único. Francisco Astorga lo ha hecho y apunta que "los minuetos de Bach suenan muy bonitos y algunas cosas medievales también". No es soberbia cuando se afirma que el guitarrón es una pequeña orquesta.

## **6.1 Guitarrón a la argentina**

Cuando Fidel comenzó a ir al taller de Alfonso Rubio, ya sumaba algo de tiempo como su alumno y conocía el canto a lo poeta. Junto a payadores como Jorge Quezada y Hugo González asistían como una forma de apoyar la instancia, antes que se produjera la llegada de personas que querían aprender. Como sus dos compañeros en el trío que interpreta el Himno: Dángelo Guerra y Cristóbal Menares.

"De repente estaba viendo Canal 13 Cable y salió la entrevista a Manuel

Sánchez del Cristián Warnken, en 'La belleza de pensar'. Ahí vi el guitarrón en vivo y quedé loco. Y justo en esa época, casi al día siguiente, salió en el diario: 'IV Encuentro de guitarroneros', en Pirque. Puta, fui pero al tiro", relata Cristóbal. "Más que el instrumento propiamente tal, que me fascinó demasiado, lo que más me sorprendió fue descubrir esa tradición, que para mí es mucho más importante que el instrumento solo. Claro, el guitarrón es la *raja*, pero la tradición es una cuestión mucho más bonita", desmenuza.

Entonces era noviembre de 2005 y el verano que siguió a continuación fue tiempo suficiente para que se enterara del taller. Junto a Juan Espinoza, ambos egresados de Música de la Universidad Católica, llegaron en marzo del año siguiente al Centro Bibliotecario de Puente Alto. Con guitarra en mano.

Alfonso le preguntó a los recién llegados por sus quehaceres y la respuesta fue precisa: "Estudiamos música, salimos y ahora estamos cantando zambas argentinas", dijo uno de los dos. "Ah, zambas argentinas...", repitió el profesor. Es que habían dado en el blanco: Alfonso es fanático del folclor argentino. Atahualpa Yupanqui, Los Chalchaleros, Los Fronterizos o Jorge Cafrune aparecen a menudo en sus palabras, sus canciones en su guitarra y aquellos nombres se reparten en discos y cassettes por su casa en Pirque. La simpatía estaba a la vuelta de la esquina.

Junto a su compañero Sebastián Gallardo, quien también visitó el taller, habían tomado el nombre de un poblado en la argentina provincia de Santiago del Estero para bautizar su trío: Chilca Juliana. Con éste han abordado un repertorio de bagualas, zambas, chacareras y milongas argentinas entrenado en vivo y plasmado en dos registros fechados en 2007: un demo y la grabación de un concierto en el Centro Cívico de Vitacura. "De manera espontánea, meter el guitarrón era un destino asegurado del grupo", asegura Cristóbal.

Así por ejemplo, es el cristalino sonido de sus cuerdas metálicas el que abre la versión de la triste "Baguala del tacuil", compuesta por el *chalchalero* Dicky Dávalos. No es azaroso. "A lo que le metimos guitarrón, son cuestiones que las puedes analogar con el canto a lo divino. Por ejemplo, las bagualas", indica

Cristóbal. "Son cantos que hacen los arrieros y todos los trashumantes, la gente que viaja. Se acompañan del canto, que en el fondo es una cosa súper religiosa. Y por lo solitario también, yo lo analogo al canto a lo divino y todos estos poetas que cantan... por cantar", explica.



**12. Juan Espinoza y Cristóbal Menares, de Chilca Juliana, en el Encuentro de Guitarroneros de Pirque, 22 de noviembre de 2008.**

Foto: Tamara Sancy R.

La relación que en Chilca Juliana hacen entre el canto a lo divino y las bagualas no funciona solo como excusa para incluir el guitarrón. "Hay que respetar la naturaleza del instrumento", es la máxima y por ese motivo la mezcla no se hace con cualquier ingrediente. "No soy de decir 'oye hagamos un rock con el guitarrón, le voy a poner distorsión'", ejemplifica Cristóbal, quien aplica también ese criterio al recorrer numerosos escenarios como guitarrista de jazz.

"¿Jazz con guitarrón? No", se responde Cristóbal con una sonrisa y algo de sorna. "Mucha gente me dice 'oye, tócate un *standard* en guitarrón', pero no es la naturaleza del instrumento", asegura antes de considerar que tal vez es "medio" purista. "Si hago jazz, es como más tradicional; si hago folclor, también es tradicional; canto a lo divino, también me gusta bien campesino", enumera antes de exponer su motivación. "En el momento en que todos estos viejos se mueran, tiene

que quedar una historia de cómo es este instrumento. Si yo me pongo experimental y no me dedico a estudiar la tradición, se va a perder. Entonces las generaciones jóvenes van a decir 'oye el instrumento este... ¿pero para qué se ocupaba?'".

## 6.2 De los discos al asombro

Solo el público que llegó el 22 de noviembre de 2008 a Pirque pudo escuchar el Himno a tres guitarrones que Fidel y Cristóbal interpretaron junto al prodigioso Dángelo Guerra. Pero hay una versión que puede llegar a oídos de muchos. Es la de Manuel Sánchez, acaso el más nombrado entre la generación más joven de guitarroneros.

Como "La Canción Nacional" aparece consignada en su disco *Guitarrón a lo poeta* (2007), y es su personal adaptación. Conserva los versos de Eusebio Lillo, pero canta una nueva melodía acompañado solo por las cuerdas metálicas de su guitarrón, como en casi todo el álbum. Es su segunda grabación como solista, pero acorde a su nombre, la primera guiada por la guitarra grande.

"Lo pensé harto tiempo y me pareció muy necesario plasmar un disco con el sonido del guitarrón, que no se había hecho exclusivamente. Si se había hecho, eran cosas solo relacionadas con el canto a lo divino y desde un punto de vista muy etnomusicológico. Como mirar desde lejos lo que estaban haciendo los guitarroneros y los cantores a lo poeta: llegaba un grupo de estudiosos, grababa y decían 'mire, hicimos este disco, fuimos a rescatar'. O a recopilar, que les encanta hablar de eso", explica Manuel, cuyo objetivo era distinto. "Era una propuesta artística con el sonido del guitarrón y con la poesía de la décima", resume.

La raíz es la tradición. Pero Manuel la usa creativamente en formas evidentes y sutiles. Es palpable de inmediato cuando utiliza "la común" para interpretar sus propios versos, pero más tenue, por ejemplo, en "Alas entre tierra y cielo": en tres minutos y treinta y tres segundos, canta cuatro décimas sobre igual número de entonaciones tradicionales diferentes. Todo lo contrario a las ruedas de cantores, donde un toquío puede repetirse durante horas.

No obstante, esas son solo algunas entre varias novedades del disco. El arreglo para guitarrón y rabel de "El cigarrito" y "Guitarock" son pruebas de otros dos terrenos donde Manuel se ha aventurado con su instrumento.

En la versión instrumental de la canción de Víctor Jara, la voz deja su lugar al rabel que ejecuta José Cabello y aquella delicada sonoridad es deudora del trío que ambos integran con el guitarrista Sergio Sauvalle, el Ensamble Tradicional Chileno.

El mismo hombre que introdujo a Manuel en el canto a lo poeta organiza desde el año 2000 el festival "Guitarras de América", donde músicos de todo el continente se reúnen en torno a los cordófonos americanos. "Pero siempre penaba el guitarrón", recuerda Manuel. Unos tres años después, con su antiguo maestro se decidieron y construyeron un repertorio de guitarra y guitarrón. Fue el primer paso.

Sauvalle y Cabello se reunían desde fines de los '80 a tocar música chilota con guitarra y rabel, por lo que pronto formaron el trío con Manuel y editaron su homónimo disco en 2005. "No se le ha dado la importancia que tiene. Con el tiempo, más los estudiosos de la música, van a cachar que ese disco ha sido un gran aporte. No es que yo lo diga, pero creo que es así. Tiene arreglos muy sutiles, es un repertorio de música antigua, pero con una nueva proyección y además con los tres instrumentos", predice Manuel.

En esa grabación, el Ensamble literalmente recrea. Hace sonar de forma impensable y hermosa once canciones del folclor, en su mayoría recopiladas por nombres de importancia mayor como Violeta Parra, Margot Loyola o Patricia Chavarría. Es el único testimonio del grupo, en receso desde que Sauvalle se radicó en Puerto Montt desde 2008. "Pero cada vez que nos juntamos, tocamos. Nuestra relación con la música y entre nosotros siempre ha sido así, no necesitamos ensayar o tocar. Nos juntamos y tocamos lo que siempre hemos tocado", afirma Manuel.

Sin embargo, *Guitarrón a lo poeta* insinúa también otro mundo. "Guitarock" es un instrumental con las 25 cuerdas enchufadas a una cápsula, de tañido veloz y



una armonía que algo tiene del blues más oscuro. "El rock me gusta muchísimo", aclara Manuel. "La mayoría de la música que escucho es folclor de todos los lugares del mundo y rock. *Blues*, que tiene también mucho que ver con el folclor de un lugar y que se transformó en rock. Entonces es inevitable, siempre que uno compone, se acerca", explica.

Ese no fue el debut en disco de Manuel ni tampoco su primer acercamiento al rock. Siete años antes había publicado *Verso libre* (2000), y si en la carátula de *Guitarrón a lo poeta* su mirada está concentrada en tocar el guitarrón, la vista al frente retratada en su primera grabación puede ser una buena señal. Hay versos con guitarrón, claro, pero en su estreno discográfico Manuel ocupó un espectro más amplio: hay guitarra y bajo eléctrico entre canciones de cantautor con guitarra, tonadas campesinas, *blues* en décimas, cuecas y hasta una milonga dedicada al uruguayo Alfredo Zitarrosa.

"Siempre hubo canciones y una inquietud artística en lo que yo hacía", dice Manuel, quien componía desde que aprendió a tocar guitarra a fines de los '80 y al momento de conocer un estudio de grabación acumulaba casi una década como cantor a lo poeta. "¿Cómo poder concretar un trabajo poético musical? Lo más fácil era grabar un disco, donde se hablaba de distintos tipos de poesía, pero también estaba marcado el camino de la décima, el guitarrón y una sonoridad bien chilena", dice. Al momento de entrar al estudio, ya tenía experiencia en el canto a lo poeta: "Llevaba cerca de ocho años payando, cantando, cantando a lo divino también. Era hartito tiempo", acota.

Paradójicamente, no fue la afición musical sino la poesía lo que provocó su encuentro con una figura relevante del rock chileno, Mauricio Redolés. En 1995, el vecino afamado del barrio Yungay invitó a Manuel a sus talleres para enseñar también "esta poesía que se mantenía sin escribir libros y sin Premios Nacionales, ni premios Nóbeles ni municipales", según recuerda. "Iba con el guitarrón, que era mi herramienta", dice, y de ahí había poco que hablar para incluirlo en las grabaciones registradas en *¿Quién mató a Gaete?* (1996).

Así como creó una nueva palabra juntando guitarrón y rock, Manuel cree que

basta abrir la puerta para que la sonoridad del instrumento encuentre su espacio en géneros para los cuales no fue concebido. "Entra dándole la oportunidad de hacerlo, no cerrándose. Porque si me hubiesen propuesto ponerle guitarrón a esos temas y hubiese dicho que no, no se habría hecho no más. Tal vez lo habría hecho otro, no sé", dice.

La colaboración se repitió en dos álbumes más de Redolés, *Bailables de Cueto road* (1998) y *En Shile* (2001), y se amplió a conciertos y talleres conjuntos. "El guitarrón se abrió al mundo de los rockeros chilenos, empezaron a reparar en ese sonido", sostiene Manuel, que además tuvo como alumno a Omar Fortín, del porteño grupo de psicofolclor Umbría en Kalafate.

Luego del encuentro con Redolés, Manuel recibió un llamado de las Escuelas de Rock que puso las 25 cuerdas en escenarios que parecían inauditos, compartiendo en seminarios o conciertos con bandas de punk y *ska*, por ejemplo. "El contacto con ese tipo de gente ayuda muchísimo a la difusión del instrumento, a que cuando les hablen a los cabros de un guitarrón, van a cachar que es un instrumento vivo", apunta.

"Mostrar el guitarrón en un concierto de rock, donde va gente que jamás lo ha escuchado ni visto, y además explicarles que es un instrumento chileno, de 25 cuerdas y es de otro mundo pero está participando en ese... claro, los tipos quedan fascinados", asegura Manuel, que también ha compartido ocasionales escenarios con grupos de hip hop. "En todos los lugares donde voy con el guitarrón y no es un encuentro de payadores, canto a lo divino o poesía popular, también produce ese asombro", garantiza.

Con el pelo largo y crespo y barba bajo la pera, Manuel puede camuflarse perfectamente en un concierto de rock, pero insiste en que "nunca fue así, yo siempre toqué el guitarrón". Uno de sus más recientes trabajos, la musicalización de uno de los hasta el año pasado inéditos poemas de Gabriela Mistral, incluida en el disco *Almácigo* (2008) junto a las versiones hechas por otros nueve músicos nacionales, obtuvo su fruto en abril de 2009. Sánchez fue premiado con el Altazor a la Música Tradicional o de Raíz Folclórica por su adaptación de "La Palabra", en

que acompañado de la guitarra grande, pero sin seguir las líneas del canto a lo poeta, entrega los versos de la Mistral en una delicada composición. Una ahora premiada composición.

### **6.3 De Pirque al estudio**

La tercera canción de *Hágalo usted mismo* (2006), el disco que consumó la reunión de Los Tres, es una cueca inaugurada con las cuerdas de un guitarrón rasgueado por Ángel Parra, método nada de tradicional. Pero el cantante Álvaro Henríquez volvió a encontrarse con el instrumento al año siguiente y lo hizo con mayor profundidad, cuando su hermano Gonzalo, líder a su vez del grupo de rock y poesía González & Los Asistentes, produjo *Guitarroneros de Pirque* (2007).

Interesado en la Lira Popular, el menor de los hermanos Henríquez comenzó a gestar el disco cuando conoció a Santos y Alfonso Rubio a instancias de Micaela Navarrete, directora del Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares de la Biblioteca Nacional. Más tarde asistió a una presentación del taller de Alfonso en el Parque Gabriela de Puente Alto, momento en que el guitarronero integró al proyecto a sus alumnos Juan Ayala, Cristóbal Menares, Fidel Améstica, Javier Riveros y Erick Gil. Pronto se sumaron Osvaldo "Chosto" Ulloa y Juan Pérez Ibarra y se fijó una fecha para entrar al estudio de grabación.

"La dificultad estuvo en que yo no conocía el estilo ni ellos a mí. Además yo no estaba seguro de lo que quería, entonces había que organizar algo coherente con lo que se pudiera trabajar. Después de unas partidas falsas ya entramos en confianza, pero fue sencillo porque es música y músicos auténticos y sencillos", explica Gonzalo.

Luego de una jornada en los estudios Alerce de Ñuñoa, los guitarroneros no sabrían del disco hasta su publicación. "Trabajé solo los arreglos porque tal vez si me pongo a preguntar no me dan la pasada", admite Gonzalo. "No tenía intención de experimentar, pero los temas iban pidiendo algunos arreglos y sonoridades que me atreví a poner. Y que quedaron muy bien y muy en el estilo", evalúa. Esas sonoridades llegaron de la mano de Rodolfo Henríquez (acordeón) y José Oses

(guitarra de 12 cuerdas, armonio y acordeón), cuequeros acostumbrados a acompañar a Los Tres, además de su hermano Álvaro en armonio y tañido.

Según el productor, los guitarroneros manejan también un amplio repertorio que daba la posibilidad de, en realidad, no grabar un disco exclusivamente consagrado a ese instrumento. Por eso hay cueca, tonada y vals. "Es para hacer el estilo más amigable, ya que un disco entero de canto a lo poeta se hace árido para oídos normales, no quise sobrecargarlo. Me parece que es una buena muestra para que se conozca poco a poco", asevera.

Aquella muestra la componen una pieza con dos entonaciones ejecutadas en el rabel de Santos y tres versos a lo divino, por José, por Adán y por Apocalipsis, con sus propias singularidades. Santos y Juan Pérez en el primero y Alfonso junto a Chosto en el segundo hacen dúos; y el canto por el hijo de Jacob es acompañado también por un armonio, instrumento que se repite en el tercer verso junto a una percusión. "El canto a lo divino es un canto de iglesia, un *spiritual* chileno, entonces fue súper natural agregar un instrumento de iglesia como el armonio", dice Gonzalo. "Nadie lo había hecho pero *caía de cajón* y quedó súper bien, le da intensidad y espiritualidad", califica.

El disco fue editado en 2007 y presentado el 12 de marzo del año siguiente en la sala SCD de Bellavista, pero los arreglos añadidos no eran la única novedad. La otra solo la reconocieron quienes participaron de la grabación: el disco está firmado solo por los Rubio, Osvaldo Ulloa y Juan Pérez, ¿Y los alumnos? Gonzalo asegura que al revisar las grabaciones seleccionó aquellas que lo dejaron satisfecho. "Justo coincidió que quedaron afuera los más jóvenes", dice. "Yo no tenía ningún tipo de compromiso con nadie. Después, por un criterio de producción y artístico, decidí lo que decidí. Es lo que me pareció más acabado y dentro del estilo, para que no quedara un disco a medias", argumenta. "Pensé incluirlos en algún momento, pero vi después que los cuatro (Santos, Alfonso, Juan y Chosto) eran los que *la llevaban*. Esa era la esencia y lo más de verdad", resume.

"Al principio igual cachamos que fuimos porque Alfonso lo pidió", dice Cristóbal Menares, mientras que Fidel Améstica se limita a comentar que "es cosa

del tipo que produce". "Se anduvieron sintiendo conmigo", lamenta Alfonso sobre sus alumnos, afirmando que "no me lo dijeron, pero yo lo sentí".

Separando sus manos, Alfonso comenta sobre la incorporación de otros instrumentos que "si el guitarrón está aquí y la orquesta está acá, suena súper lindo. Cuando la orquesta atropella al instrumento, no me gusta. Cada cosa en su lugar".

Aunque quedaron fuera de la publicación, Cristóbal y Fidel le hallan virtudes. "Lo encuentro medio inseguro, pero igual me gustó. Inseguro en el sentido de que no es una propuesta que está tan clara", afirma el primero, e imita con las manos la irregular percusión que acompaña el verso cantado por Chosto en solitario. "No quedó feo, no es una aberración. Podría haber hecho algo mucho más *tirado de las mechas*", rescata.

Fidel, por su parte, considera que es un muy bien trabajo de recopilación, pero apunta que "se puede hacer algo mejor" y eso debe nacer desde los propios guitarroneros. "El productor puede ser un tremendo músico, pero si no entiende el lenguaje del guitarrón y el canto a lo poeta, no va a entrar a ese mundo. Puede tener la habilidad, la técnica para hacer armonías, pero no va a entrar al lenguaje. Y no es que sea difícil, pero por alguna razón no entran. Siempre están mirando desde una perspectiva antropológica, musicológica... No, tienes que mirarlo desde ningún punto de vista, tienes que entrar no más. Escuchar, repetir, recordar. Y hacerte la pregunta: ¿por qué me siento tan cercano a este canto?, ¿por qué me inquieta este sonido? Ahí buscar la respuesta", concluye.

#### **6.4 Hablar en guitarrón**

Si la explicación de Fidel Améstica se tradujera en un método, José Pérez de Arce<sup>30</sup> supo acercarse a él de manera instintiva cuando en 2001 decidió tener un guitarrón y buscar a Santos Rubio para aprender. Eran más pasos en un camino que él había iniciado hace décadas.

---

<sup>30</sup> Nacido en Santiago el 21 de abril de 1950.

Ex integrante del sesentero e inédito grupo de rock Música de Jardín, José vio interrumpidos sus estudios musicales en el Conservatorio de la Universidad de Chile, cerrado en septiembre de 1973, e inició una carrera autodidacta como dibujante. Seis años más tarde conoció el guitarrón chileno ilustrando el libro *Oyendo a Chile*, de Samuel Claro Valdés, y desde ese momento quiso conocer el instrumento.

Ese fue el punto de partida de su investigación musical, que lo llevaría en 1982 a integrarse al Museo de Arte Precolombino tras montar una exposición de instrumentos indígenas en el mismo lugar. Ahí formó en 1993 el grupo La Chimuchina con Claudio Mercado, Víctor Rondón y Norman Vilches. Aquella agrupación editó los discos *Música en la piedra* (1998) y *Sonchapu* (1999) y luego José publicó bajo su propio nombre *Son ido* (2002), experimento hecho con sonidos de la naturaleza y voces indígenas recogidas a lo largo de Chile.

A esa altura, Santos Rubio ya le enseñaba el canto a lo poeta, pero el alumno nunca cumplió un requisito clave para dominar los versos a lo divino, a lo humano y la paya. "Tengo una *memoria de pollo* y ser guitarronero es ser un buen payador: la parte verso y la parte agilidad mental del verso es el eje, el guitarrón es un acompañante. Ese es el orden de prioridades", apunta José, quien no había sido todo lo que Santos esperaba de él. "Le habría encantado que yo hubiera sido un excelente payador y que hubiera podido acompañarlo en las presentaciones que hace en muchos lugares, podría haber seguido en ese circuito. La verdad es que no servía para eso y es muy posible que Santos haya sentido un poco de desilusión", reconoce.

José venía apuntando a otro blanco desde antes. Ya había probado las melodías del canto a lo divino acompañadas por los ritmos electrónicos de un pequeño órgano, en un cassette casero bautizado como *Tecnodivino*, y ahora tenía las 25 cuerdas en la mira. "Sabía que quería estudiar el guitarrón y que me interesaba mucho su música, que no es lo central para los guitarroneros. Ellos tienen clarísimo que es un acompañante, lo importante es el canto y si no hay guitarrón se usa la guitarra. Para mí era al revés", revela.

La búsqueda comenzó a tomar forma cuando en agosto de 2002 José convocó a La Chimuchina para grabar entonaciones tradicionales y canciones de los mexicanos Café Tacuba y Caifanes y del dúo que a principios de los 90' tuvieron los argentinos Gustavo Cerati y Daniel Melero. El disco se llamó *Nometomesencuenta* (2004) y las herramientas fueron una multitud de instrumentos, casi todos acústicos, pero con el guitarrón chileno en un lugar de privilegio. "Nació de la idea de explorar el instrumento, que a mi juicio no estaba explorado como instrumento musical con toda su potencialidad, fuera del ámbito tradicional. La idea fue tomar un repertorio que es muy mío, canciones que me gustaban, y que se adecuaban al lenguaje del guitarrón", dice.

A excepción de algunas grabaciones en conjunto con La Chimuchina, José dejaba la producción en manos de Cuti Aste. Grababa una canción cantada solo con guitarrón y después venía lo inesperado. "Llegaba un día y él me decía 'mira lo que pasó con tu canción, vino el Cristián Cuturrufo y le dije que me tocara trompeta'", relata. "En ese sentido para mí era rarísimo, una experiencia que nunca había tenido y me produjo mucha sorpresa. Lo que me interesaba era ver cómo se comportaba el guitarrón y fue bien sorprendente, porque su sonoridad cambia", asegura.

Cuti Aste, un músico que además ha trabajado en una infinidad de bandas como Javiera Parra & Los Imposibles, Electrodomésticos, Los Mismos o Los Tres, sumó en la grabación a ejecutantes de diversos ámbitos. La violinista Daniela Rivera ha tocado con el cantautor Manuel García; Silvio Paredes fue pionero en la electrónica con Electrodomésticos; Héctor "Parquímetro" Briceño lleva décadas haciendo sonar su trombón en televisión e innumerables discos; la chelista Ángela Acuña ha puesto sus composiciones en obras de teatro, series de televisión y ha tocado en Malabia y Javiera & Los Imposibles; y el mismo Cuturrufo tiene una extensa carrera como trompetista de jazz. Un amasijo de nombres y géneros cuyo resultado fue un disco donde el colorido sonoro se extiende también en su arte gráfico.

"La idea de la grabación fue hacer una cosa muy suelta y ese fue el trabajo del Cuti. Hacer que funcionara como una cuestión entretenida, que proponía un

juego. En el fondo, todo el proyecto era un juego, un 'veamos qué pasa si...'", justifica José.

Según el museógrafo, la conclusión más categórica que le dejó el disco fue comprobar que el guitarrón es un instrumento hecho para escoltar: "Es muy difícil hacer un solo, como que está hecho para ser acompañante", asume. "Y, en general, me sorprendieron todas las vueltas que se le dieron a los temas. El guitarrón tiene muchos sonidos, sobre todo el mío que está encordado con nylon y metal, entonces tiene una cantidad de sonidos adentro que responde muy bien cuando le vas añadiendo otros. Es un poco camaleónico", observa.

El carácter lúdico de *Nometomesencuenta*, sin embargo, deja un lugar central a la tradición. Literalmente: a la mitad del disco todos los instrumentos callan para oír a Santos Rubio y Chosto Ulloa, registrados en el patio de la casa de Claudio Mercado, cantando como "en tiempos antiguos", según afirman ellos mismos. "Si estaba haciendo un disco centrado en el guitarrón, me interesaba que la gente supiera cuál es el guitarrón tradicional para compararlo con lo que yo estaba haciendo", explica José. "En vez de decirles 'este no es un disco de guitarrón tradicional', digo 'este no es un disco de guitarrón tradicional pero aquí hay una muestra' tocada por los dos guitarroneros tradicionales que existen hoy, como contrapunto a mi trabajo", dice.

Ambos guitarroneros estuvieron en la sala SCD de La Florida el 4 de agosto de 2004, cuando José presentó el álbum de manera oficial. Luego, se hizo acompañar en vivo ocasionalmente por sus hijos Marcos y Nicolás, Cuti Aste y Pedro Pérez, músico que también integraría después La Pichimuchina, banda comandada por los hijos de los músicos de La Chimuchina.

Cuando Cuti Aste se retiró, el grupo pasó a ser simplemente Pérez y derivó paulatinamente a un rock con la batería a tope. "El guitarrón estaba cada vez quedaba más relegado, si lo sacabas daba lo mismo", cuenta José. Ante esa situación, optó por presentarse en vivo con baterías programadas, combinando temas grabados en *Nometomesencuenta* con composiciones de su autoría.



Sin embargo, sería la labor en el Museo de Arte Precolombino lo que abriría nuevas rutas para el guitarrón de José. En el invierno de 2008, empacó también el sonoro instrumento cuando viajó a China para montar la exposición *Mapuche: semillas de Chile*, en el Museo de la Capital en Pekín. No sabía que allá le encontraría un compañero para sus próximos conciertos: un *zheng*, típico instrumento chino cuyas cuerdas producen un sonido hipnótico.



**13. José Pérez de Arce en China, invierno de 2008.**

Foto: Archivo José Pérez de Arce

José lo descubrió en casa de unos músicos con los que hizo amistad y quedó hechizado: "Este instrumento se aviene conmigo", pensó al tocarlo por primera vez. Fue ahí donde aprendió una melodía china que ha presentado en vivo en Santiago. Tocando guitarrón y con un *zheng* pregrabado de fondo, ambos suenan juntos, experimento que ha repetido a la inversa: tocando el instrumento chino con las 25 cuerdas como soporte.

José se remonta miles de años en el pasado para explicar que el poblamiento de América a través del Estrecho de Bering provoca un parentesco musical entre Asia y las culturas precolombinas. Por eso, dice, el lenguaje musical

del guitarrón resulta cercano para los asiáticos, aunque los cordófonos chinos suelen tener pocas cuerdas. "En las conversaciones que tenía con músicos o gente que conocía, les contaba que tenía un instrumento chileno que se parecía a una guitarra, pero tenía 25 cuerdas", relata. "¿Se parece a una guitarra?", lo interrogaban, y la respuesta afirmativa provocaba otra pregunta: "¿Y tiene 25 cuerdas?". "Sí", repetía una y otra vez José hasta que su interlocutor lo aceptaba. "Eso se repetía así como diciendo 'no, no me calza'", recuerda entre risas.

Luego de trabajar en la exposición, José empleó un par de semanas de vacaciones en un viaje desde Pekín a Shanghai, tocando con un músico chino a quien no entendía una sola palabra. "Él no sabía más que hablar en chino y no teníamos ningún problema en entendernos, había mucho entendimiento por el lado musical", explica. "Recorrimos China, él hablando en chino y yo hablando en guitarrón", dice sonriendo.

### **6.5 Para nunca más volver**

"El tipo rompió los esquemas, para qué estamos con cosas", lanza Fidel Améstica cuando comenta *Nometomesencuenta*, el disco de José Pérez de Arce. Ahí están las canciones de Café Tacuba o de Gustavo Cerati, sonando en un guitarrón chileno. Tal como pasó también con 85 compases de la Novena Sinfonía de Beethoven, que Fidel alguna vez probó en su instrumento.

"Me encanta la tradición, no solo del guitarrón, pero no puedo hacer eso, porque tendría que nacer en eso", declara José. "Puedo ser un imitador u ocuparlo de forma creativa, y prefiero ocuparlo de una forma creativa, porque creo que sería un mal imitador", explica, ejemplificando con el trabajo de La Chimuchina. "Eso es lo que hacemos, tomar el concepto musical creativo indígena, pero hacer una música nuestra", dice.

"Al poner la grabación de Santos Rubio y del Chosto Ulloa en mi disco estoy diciendo que soy súper respetuoso con la tradición, es la señal que quiero dar. Hay mucho respeto, pero mi cuento va por otro lado, por una cuestión de historia mía", agrega.

Aún así, José relata que recién después de haber conocido a fondo el instrumento, con un disco mediante, se lanzó a componer canciones propias para tocarlas con éste. "Tenía que encontrar un camino que se adecuara a mis limitaciones", sintetiza. Ese camino, no obstante, ha sido generoso incluso para conducirlo a China con su guitarrón.

"La gente que dice que el guitarrón es un instrumento limitado... No señor, el que toca es el limitado, los instrumentos son lo que son", dice Fidel, que con esa idea en la cabeza se ha lanzado en diferentes direcciones a descubrir sonidos en su guitarrón. "Se pueden tocar más cosas. El problema es que hay que estudiar mucho, porque como nadie lo ha hecho de forma sistemática antes, tienes que partir de cero, imaginar cómo sonaría", apunta.

Eso fue lo que hizo Fidel en 2003, cuando presentó en el Encuentro de Guitarreros de Pirque una pieza compuesta exclusivamente para las 25 cuerdas de su instrumento. "En la gestación del agua", una especie de síntesis de las ideas que habitan en la nueva música que nace hoy de los guitarreros. "Todas las formas musicales que aprendí en el guitarrón, las fui variando, las descompuse, las armé de otra manera, y salió eso", explica.

"Con lo que *acabai* de hacer, has demostrado que esto no es un instrumento de viejo ignorante", lo aprobó Chosto Ulloa cuando bajó del escenario. Es que los hombres que conservaron la tradición cuando pudo ésta desaparecer fueron los primeros en lanzarla por rumbos desconocidos. Enseñando, grabando, dejando hacer y probando ellos mismos. Lo hizo Santos Rubio cuando decidió ponerle cuerdas de nylon a su guitarrón. Lo hizo su hermano Alfonso en 1985 cuando conectó el suyo a un amplificador. Lo siguen haciendo los que aprendieron con ellos. Así germinan melodías y sonidos nuevos.

Como los que grabó Emily Pinkerton en su segundo disco, *Valparaíso* (2008), donde acompaña con un tenue guitarrón la cueca "La flor de la verbena". Es el único registro suyo tocando en el guitarrón una música que no sea canto a lo poeta, pero en su cabeza también hay otras ideas. "Sería bueno hacer algunos versos en inglés o tratar de integrar algo de la balada tradicional de Estados Unidos

en el guitarrón. Es parecido: contar historias, cuentos, relatos", dice.

"En unos años más se va a hablar del nuevo sonido del guitarrón", predice a su vez Manuel Sánchez. "Es distinto a como sonaba antes. Se está tocando más rápido, buscando una sonoridad distinta, cada quien está experimentando con distintos encordados", muestra.

Alineado con él, José sostiene que los actuales ensayos con las 25 cuerdas no son una desnaturalización. Solo le encuentran otros timbres, como ha ocurrido antes y en otros lugares. "Es una de las cosas raras que tienen los instrumentos musicales: siempre son generados en una línea de pensamiento, con una estructura, sobre todo los tradicionales. Y eso significa que las potencialidades de ese instrumento están súper constreñidas. Si lo pones en otro contexto, descubres que desde antes, desde siempre, ha tenido una potencia increíble de expresión", declara.

Manuel Sánchez piensa que cuando la tradición se ha aprehendido, no hay un patrón a seguir. "Dentro de todas las limitaciones que tiene esto, tanto musicales como poéticas, te da mucha libertad para hacer lo que quieras. Hay que descubrir eso, la clave está en descubrirlo", dice. "Pensar que la tradición es una cosa estática y que lo actual es dinámico, es una distorsión mental nuestra. Los cambios siempre han existido y no hay que tenerles miedo", apunta José.

Descubrir, imaginar, probar, buscar, experimentar, encontrar, crear. Son verbos que conjugan los hombres que saben también improvisar y tocan el guitarrón chileno aquí y ahora. Sin miedo. "Nosotros siempre tenemos una tendencia a no seguir, a no crear", reprueba Alfonso Rubio, uno de los guitarroneros que ha lanzado por el mundo a decenas de alumnos a hacer sus propios descubrimientos.

"Mire, la cosa es así: si es bonito, que siga; si está malo, que se acabe", pide con extrema sencillez. No es demasiada exigencia. Las cosas cambian y lo sabe también Alfonso. "Cambian para nunca más volver a ser lo que fueron", dice. Palabra de guitarronero.

## BIBLIOGRAFÍA

1. ASTORGA, Francisco: El canto a lo poeta, Revista musical chilena [en línea], julio 2000, Vol. 54, N° 194 [citado 22 Julio 2008], p.56-64, disponible en:

<[http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0716-27902000019400007&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902000019400007&lng=es&nrm=iso)>

2. ASTORGA, Francisco: *Renacer del guitarrón chileno*, Fondart, Rancagua, 1996.

3. BARROS, Raquel y DANNEMANN, Manuel: *El guitarrón en el departamento de Puente Alto*, Instituto de investigaciones musicales, Universidad de Chile, Santiago, 1960.

4. CHAPARRO, Moisés (comp.): *El guitarrón chileno*, [online], disponible en:

<[http://www.payadoreschilenos.cl/media/publicaciones/guitarron\\_chileno.pdf](http://www.payadoreschilenos.cl/media/publicaciones/guitarron_chileno.pdf)>

5. CLARO Valdés, Samuel: *Oyendo a Chile*, Editorial Andrés Bello, Santiago, 1979.

6. LAVÍN, Carlos: *El rabel y los instrumentos chilenos*, Instituto de investigaciones musicales, Universidad de Chile, Santiago, 1955.

7. LENZ, Rodolfo. *Sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile Siglo XIX*, Centro Cultural de España, Santiago, 2003.

8. LIZANA, Desiderio: *Cómo se canta la poesía popular*, Universitaria, Santiago, 1912.

9. MARTÍNEZ RAMOS, Alejandro: *Estudio exploratorio sobre el significado simbólico del guitarrón para el cultor en la actualidad* (tesis), Universidad de Chile, Santiago, 1990.

10. MERCADO, Claudio: *De la guitarra grande al guitarrón amplificado. Una historia de 25 cuerdas*, en *Resonancias* (N° 21), noviembre 2007, Instituto de música, Pontificia Universidad Católica de Chile.

11. MERCADO, Claudio: *Fiestas tradicionales populares en Chile*. Instituto Iberoamericano del Patrimonio Natural y Cultural IPANC, Quito, 2006.

12. MERCADO, Claudio. Ritualidades en conflicto: los bailes chinos y la Iglesia Católica. Revista musical chilena [en línea], enero 2002, Vol. 56, N° 197, disponible en:

<[http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-27902002019700003&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-27902002019700003&script=sci_arttext)>

13. MUÑOZ, Diego (recopilador): *Poesía Popular Chilena*. Editorial Quimantú, Santiago, 1972.

14. NAVARRETE, Micaela: *Aunque no soy literaria. Rosa Araneda en la poesía popular del siglo XIX*, Ediciones DIBAM, Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares, Santiago, 1998.
15. NAVARRETE, Micaela y CORNEJO, Tomás: *Por historia y travesura: la lira popular del poeta Juan Bautista Peralta*, Ediciones DIBAM, Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares, Santiago, 2006.
16. PEREIRA Salas, Eugenio: *Nota sobre los orígenes del canto a lo divino en Chile*, en Revista Musical Chilena, N°79, enero-marzo 1962.
17. PÉREZ DE ARCE, José: *El guitarrón chileno y su armonía tímbrica*, en Resonancias, N° 21, noviembre 2007, Instituto de música, Pontificia Universidad Católica de Chile.
18. PINKERTON, Emily Jean: *The Chilean guitarrón: the social, political and gendered life of a folk instrument*, Tesis (Doctorado en etnomusicología), Austin, University of Texas, 2007.
19. SALINAS Campos, Maximiliano: *Canto a lo divino y religión popular en Chile hacia 1900*, LOM Ediciones, Santiago, 2005.
20. URIBE ECHEVARRÍA, Juan: *Canto a lo divino y a lo humano en Aculeo: folklore de la provincia de Santiago*, Universitaria, Santiago, 1962.
21. URIBE ECHEVARRÍA, Juan: *Flor de canto a lo humano*, Editora Nacional Gabriela Mistral, Santiago, 1974.
22. URIBE ECHEVARRÍA, Juan: *Tipos y cuadros de costumbres en la poesía popular del siglo XIX*, Pineda Libros, Santiago, 1974.
23. URIBE ECHEVARRÍA, Juan: *El tema de la tierra de Jauja en la poesía tradicional chilena: ensayo de folklore comparado*, Universitaria, Santiago, 1967.

## MATERIAL AUDIOVISUAL

1. MERCADO, Claudio y SILVA, Gerardo: *Cantando me amaneciera*, Santiago, Museo Chileno de Arte Precolombino, 2007.
2. MERCADO, Claudio: *Don Chosto Ulloa: Guitarronero de Pirque*, Santiago, Chimuchina Records, 2003.
3. TIRONI, Eduardo: *Canto a lo poeta*, ARTV, Santiago, 2006.
4. RUBIO, Alfonso, CONTRERAS, Antonio, TORRES, Rodrigo, TORRES, Gabriel: *Pa' cantar de un improviso, Primer Encuentro de Payadores en el Instituto Nacional*, Santiago, autoedición, 2007.

## REVISTAS

1. AGRUPACIÓN HEREDEROS DEL GUITARRÓN CHILENO: *2° Encuentro Nacional de Guitarroneros de Pirque, 14 al 16 de noviembre de 2003*, Pirque, Chile, 2004.
2. AGRUPACIÓN HEREDEROS DEL GUITARRÓN CHILENO: *III Encuentro Nacional de Guitarroneros, Noviembre 2004*, Pirque, Chile, 2005.

## **Anexo 1: DISCOGRAFÍA**

Esta lista está confeccionada como material complementario a la lectura de nuestro reportaje y no como un inventario exhaustivo de toda la discografía disponible sobre el guitarrón.

Aquí consideramos todas las producciones donde se utiliza el guitarrón y participan nuestros ocho personajes principales. Contempla discos compactos y cassettes, publicados en ediciones caseras o por sellos discográficos y en solitario o con otros músicos.

Están separados en dos partes: discos de solistas y grupos en primer lugar; y discos colectivos en la segunda parte. Se incluye el nombre del artista o banda, el nombre del álbum y su año de edición. Este último dato también determina el orden de la lista.

### **Discos solistas**

1. *Verso libre*  
Manuel Sánchez  
2000

2. *Ensamble Tradicional Chileno*  
Ensamble Tradicional Chileno  
2005

3. *Guitarrón a lo poeta*  
Manuel Sánchez  
2007

4. *Demo*  
Chilca Juliana  
2007

5. *En vivo*  
Chilca Juliana  
2007

6. *Valparaíso*  
Emily Pinkerton  
2008

7. *Nometomesencuenta*



José Pérez de Arce  
2004

### **Discos colectivos**

1. *Renacer del guitarrón chileno*

Manuel Sánchez, Francisco Astorga, Luis Ortúzar, “El Chicolito de Rauco” y Juan Carlos Bustamante  
1996

2. *Poetas populares de Chile y Perú*

Manuel Sánchez, Santos Rubio, Jorge Yáñez, Arnoldo Madariaga Encina, Arnoldo Madariaga López, Fernando Yáñez, Sergio Cerpa, “El Puma de Teno”, Antonio Contreras, “El Torito de Collipulli”, Hugo González Urzúa, “El Pichilemino”, Guillermo “Bigote” Villalobos, Leonel Sánchez Moya, Moisés Chaparro, Jorge Céspedes, “El Manguera”, Camilo Rojas Navarro y Roberto Lagos Molina.  
2000

3. *Payas por Víctor Jara*

Manuel Sánchez, Eduardo Peralta, Pedro Yáñez y Moisés Chaparro  
2003

4. *Encuentro internacional de payadores*

Manuel Sánchez, Eduardo Peralta, Pedro Yáñez y Cecilia Astorga  
2003

5. *El nacimiento de Cristo en el canto a lo divino*

Alejandro Ramírez, Myriam Arancibia, Juan Pérez Ibarra, Arnoldo Madariaga Encina, Arnoldo Madariaga López, Domingo Pontigo, Francisco Astorga y Juan Carlos Bustamante.  
2005

6. *Misa en décimas a lo divino*

Alejandro Ramírez, Myriam Arancibia, Juan Pérez Ibarra, Arnoldo Madariaga Encina, Arnoldo Madariaga López, Domingo Pontigo, Francisco Astorga y Juan Carlos Bustamante  
2006

7. *Almácigo*

Manuel Sánchez, Mauricio Redolés, Leo Quinteros, Gonzalo Henríquez, Carlos Cabezas, Eduardo Peralta, Rosario Mena, Elizabeth Morris, Carmen Prieto, Arlette Jequier, Colombina Parra.  
2008