



UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO  
FACULTAD DE ARTES  
PROGRAMA ESPECIAL DE LICENCIATURA EN ARTES

## **La enseñanza del Guitarrón Pircano**

Alumno: Pierattini Serqueira, Angelo Americo

Profesor Guía: Osorio Riveros, Hugo

Tesis presentada a la Facultad de Artes de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano para optar al grado académico de Licenciad(o/a) en Artes.

Santiago de Chile

2021

“...por que guitarrón es una cosa, y guitarrón con tocaores es otra cosa... todos los que han  
aprendido a tocar el guitarrón tienen algo de acá, de Pirque...”

Santos Rubio

## Índice

Resumen .....	4
Introducción.....	5
1.- Antecedentes: .....	7
2.- Problematización: .....	9
2.1- Objetivo general:.....	11
2.2-Objetivos específicos: .....	11
3.- Justificación:.....	12
4.- Marco teórico:.....	15
4.1- El guitarrón pircano: .....	15
4.1.1- Origen del guitarrón pircano:.....	15
4.1.2- Características del guitarrón pircano:.....	21
4.3.- El guitarrón Pircano y sus principales cultores:.....	23
4.3.1- Principales cultores: .....	23
5.- Marco metodológico:.....	29
5.1- Enfoque de la investigación:.....	29
5.2- Definición de la muestra:.....	30
5.3- Criterios de selección: .....	31
5.4- Técnicas de recolección: .....	32
6.- Tradición oral: .....	33
7.- Metodos de enseñanza .....	43
7.1.- Investigación y acercamiento al método oral de enseñanza del cultor Alfonso Rubio. ....	43
7.2.1- Investigación y acercamiento a la investigación <i>Renacer del guitarrón chileno</i> de los profesores de música y cultores Francisco Astorga y Juan Carlos Bustamante. ....	56
7.3.1- Reflexiones del cultor Manuel Sánchez al preparar un posible método formal para la enseñanza del guitarrón chileno. ....	69
8.- Conclusiones.....	73

## Resumen

El guitarrón pircano es el gran misterio del folclor chileno, su procedencia y origen aun no es descubierto. Existen variadas hipótesis al respecto y es desde ahí que esta investigación comienza a construir un relato que va contrastando estas miradas diversas para dilucidar esta y otras interrogantes. La enseñanza es una de ellas; este espacio arraigado firmemente a la tradición oral va determinando la ruta que este instrumento y su rito, *el canto a lo poeta*, transita para ir relatando lo que seria una historia llena de momentos mágicos dentro y fuera de la realidad.

Al contrastar estas miradas aparece un cuerpo rico en armonía histórica, llena de disonancias y resoluciones inesperadas que nos llevará a diseñar una opinión que jamás se oirá nítida, ya que cada una por si sola no constituye una verdad absoluta, sino que todas se acercan a una certidumbre que al fusionarse aparece la figura de una transmisión que esquiva la certeza de ser esclarecida. Quizás esta es la energía que mantiene viva hace tanto tiempo esta tradición a punto de convertirse en una manifestación artística.

Esta investigación va detrás de una incógnita que aparece luego de adentrarse en este mundo como un estudiante mas del guitarrón pircano, y que quiere desentrañar los motivos profundos y aparentes del por qué este instrumento aun no es oficializado por la academia musical chilena y por qué aún el mismo no logra desprenderse de la tradición oral para permear las aulas en donde la música occidental predica sus convenciones estructurales y metodológicas. Esta tesis no necesariamente pretender aclarar estas incógnitas a cabalidad sino que básicamente busca contrastar estos motivos para, a través del proceso, construir un cuerpo vivo que nos indique cual es el siguiente paso que debería dar para entrar en un camino de evolución y desarrollo que se condiga con su carácter de manifestación cultural de un pueblo.

**Palabras clave:** Canto a lo poeta, tradición oral, folclore, pirque, guitarrón chileno, guitarrón pircano.

## Introducción

No se tienen datos ciertos sobre cuando se construyó el primer guitarrón, pero existen referencias de él a partir de mitad del 1800 en los pliegos de la Lira Popular. Según señala José Pérez de Arce en su artículo *El guitarrón Chileno y su armonía tímbrica*, es que a comienzos del siglo XX la “guitarra grande”, como la denominaron en Pirque para diferenciarla de la guitarra criolla, su uso se extendía desde Colchagua hasta El Elqui (2007, p.33). Afirmación que no está del todo confirmada, puesto que, lo único claro hasta el momento, según la gran cantidad de antecedentes encontrados en relación a la mayor cantidad de cultores y guitarroneros, la forma de tocarlo y cantar las entonaciones, es que está estrechamente ligado a la zona de Pirque; territorio cuna del guitarrón y su rito del “Canto a lo poeta” hasta el día de hoy.

Su procedencia es indeterminada y existen variadas hipótesis al respecto. Algunas, como la de Barros y Dannemann (1960), se remiten a la conquista española, específicamente a la llegada de la orden Jesuita, quienes para evangelizar a los pueblos existentes, les enseñaban pasajes de la biblia a través del canto salmódico; técnica musical con estructura rígida que los jesuitas la utilizaban en e sus liturgias religiosas para transmitir los salmos. Este, según algunos investigadores como Gastón Soubllette, supone que más tarde derivaría en el tradicional *Canto a lo divino*; rito que es parte fundacional del universo del *Canto a lo poeta*. A pesar que el origen del Guitarrón es desconocido, gran parte de las investigaciones existentes confirman que es un instrumento que no existe en ninguna parte del mundo excepto en la zona central de Chile. Esto lo confirma el investigador Claudio Mercado, desde un punto de vista etnológico, en su artículo del año 2004 *Guitarroneros pircanos, sueños de 25 cuerdas*:

Los españoles trajeron sus instrumentos de cuerdas a América y aquí se cambiaron sus formas, el número de cuerdas, sus disposiciones, sus maneras de tocar. En Chile central los músicos nativos conocieron y se maravillaron ante la guitarra, y la transformaron inventando un instrumento totalmente nuevo y único en el mundo: el guitarrón. Timbre y color organizado ahora en 25 cuerdas (2004, p. 614).

Cuando Claudio Mercado se refiere a la “guitarra” se refiere precisamente a la vihuela, cordófono introducido por los españoles, que es quizás el antepasado que más relación tiene con el

guitarrón chileno, debido a sus cinco ordenanzas o grupo de cuerdas dobles. Por otro lado, y contrastando lo anterior dicho, el poeta popular y guitarronero Manuel Sánchez señala en una entrevista personal (2021) que la forma del Canto a lo divino y el guitarrón, ya existían desde antes de la conquista. Defiende, lejos de toda investigación académica, que podría vincularse con la cultura árabe-andaluz, y rebate fervientemente que su origen tenga un vínculo eclesiástico, ya que según la información que recibió de antiguos cultores, éste era un rito de carácter popular que se daba en la zona central de Chile y que, precisamente por tener ese carácter popular, jamás fueron tomados en cuenta por quienes escribieron la historia oficial:

El canto a lo poeta es una forma poética y musical en donde el guitarrón chileno es su instrumento mas representativo, el cual, también encierra un misterio desde el punto de vista rítmico musical e interpretativo, que dificulta la notación musical para la realización de un método preciso.(Sánchez, 2021, conversación).

Esta investigación pretende indagar y contrastar las diversas miradas y posturas en relación al guitarrón chileno y su forma ritual del canto a lo poeta dentro de la zona de Pirque. La elección de esta zona es debido a que, como precise antes, gran parte de los antecedentes a los que he accedido hacen referencia a que es en este territorio en donde este instrumento fue acunado por un gran numero cultores y poetas populares. Uno de los mas destacados guitarroneros fue el cultor Santos Rubio (1938-2011), quien es el principal responsable de que este instrumento no haya desaparecido, haciéndolo conocido en casi todo el territorio nacional. Don Santos Rubio, además, es la mayor inspiración e influencia de todo cultor, ya que es su técnica, su forma de tocar y cantar la que ha sido replicada por la gran mayoría de los guitarroneros del país, inventando, sin la pretensión de hacerlo, la denominación pircana a la técnica y forma de interpretar el guitarrón. Es por esto que llegue a la decisión de utilizar como categoría de uso en esta investigación el nombre de “Guitarrón Pircano”, tanto como para su título como para cada vez que tenga la necesidad de nombrarlo de aquí en adelante.

Esta es una investigación que contrasta miradas existentes en torno al origen, uso, construcción, y todo antecedente que ronde el desarrollo del guitarrón pircano, que no solo tiene su forma pircana de tocarlo sino que también un diseño de construcción referido a la zona. Además es de gran relevancia para esta investigación, la importancia que tiene la tradición y su transmisión oral

como forma única de enseñanza y aprendizaje hasta el día a hoy. Es en este espacio en donde, también, existen un montón de preguntas, que difícilmente se respondan de manera concluyente en esta tesis, pues no constituye el fin de esta investigación.

Recabaré para contrastar y armar un relato en donde todas las verdades estén expuestas y así tratar de construir un cuerpo que pueda reflejar que es un instrumento y una forma ritual tan rica en visiones diversas, que esta muy lejos de ser reducida a una pieza patrimonial lejana a nuestro contexto actual, como tampoco el ser acotada a una forma meramente musical y poética, sino que, esta logre narrar la manifestación de un territorio, de una cultura, de su idiosincrasia y de una espiritualidad que afortunadamente aun está muy lejos de desaparecer a pesar de los diversos intentos que ha tenido la institucionalidad, en todos sus vértices, de crear y argumentar estas reducciones.

### **1.- Antecedentes:**

Esta investigación está trabajada a partir de varias hipótesis hechas por musicólogos, músicos, gestores culturales, poetas populares y filósofos. Además indagaré en el concepto de transmisión oral, eje central para comprender el desarrollo del aprendizaje del rito del canto a lo poeta y el guitarrón pircano. Realicé entrevistas abiertas a cultores, guitarroneros, lutieres, investigadores y poetas populares como Manuel Sánchez, Alfonso Ureta, Pablo Castañeda, Juan Pérez, Claudio Mercado, Alfonso Rubio, Karen Donoso, Gabriel Huentemil, para complementar y contrastar la información de las investigaciones formales.

Los textos y video-documental que utilicé son de periodos diversos y, si bien, a simple vista podrían referir a áreas distintas, van complementando la reducida información que existe en torno al origen del canto a lo poeta y, por ende al guitarrón pircano. Estas fuentes de información las reagrupé en tres fuentes que son claves para un análisis claro del problema de esta tesis: organológicas, testimoniales y académicas. Nombrare algunos de los textos que iré utilizando para el desarrollo de esta investigación remitidos a estas tres fuentes de información. Los textos organológicos, es decir, que se remiten a la clasificación de los instrumentos en relación directa con su historia y desarrollo, son los siguientes: *La huella del guitarrón chileno: planimetría y construcción según el lutier Anselmo Jaramillo* escrito por los gestores culturales Francisca Brieba,

Nicolás Inostroza y el lutier Anselmo Jaramillo (2018) y *El guitarrón chileno, herencia musical de Pirque* de la gestora cultural Mónica Pedreros (2000). Por otra parte están los textos y videos-documentales de carácter testimonial que abordan la mirada empírica, sobrenatural y mágica que tienen los cultores con el rito del canto a lo poeta y el guitarrón chileno: *El renacer del guitarrón chileno* de los cantores Juan Carlos Bustamante y Francisco Astorga (1996), *Cantos Floklóricos Chilenos* de Violeta Parra y Gastón Soublette (1979) y los videos documentales *La caña con choclo. Historias Pircanas* (2015) y *Don Chosto Ulloa, Guitarronero de Pirque* (2003) del musicólogo y antropólogo Claudio Mercado, la clase magistral en video del cultor Alfonso . Y por último están los documentos de carácter académico, los cuales abordan este tema desde una perspectiva histórica, antropológica, musicológica, filosófica, sociológica y lingüística: *El universo del Guitarrón Chileno* del profesor de música y cantor Francisco Astorga (2000), *Sobre la poesía popular impresa en Santiago de Chile* el filosofo Rodolfo Lenz (1894), *Guitarrón Chileno y su armonía rítmica* del musicólogo José Pérez de Arce, *Los orígenes del arte musical en Chile* del historiador Eugenio Pereira (1941), *Trayectoria y evolución del Canto a lo Poeta Pircano* del sociólogo Ignacio Rivera (2010), *La poética de los poetas populares chilenos* del Doctor en Lingüística Domingo Román (2011), *Cultura tradicional, Identidad y Reforma Educacional* del filosofo, poeta e investigador Fidel Sepúlveda, *El canto a lo poeta una genealogía incompleta* del filosofo Humberto Olea Montero, *Flor de canto a lo humano* del investigador Juan Uribe Echevarría y *La música entre escritura y oralidad: la guitarra barroca, el guitarrón chileno y el canto a lo divino* del musicólogo Alejandro Vera (2015).

Existen tres conceptos que utilicé como ejes centrales de esta investigación: el origen del guitarrón, su construcción y su transmisión oral como forma de enseñanza y aprendizaje.

Cada una las entrevistas que hice, así como las investigaciones antes descritas, fueron reagrupadas dentro de estos tres conceptos claves. Esto me permitió ir desarrollando cada tema en una dirección clara y específica, por ejemplo en el concepto de origen selecciono todas las secciones de las entrevistas y textos de tipo histórico y etnológico; en el concepto de construcción selecciono secciones de las entrevistas y los textos de carácter organológico y, en el concepto de transmisión oral elijo fracciones de las entrevistas y textos que traten este tema desde un punto de vista filosófico, mágico, espiritual y antropológico, para así desarrollar el imaginario del guitarrón pircano.

Es de vital importancia mencionar que, debido a la falta de información teórica los testimonios personales y presenciales con los cultores fueron claves para que esta investigación no pierda de vista el valor que tienen estas voces, muchas veces disidentes de la historia escrita, y que conviven a contrapelo de la norma académica. La que muchas veces no las toma en cuenta en las investigaciones de este instrumento y rito de origen tan ignoto y tan controversial en su evolución. Gracias a los textos antes mencionados fue posible establecer de una manera mucho mas precisa, el desconocido panorama del origen, la construcción, la transmisión, por ende, la enseñanza del guitarrón pircano.

## **2.- Problematización:**

Desde mi experiencia como músico y compositor autodidacta, siempre tratando de aprender estilos, técnicas y formas nuevas de música, nunca me había topado con un estilo que no estuviese regido por la métrica clásica, el que podría denominar como música occidental o música popular rock, pop, etc. Música, la cual, está regida por una lógica métrica y de tempo estable, en donde conviven, la mayoría de las veces, varios instrumentos relacionados entre si y siendo parte de un total que funciona armónicamente sin problemas. Está costumbre de tocar regido por esta forma mas controlada, construyó en mi una intuición musical mas matemática o quizás dentro de un espacio con parámetros mas rígidos, en donde todo lo que sucede a nivel musical se hace mas evidente e inequívoco, incluso en una improvisación.

En los pocos años de estudio formal que tuve en una escuela de música, e incluso podría sumar los años que llevo estudiando algún instrumento, como la guitarra o el piano, de manera particular, jamás esta enseñanza trajo consigo un nexo que sitúe al instrumento (en este caso guitarra eléctrica y piano) en tensión con alguna cultura en particular. El método está tan alejado de su origen, esta tan arraigado a un asunto técnico que perdemos de vista el vínculo que hizo de este instrumento lo que es en su sonido como en su construcción. No estoy confirmando que no exista un estudio organológico de tales instrumentos, sino que en el momento en el que se enseña, solo aparece frente a nosotros el problema técnico musical. El cual siempre tiene respuesta en la división y subdivisión rítmica y en la lógica de la construcción armónica, es decir, cualquier forma de tocar, de interpretar o de su desarrollo, desde el punto de vista de su construcción, jamás es respondida desde lo histórico cultural, sino que siempre desde una mirada técnica, utilitaria en relación a la música.

Cuando comencé a conocer y a estudiar, poco a poco, el ritual del canto a lo poeta incluido el guitarrón, es que pude confirmar lo fuera de lo común de esta música, no solo desde el punto de vista estrictamente musical, sino que entendí que es una forma que esta estrechamente ligada a un espacio tiempo determinado, a una forma de vida y a una manera de mirar y entender el mundo. Que la complejidad no solo radica en su métrica, ni tampoco en su exigente técnica al tocarlo, sino que cada sonido, entonación, postura, construcción del guitarrón , lleva una historia en si misma, una historia que tiene que ver con el ser humano y su relación mágica y divina con el entorno.

Desde el punto de vista musical, a medida que iba aprendiendo, iba desentrañando una partición musical muy particular, que solo podía ser guiada por el maestro cultor, quien me decía que no existe una subdivisión o forma especifica para tocarlo, sino que debía interpretar libremente en términos métricos, pero dentro de ciertos patrones melódicos que esta tradición poética y musical contiene; solo lo pude aprender escuchando y reeducando mi intuición rítmica, pero siempre guiado por él. El cultor, poeta popular y guitarronero Osvaldo “Chosto” Ulloa, cuenta lo siguiente en el libro “Herencia musical de Pirque” de Mónica Pedreros (2000):

Yo y mi hermano Moisés nos interesamos por el guitarrón, al igual que el papá. Lo aprendí del oír y del mirar, en aquellos tiempos se hacían ruedas de puetas. Ellos hacían fiestas y se juntaban en grupos de puetas a cantar y venían a la casa del papá, entonces yo era niño muy joven y en aquellos tiempos a mi me gustaba mucho escuchar como sonaba el guitarrón, porque poco se veía la guitarra. (p.13)

Como músico autodidacta he podido constatar que la mayoría de los instrumentos y/o estilos que se estudian en Chile, en instituciones formales de enseñanza, se abordan por medio de un método específico para aprenderlos. Métodos establecidos y aceptados por una tradición musical y enseñados por un profesor. Sin embargo, en el ámbito del Canto a lo poeta, que utiliza el guitarrón pircano, no posee ningún método de enseñanza específico inscrito en documentos aceptados académicamente, es decir, no existe una notación musical que pueda servir de guía para los nuevos aprendices de este estilo y rito musical, lo que dificulta la transmisión más o menos metódica del instrumento y de este estilo tradicional chileno, con el riesgo de ir desapareciendo con el tiempo al irse perdiendo la tradición oral o al ir desapareciendo, a su vez, el maestro que la transmite oralmente. Esto es precisamente lo que me inspira a realizar esta investigación y a hacerme la

**pregunta: ¿Por qué la transmisión oral en la enseñanza del guitarrón chileno en Pirque, dentro del rito canto a lo poeta, sigue siendo la única manera de enseñarlo?**

La dificultad que representa dilucidar o simplemente encontrar una respuesta que nos permita comprender lo que propone esta pregunta, está descrita en la investigación en el 2007, del músico José Pérez de Arce:

Con respecto al estilo de canto, Santos Rubio destaca que hay que “cantar arrogante”, esto significa alargar la frase, que no cuadre con el pulso, atrasar las cadencias, cantar calmado de modo que la voz no vaya sincronizado con el guitarrón (p.24)

La importancia de esta cita no solo radica en que proviene de uno de los más importantes cultores y guía de este instrumento, quien es la pieza fundamental para la difusión, a través de la transmisión oral, del guitarrón por gran parte del territorio nacional, sino que además, nos sitúa frente al estado actual de una forma musical que aún no ha sido convencionalizada por la estructura académica, ya que tanto su enseñanza como su aprendizaje sigue sucediendo dentro del contexto de la transmisión oral. Es por eso la pregunta y la necesidad de analizar el porqué el tipo de enseñanza de este rito e instrumento tan peculiar.

### **2.1- Objetivo general:**

- Analizar la importancia de la transmisión oral en la enseñanza del guitarrón chileno en Pirque, dentro del rito del canto a lo poeta.

### **2.2-Objetivos específicos:**

- Contrastar las diversas teorías en torno al origen y el desarrollo del guitarrón Pircano.
- Recuperar, a través de entrevistas a los cultores e investigadores, la relación desde la transmisión oral con el guitarrón pircano.
- Identificar cuales son las dificultades que hacen que el guitarrón en el rito del canto a lo poeta sea tan difícil de transcribir a notación musical.
- Indagar por qué la transmisión oral sigue siendo el método de enseñanza del guitarrón pircano

### **3.- Justificación:**

Esta investigación busca contrastar los diversos antecedentes y miradas que existen en torno al origen, la enseñanza y el aprendizaje del guitarrón pircano. Su desarrollo a través de la tradición y como esta se va transmitiendo oralmente a través del cultor; única forma de aprendizaje para quien lo quiera aprender, ya que aún no ha sido posible llevarlo a un método de enseñanza académica formal. Contrastare las diversas investigaciones, tanto de tipo organológico, testimonial como académico, objetivo que me servirá para tener una visión amplia no así acabada, puesto que el punto de origen de este instrumento es aún desconocido. Además, recuperaré, a través de entrevistas a cultores e investigadores diversas experiencias que se relacionan con el guitarrón y su transmisión oral de enseñanza. Esta perspectiva me servirá para indagar los múltiples contextos en donde se desarrolla este rito e instrumento, ya que hasta el día de hoy, es una experiencia que tiene muchísima relación con la ritualidad de una zona en particular: es el sonido de una cultura que se resiste a las convenciones institucionales como la academia musical que tiene como propósito reducir solo a un ámbito técnico estas expresiones. Esta tesis no propone ni pretende desarrollar un método de enseñanza que una el mundo de la oralidad y la academia, no tengo las herramientas necesarias para hacerlo ni el objetivo de hacerlo. Por eso mi propósito es poner en conversación las investigaciones que se han hecho al respecto y sumarles a ésta, la experiencia empírica y la mirada de algunos cultores que aún no han sido considerados en las hipótesis oficiales que utilizare como antecedentes teóricos de este trabajo, para así tratar de entender desde dónde proviene y que representa este tan particular instrumento único en nuestro territorio y el mundo, poniendo énfasis en la gran influencia que ha tenido la zona de Pirque y sus cultores en el desarrollo del guitarrón, su técnica y difusión.

Del origen del guitarrón pircano, se sabe muy poco y los antecedentes que existen son variados y algunas veces contradictorios. El cultor, guitarronero y poeta popular Manuel Sánchez, lleva muchísimos años no sólo interpretando este instrumento en la forma musical y poética del ritual del canto a lo poeta, sino que también ha investigado empíricamente la variables de por que esta forma ritual aun no conecta con la academia y sigue muy conectada con la oralidad cuando hablamos de las posibilidades de enseñarlo fuera del ámbito de la oralidad. En cuanto a esto Sánchez, en una entrevista personal (2021), señala lo siguiente: “El canto a lo poeta es una forma poética y musical

en donde el guitarrón chileno es su instrumento más representativo, el cual, encierra un misterio desde el punto de vista rítmico musical e interpretativo, que dificulta la notación musical para la realización de un método preciso en la academia formal”. Alfonso Ureta, en una entrevista personal este 2021, refuerza esta hipótesis planteada por Sánchez pero a la vez agrega que él cree que la academia no ha tenido el suficiente interés de llevar a un método esta forma ritual por encontrar que es un arte de baja categoría .

En el año 1972 don Juan Uribe Echevarría llevó al cultor Santos Rubio a realizar unos talleres a la Universidad de Chile, el cual sirvió para difundir el guitarrón pircano y el canto a lo poeta, por diversas regiones de Chile fuera del área de la zona central. Este hito significó además, que el estilo pircano de tocar el guitarrón y cantar las entonaciones se convirtiera en la base técnica y musical de muchos futuros cultores, además de los que fueron alumnos de quienes aprendieron en estos talleres. Muchas veces la labor de algunos investigadores de generar instancias escritas o presenciales de enseñanza, origina una profunda desconfianza en los cultores. Desde afuera esta acción se ve necesaria y plausible, pero al parecer no siempre estos intelectuales han tenido como propósito final solo difundir o enseñar esta forma solamente, sino que a veces existe una especie de apropiación que molesta profundamente a la comunidad de guitarroneros y cultores. Manuel Sánchez, comenta en una entrevista personal del 2021, que a pesar que estos investigadores, como por ejemplo, Juan Uribe Echevarría, tenían un interés genuino en difundir esta tradición, siempre se presentó al cultor desde un punto de vista pintoresco, en donde el investigador era tan o más protagonista que el cultor.

La función principal del guitarronero es acompañar a la décima, darle el imaginario musical a una forma poética que lleva en sí misma la crónica de un hecho específico o la metáfora de una visión del mundo. Es esto lo que hace especial esta forma musical, que a pesar que el instrumento reúne todas las características para ser una voz solista, tiene un timbre particular, un rango dinámico y de frecuencias tan amplio que no necesita de un ensamble para construir un gran espacio sonoro, este se pone a disposición de la poesía, es decir, no es la voz quien sigue al instrumento o ensamble como pasa en la música clásica, jazz o popular occidental, sino que el guitarrón se subordina a la rítmica que la poesía lleva en sí misma. Esto va en contra toda lógica de enseñanza de un instrumento musical en las escuelas o academias formales de música, las cuales educan desde un razonamiento absolutamente técnico, funcional e instrumental, desvinculado del contexto poético de

la composición. Es por eso que el guitarrón y el rito que lo acoge, al parecer, se articulan desde un espacio de transmisión oral, el cual encarna el sentir y el comprender de una comunidad.

El misterio que este instrumento guarda, no solo en su origen, sino que también en la técnica para tocarlo y acompañar el canto a lo poeta, quizás radica en que su uso ha sido particularmente en los estratos mas populares de la sociedad chilena, el cual, habitualmente queda fuera del registro histórico que significa un eje significativo de desarrollo para una nación, y solo es nombrado desde una perspectiva anecdótica, de manera que, la profundidad que se podría lograr para establecer un punto de partida o esclarecer la interpretación específica de este instrumento, queda difuminado por sesgos religiosos colonialistas, que demarcan un control de dominación limitando las posibilidades al investigarlo. Es por esto que es importante contrastar las investigaciones con las entrevistas a cultores, ya que en ese aprendizaje oral existen las llaves que nos podrían ayudar a construir un mapa más acabado de lo que necesariamente significa el desarrollo del guitarrón en toda su dimensión; juntar las piezas desde lo formal y oral ayudarán a conformar un cuerpo que devenga del complemento de estas dos áreas que parecieran lejanas pero que completan un cuadro del conocimiento. Don Gastón Soubllette, en el libro que publicó junto a Marisol Robles y Verónica Veloz, *“Sabiduría chilena de tradición oral”*, lo dice, en la introducción, de manera clara y precisa:

Y bien si se trata de formas heredadas de un pasado irrecuperable, contiene elementos de un conocimiento del hombre que es transhistórico y válido para cualquier época, mientras el hombre siga siendo hombre, y susceptible de ser reformulado y enseñado en el ámbito académico, no solo con el propósito de difundir el saber, pues resultaría una inconsecuencia estudiar la sabiduría y no sentirse interpelado por ella para trascender la mera adquisición de conocimientos. (Soubllette, 2013, p.20)

Quizás el guitarrón pircano y el rito del canto a lo poeta, mas que un patrimonio cultural reservado para unos pocos o solo para ser visto desde una vitrina de museo, es uno de los pocos eslabones de un pasado que nos ronda, de una identidad perdida que aún puede ser recuperada, convocándonos a descubrir y redescubrir un sonido que es parte de nuestra resonancia con el universo.

#### **4.-Marco teórico:**

##### **4.1-El guitarrón pircano:**

###### **4.1.1- Origen del guitarrón pircano:**

José Pérez de Arce, postula que el Guitarrón sugiere su origen en la primitiva guitarra española o Vihuela, así como sus rasgos distintivos en las tradiciones vernáculas locales. Explicando así su singularidad (2007, p. 22). El autor agrega, que los antecedentes históricos sobre el guitarrón son decepcionantemente pobres, por la bibliografía escasa que existe y porque lo poco que se sabe, tiene referencia escrita desde fines del siglo XIX, la cual es solo una pequeña mención en el texto de Rodolfo Lenz del año 1894 (2007, p.32). También explica que la guitarra a cuatro ordenes dobles del siglo XVI y la de 5 cuerdas de fines de éste, fueron las variantes que más influyeron en los cordófonos americanos de uso popular, y puntualiza que la vihuela española punteada, refinada y de uso elitista, fue uno de ellos. Esta no jugó un papel decisivo en el desarrollo del guitarrón, aunque la “guitarra grande”, como la denominaban en Pirque, conservo su forma, su estructura, los cinco ordenes y, hasta cierto periodo, los trastes de tripa (2007, p. 35). A pesar de que aquí podemos encontrar un pequeño atisbo de una parte de su origen, hay algo importante a la hora de ir en busca de su procedencia, y es que los instrumentos de uso popular, previos o contemporáneos al guitarrón, quedaron fuera de la historia oficial americana. La Vihuela, al contrario, no corrió la misma suerte, ya que como se señala anteriormente, era un instrumento que utilizaba la elite de la época (2007, p. 35).

Raquel Barros y Manuel Dannemann, en su investigación *El guitarrón en el departamento de Puente Alto* (1960), citan diversos estudios en donde describen algunos cordófonos que podrían formar parte de la descendencia directa del guitarrón, pero, como muchos otros investigadores, también carecen de información suficiente como para llegar a una reseña histórica que contemple los orígenes y el desarrollo de este instrumento. Ellos indican que “Don Eugenio Pereira Salas postula que este instrumento descende seguramente del guitarrón peninsular, quien comenta que en el Perú, el padre Calancha, cronista del siglo XVI, habla de los coros de vihuelones del Monasterio de la Encarnación, sugiriendo que debe referirse a nuestros guitarrones sin aportar mayores datos probatorios.” (p. 7). A su vez, describen un instrumento llamado *chitarrone*, de principios del siglo

XVI, perteneciente a la familia del archilaúd, el cual, al igual que el guitarrón tiene algunas de sus cuerdas fuera del diapason, es de cuerpo relativamente pequeño, pero en comparación, su brazo es considerablemente mas largo, por ende, los clavijeros están distanciados del cuerpo, dispuestos en el extremo del mástil y servían para hacer los bajos de acompañamiento. En referencia a lo antes descrito, Barros y Danneman señalan lo siguiente: “Limitándonos exclusivamente a un posible parentesco entre ambos instrumentos, y sin ánimo de insinuar procedencia alguna, encontramos en el guitarrón chileno simplificado el clavijero superior del italiano, al transformarse en dos pequeños clavijeros colocados en la unión del mástil y la caja, y portadores de dos clavijas cada uno (...) De este modo, la corta longitud de estas cuerdas aumenta la extensión de los agudos, a la inversa del otro cordófono.” (1960, p. 8).

El guitarrón, como dice Carlos Lavín, puede clasificarse como uno de los mas originales de Latinoamérica (1955, p.119), es un instrumento único, complejo y de sonido grande. En Pirque, por su sonido, lo llamaban “guitarra grande”, a pesar de que su tamaño es menor al de una guitarra. Tradicionalmente, se utiliza para acompañar al cantor en la forma poética, musical y ritual llamada Canto a lo poeta, forma que se compone del *Canto a lo divino* y *Canto a lo humano*. Francisco Astorga, cuenta que la principal actividad donde hoy en día se utiliza el guitarrón, es en el encuentro de poetas y cantores, en fiestas familiares y comunitarias, partidos de rayuela, encuentros de payadores, novenas a la Santa Cruz, a la Virgen del Carmen, Velorios de Angelito, etc. (2000, p. 223)

Existe una cita del padre Miguel Jordá, que señala cómo el guitarrón fue introducido en Chile. Esta cita aparece en la investigación de Francisco Astorga del año 2000 y señala lo siguiente: “Tengo la firme convicción de que los padres jesuitas que se establecieron en Bucalemu y Convento en el año 1619 implantaron el método del Canto a lo divino. Ellos fueron los primeros que utilizaron este método para evangelizar y difundieron el “Bendita sea tu pureza”, que fue como la matriz de todos los versos a lo divino.” (p. 223). Teniendo en cuenta este antecedente, Astorga indica lo siguiente: “Los jesuitas fueron excelentes artesanos en instrumentos musicales y sus mejores alumnos fueron los indígenas quienes, teniendo gran facilidad para el aprendizaje, se destacaron como cantantes instrumentistas y constructores de instrumentos.” (p. 221).

Para reafirmar la hipótesis, de que el Canto a lo divino, rito muy difícil de separar del origen del guitarrón, fue introducido y originado por la evangelización que realizaron los misioneros de esta orden religiosa de la iglesia Católica, Astorga (2000), cita un fragmento del libro *Historia de la*

*compañía de Jesús en Chile* (1891) del Padre jesuita Francisco Enrich, en donde relata que entre los años 1619 y 1770, Don Sebastián García Garreto fundó, en Bucalemu, una casa de misioneros que recorrían el país durante varios meses del año, desde el Choapa hasta el Maule. Cabe señalar que 1770 fue el año en que los jesuitas fueron expulsados de Chile. Por lo tanto, fueron 150 años de misiones itinerantes, en que los misioneros iban de norte a sur predicando a indígenas, españoles y mestizos, enseñándoles a cantar y a rezar la doctrina en versos.

Según los que postulan que el canto a lo divino proviene de los jesuitas, existe una relación directa entre este canto y la salmodia: canto eclesiástico o música con la que se acompañan o recitan los salmos y otros textos litúrgicos. En un estudio del musicólogo Alejandro Vera, aparece una cita a Luis Gastón Soublotte que señala que: “La melodía del verso es casi siempre salmódica, es decir, sin pie rítmico, con todas las características del recitativo.” (2015, p. 25). La Salmodia, dice Vera, es una fórmula que agrupa dos versículos y llevan dos cadencias, una intermedia y otra final. Todo el resto, el cantor lo interpreta libremente sobre una misma nota, las veces que sea necesario para recitar el texto, todo este detalle descrito, relaciona a la salmodia directamente con el canto a lo divino.

La diversidad de miradas, reflexiones y posiciones cuando se habla del origen del rito y el guitarrón es un hecho indiscutible. En una entrevista realizada al cantor, payador y guitarronero Manuel Sánchez, en Abril del año 2021, éste comenta que, a pesar de que está de acuerdo con que el guitarrón tiene directa relación con la vihuela por sus 5 ordenanzas dobles, dice que además se relaciona con los instrumentos árabes antiguos, como el Ud o laúd Árabe. También dice que se vincula, por su sonoridad, con el salterio y la citara, y por la técnica de ejecución se asocia al laúd árabe y europeo.

Un punto muy relevante en este tema, es que como este instrumento fue acunado en Pirque, fue allí en donde los cultores comenzaron a desarrollar en el tiempo una técnica de interpretación o ejecución con identidad pircana, herencia del mítico guitarronero el “Zurdo” Ortega, quién enseñó esta nueva manera de tocar el guitarrón (antes se tocaba de una forma muchísimo mas sencilla), a tres importantes cultores pircanos como Manuel Ulloa, Isaías Angulo y Juan de Dios Reyes. Esta técnica se caracteriza por una pronunciada inclinación de la mano en donde el dedo meñique se apoya en el puente del guitarrón y permite que el resto de la mano tenga una pendiente para que los dedos pulgar e índice, y a veces el dedo medio, ataquen con forma de pinza. Esta es una técnica depurada, ya que así se logra mayor precisión en la ejecución, no pasando a llevar las cuerdas que

no se quieran tocar, puesto que, esta forma es definitivamente mas musical que la que se usaba antes.

Otro cantor popular y guitarronero que postula algo muy similar a Sánchez es Pedro Yáñez, rebatido abiertamente por el músico e investigador José Pérez de Arce (2000), quien escribe que tal hipótesis no guarda relación con el origen del guitarrón, puesto que ninguno de estos instrumentos ha dejado huella en Europa o en otro lugar y porque las tendencias organológicas locales apuntan a objetivos muy diferentes al guitarrón; los instrumentos árabes tienen una tendencia sonora mas bien seca, de un timbre muy lejano a la amplitud sonora que tiene el guitarrón piricano. También podemos encontrar similitudes con instrumentos de zonas aún más lejanas a Chile, como los cordófonos pulsados de timbre complejo de la India como el Sitar, pero igualmente están concebidos para obtener objetivos diametralmente diferentes. El guitarrón es un caso único, porque apunta a una intención sonora colectiva, ya que su timbre se escucha como si estuviesen sonando varios instrumentos distintos, con una función musical indiferenciada entre ellos.

Lo que postula Sánchez, no solo reflexiona desde un espacio distinto su origen organológico, sino que no cree que sean los jesuitas quienes introdujeron el rito del Canto a lo divino. Sánchez, relata que en su larga vida como cultor, ha conocido a muchos cantores, guitarroneros y poetas populares de la vieja guardia, con quienes ha tenido extensas conversaciones en donde ha ido escudriñando, desde el relato popular, las diversas hipótesis que tiene el origen de este rito e instrumento. Buscando un relato que le hable desde fuera de toda institucionalidad religiosa, histórica oficial y musicológica, cuestionándolo y validando la transmisión oral que construye una narración histórica desde el territorio, desde las bases, desde la vida del cantor popular. Sánchez señala en una entrevista del 2021 lo siguiente:

La iglesia católica llegó a apoderarse de muchas cosas, de hecho existían curas que vinieron específicamente a estudiar las costumbres de la religiosidad popular, y dentro de esto se encontraron con la decima, instalada en latinoamérica desde la llegada de los conquistadores. En Chile, cuando los jesuitas llegaron, a comienzos del 1600, el canto a lo poeta y por ende el guitarrón, ya existían. También existían las juglarías, la artesanía y el territorio de la zona central estaba habitado por otros pueblos, por ejemplo los Incaicos. Es tanta la apropiación, que algunos historiadores dicen que el origen del guitarrón surgió desde los talleres ebanistas de los jesuitas, que era en donde estos enseñaban a construir muebles. Según lo que he

aprendido durante los años de oficio, en largos debates y conversaciones, esto es erróneo por que la clave del guitarrón está en el ritual de velorio del angelito, que es un rito cantado y no rezado; el rezo es una costumbre absolutamente cristiana y el canto a la muerte es una costumbre musulmana. Entonces para mí en ese origen jesuita radica una contradicción enorme. (Sánchez, 2021, conversación).

Esta información, no la podemos encontrar escrita en ninguna investigación de las que han sido publicadas. De hecho, Sánchez cuenta, que recién a fines del año 1970, cuando llegó el sacerdote Miguel Jordá, que precisamente vino enviado por la iglesia Católica con la misión de estudiar nuestra cultura popular folclórica, éste conoce el canto a lo divino y se enamora inmediatamente de él. Esto lo condujo a realizar distintas gestiones y publicaciones, que comenzaron a abrir las puertas de la iglesia Católica a este ritual, ya que antes de que él hiciese esto, el canto a lo divino no se practicaba ni en iglesias, ni en capillas, ni en nada relacionado al cristianismo, porque los sacerdotes, antes de la llegada de Jordá, se encargaron de difundir que el guitarrón era un instrumento del demonio, y que los cantores se juntaban prácticamente, a hacer misas satánicas. Lamentablemente, algunas de estas denuncias derivaron en que algunos cultores fueran a parar a la cárcel.

Así como algunos cultores que desde la oralidad relatan cuales fueron los acontecimientos vinculados al origen del guitarrón, Otro punto de vista válido es el que se da desde la antropología. Esta postula que el pueblo de la zona central de Chile, o también llamado el pueblo de Aconcagua, poseía un refinado conocimiento musical proveniente de los cánones estéticos de los Andes del sur (Perú, Bolivia, Argentina y Chile), y que desde antes de la conquista, este pueblo ya denotaba un profundo interés por el color y el timbre de los instrumentos, no así por la melodía y la rítmica. Clarísima manifestación de esto es a través de la existencia de instrumentos como la flauta de piedra, que mas tarde derivó en las actuales flautas de chino que tocan campesinos y pescadores de la zona (Mercado, 2004, p.614). El guitarrón, por su parte, es un instrumento que se caracteriza básicamente, por su sonido; este distintivo lo hace único en su especie y lo liga íntimamente con este antecedente en donde predomina lo sonoro y tímbrico antes que cualquier otro parámetro musical. De esta manera, es que el guitarrón se fue transformando, poco a poco, en un instrumento representativo de este sector, específicamente de Pirque.

Fidel Sepúlveda y José Pablo Concha, sintetizan muy bien este fenómeno en su libro *Cultura tradicional, identidad y reforma educacional* (2001):

La cultura tradicional, es el subsuelo donde se gestan y decantan las imágenes y los símbolos con los que un pueblo dice su modo de ser en el mundo.

De este subsuelo brotan las manifestaciones que encarnan el sentir-comprender de una cultura. Estas expresiones, mas que documentos, son monumentos en que una comunidad inscribe su proyecto de ser y aportan un corpus de creaciones fundamentales para el patrimonio cultural (p.7)

A pesar de lo difícil que se hace determinar su procedencia, gran parte de las hipótesis están de acuerdo, que tanto las entonaciones como la técnica de interpretación y construcción que hoy en día conocemos del guitarrón provienen y están inspiradas por los cultores de la zona Pirque. Esta es la cuna de todo lo que hoy se sabe de este instrumento, tanto así, que uno de los guitarrones más antiguos que se conocen, es el de Don Manuel Saavedra Orellana, cantor y guitarrero pircano que lo heredó de su suegro Don Juan de Dios Reyes, importantísimo cultor pircano, reconocido por enseñar a Santos Rubio la tradición del guitarrón, uno de los más importantes transmisores del “sonoro instrumento”, quien es el principal responsable de que el guitarrón se haya conocido desde Arica hasta Puerto Montt en la década de los setentas.

Todo lo anterior me sugiere una breve reflexión: a pesar que no existe un antecedente claro del origen del guitarrón y su uso en el canto a lo poeta, si queda de manifiesto que los diversos contextos sociales que ocurren en un lugar determinado, definen, muchas veces sin una razón precisa, su idiosincrasia, por ende sus manifestaciones artísticas y como estas se van desarrollando, siempre vinculadas a una profunda espiritualidad. Y es todo esto lo que termina decantando en la forma de interpretar este instrumento y su canto.

#### 4.1.2- Características del guitarrón pircano:

Es posible encontrar, las principales características del guitarrón pircano en el libro que escribió Mónica Pedreros Zúñiga, titulado *Herencia musical de Pirque* (2000), en donde describe las características del guitarrón de Don Manuel Saavedra Orellana, el cual sirvió como referencia para la construcción del guitarrón que conocemos hoy en día. Pedreros hace una detalla pero simple exposición del instrumento de la siguiente manera:

El guitarrón chileno es mas pequeño y más ancho que la guitarra. Tiene 25 cuerdas, 21 en el clavijero, y las cuatro restantes están en su caja (...) En el guitarrón de Don Manuel Saavedra Orellana encontramos que sus siete trastes están hechos de alambre de cobre y su clavijero es de madera. En el guitarrón actual el clavijero es de metal, al igual que sus trastes o puentes., las cuerdas son metálicas o de nylon. Su caja sigue siendo ancha y se conserva la longitud del brazo (...) Los antiguos cantores, lo afinaban según su registro de voz; ahora si hablamos musicalmente de acuerdo a la música actual o universal están afinados de la siguiente manera:

I Orden : SI (tres segundas)  
II Orden : FA# (tres terceras)  
III Orden : RE (una sexta, una cuarta y dos primas)  
IV Orden : LA (dos quintas y cuatro segundas)  
V Orden : MI (una sexta y cuatro terceras)

El RE, por el hecho de ser sus cuerdas primas, son agudas; está con tres octavas. Se destaca que existe una segunda afinación en el guitarrón. (Pedreros, 2000, p.42-44).

El guitarrón cuenta con dos tiples o diablitos, cada uno tiene dos cuerdas que son la primera y la segunda cuerda de una guitarra. Cada tiple o diablito tiene una afinación distinta, en un registro agudo. Si miramos el instrumento de frente y de forma horizontal, el diablito de abajo es la tónica y el diablito de arriba es la dominante. Esta relación se da según la tonalidad en el que está afinado el guitarrón, habitualmente, en LA. Estas cuerdas no son pulsadas, sino que van fijas y se tocan justo en el momento en que se quieren acentuar aún más los acordes de tónica y dominante, respectivamente.

El puente que soporta las cuerdas, tiene una forma muy particular: desde su base se proyectan dos puñales que sirven para resistir la tensión de la gran cantidad de cuerdas que tiene, como también para apoyar el dedo meñique que le da más firmeza a la técnica de pinza con la que se toca.

El poeta popular Astorga (2000), cita a Arnoldo Madariaga padre, quien le cuenta que cada parte del guitarrón lleva en si mismo, una significancia simbólica que afirma la chilenidad de su origen.

La tradición dice que las ordenanzas representan las cinco decimas que componen un verso, los dos puñales son el par de cantores que componen la paya (desafío, duelo improvisado entre dos cantores poetas), los cuatro diablitos la cuarteta que precede al verso, las 21 cuerdas es la cantidad de *toquíos* que debe saber el guitarrero y los ocho trastes son el octosílabo de la décima.

El guitarrón, a diferencia de la guitarra, solo se arpegia o puntea y no se rasguea. La forma tradicional de tocarlo esta fuera de toda lógica académica musical, ya que, no necesariamente debe ser tocado dentro de una métrica regular, sino, que su función principal es acompañar al cantor, siendo la poesía la que lidera los valores de tempo y rítmica de las entonaciones, independiente que estos estén completamente fuera de los diferentes ordenes musicales métricos que conocemos.

En una entrevista realizada a Alfonso Ureta el 2021, el cultor pircano declara que desde el punto de vista formal de la música, una de las secciones más misteriosas del *toquio* del guitarrón en una entonación, son los adornos o floreos; espacio musical que existe entre cada verso. La métrica y el *tempo*, que sería el hilo conductor en una canción convencional, varían a merced del guitarrero. Es en este espacio, donde también radica esa imposibilidad de llevarlo a una notación musical. Ureta señala, que existen dos formas en que las entonaciones están compuestas: Las apoetizadas y las atonadas. La primera guarda relación con la poesía, en donde el canto va a una rítmica totalmente a gusto del cantor, independiente de la rítmica del guitarrón. Muy típica de la zona de Pirque. La segunda, es cuando el guitarrón va doblando lo que hace la voz, por ejemplo: la entonación *Rosa y Romero*, que es una entonación unísona pero que mantiene, como la apoetizada, los adornos o floreos que van entre verso y verso con una rítmica libre a gusto del instrumentista. Mucho más típica en la zona costina.

La libertad métrica de este acompañamiento, es el que siempre ha llamado la atención de los investigadores cuando escuchan a algún cultor. Desde el punto de vista de un interprete, esto es un misterio, sobre todo cuando se esta acostumbrado a tocar en un ensamble, en donde todo esta amarrado a una métrica definida, ordenada y que responde a una lógica musical más apegada a lo formal o manera occidental de entender la música, con varios instrumentos que conviven entre sí, y que componen diversas capas dentro de una composición, entonces esa libertad métrica es un espacio misterioso que invita a ser investigado.

El guitarrón pircano es un instrumento que no tiene símiles en su especie, nos señala un territorio sonoro que evoca la espiritualidad de un pueblo que no ha olvidado de donde viene, ni ha negado las influencias foráneas que lo fueron moldeando.

### **4.3.-El guitarrón Pircano y sus principales cultores:**

#### **4.3.1- Principales cultores:**

En la comuna de Pirque existen los fundamentos investigativos suficientes para determinar, que es en esta zona en donde se han encontrado antecedentes de los mas antiguos guitarroneros, quienes, según estas investigaciones, también son los que se han encargado de transmitir de generación en generación, las técnicas y entonaciones de este instrumento y rito tan particular.

Dentro de la tradición oral pircana existe la historia de un ser mitológico, un cultor y guitarronero llamado el “Tarifeño”. Su real existencia se comprueba con una entonación oriunda de Pirque llamada “La Tarifeña”, y la creencia popular dice que fue el mismísimo “Tarifeño” quien la creó.

Según Gabriel Huentemil, en un cuentacuentos (UTEM, 2016), el “Tarifeño” es un cultor errante, es decir, nadie sabe su procedencia, pero que se radicó en Pirque muy cerca de la cordillera por muchísimo tiempo, lo que le asigna el gentilicio de pircano. A diferencia de gran parte de sus pares, este guitarronero sabía leer y escribir y tenía muy buena “paila” como dicen en el campo u odio para la música, lo que lo situaba dentro de los cultores con mayores posibilidades para superar a sus rivales en las contiendas poéticas y musicales, ya que no solo dominaba la oralidad como forma de aprender versos y entonaciones sino que sumaba estos dos mundos, los que le daban las herramientas necesarias para batirse a duelo con quien fuese sin mayor problema. El “Tarifeño” era un cultor muy hábil, se aprendió muchos versos y entonaciones, lo que lo llevó, pasado el tiempo, a quedarse sin contendores; ningún payador lo superaba, ningún cantor, ni siquiera en las ruedas ya lo dejaban participar por que siempre se sabia más melodías y versos que todos. Esta situación lo llevó a tomar la decisión de irse de Pirque para ir en busca de algún adversario con quien pueda competir y que le significara alguna dificultad. Se fue rumbo al norte, Huentemil, cuenta que se fue a la provincia del Choapa, específicamente a la ciudad de Salamanca en la cuarta región, en donde durante su peregrinaje y en medio de una camanchaca intensa se encontró con otro cultor desconocido con su guitarrón al hombro. Se miraron y se preguntaron en que andaban, a lo que se respondieron casi al unísono que andaban en busca de un cantor que estuviese a la altura de su capacidad poética, musical y de improvisación. Según la leyenda estuvieron alrededor de tres semanas cantando y payando de todas las formas posibles, y ninguno de los dos lograba ganarle al

otro. “Tarifeño” llevaba un collar con un espejo, este se le fue saliendo a medida que el “Tarifeño” se mecía mientras cantaba, hasta que reparó que su contrincante no se reflejaba en el espejo, lo que significaba que estaba frente al mismísimo Diablo. “Tarifeño” se acordó que la única manera de combatirlo era tocando una melodía que se llama *La postura de cruces* con versos a lo divino. Ganó la contienda y volvió a Pirque contando su experiencia. Desde ese día que todo cantor a lo divino pircano tiene en su guitarrón un espejo en la parte inferior del diapasón del mismo.

Otro guitarronero que está muy vinculado al mito de “Tarifeño”, y es quien evolucionó la forma de tocar el guitarrón en Pirque es un cultor llamado el “Zurdo” Ortega. Él fue el maestro de tres importantes guitarroneros de Pirque: Isaías Angulo, Manuel Ulloa y Juan de Dios Reyes. Isaías Angulo fue el informante de Violeta Parra y se dice que fue el maestro de su hijo Angel, y los otros dos, Manuel Ulloa y Juan de Dios Reyes, fueron los maestros de dos de los cultores pircanos más relevantes del ámbito del guitarrón a nivel nacional, los que además de tener un estilo único en su canto y toquío, fueron, sobre todo uno de ellos, los que siguieron evolucionando y difundiendo el “sonoro instrumento” por todo el país. Ellos son: Santos Rubio y Osvaldo “Chosto” Ulloa.

El “Zurdo” Ortega, era un avezado guitarronero que según palabras del cultor Gabriel Huentemil en una entrevista personal en Septiembre del 2021, fue quien reinventó todo lo melódico e incorporó la séptima, es decir, que sumó las tétradas a los acordes triadas ya utilizados hasta ese momento, lo que generó un avance en la forma de tocar y de enfrentar las entonaciones tanto antiguas como las que se comenzaron a crear. A este cultor, cuenta Huentemil (2021), algunos lo relacionan con el “Tarifeño”, dicen que es la misma persona, y esto debido a su gran capacidad musical y poética. Existe una leyenda que afirma que “Tarifeño” es el “Zurdo” Ortega, en donde, “Tarifeño”, luego de su duelo con el diablo, volvió a Pirque desde Salamanca por la cueva de los brujos, que es el lugar en donde encontró el guitarrón y lo aprendió a tocar la primera vez que salió de Pirque hacia el norte, y en esta vuelta a Pirque “Tarifeño” llegó con el nombre de “Zurdo” Ortega. Nadie sabe de donde es el “Zurdo” Ortega, también lo consideran un errante que vivió tanto tiempo en Pirque y fue tan importante para el desarrollo del guitarrón pircano que se le identifica con la zona. Además fue maestro de Isaías Angulo, Manuel Ulloa y Juan de Dios Reyes, los tres grandes maestros del guitarrón pircano, y fue muy conocido por los cultores antiguos, es decir, que existen antecedentes claros de su existencia, no así de “Tarifeño” que es parte del mito popular, del folclore o la tradición oral de la zona.

Luego de estos cultores antes nombrados, quienes marcaron el inicio del guitarrón pircano como se conoce hoy en día, vino una época en donde los guitarroneros comenzaron a desaparecer, poco se sabía de ellos hasta que a fines de los años sesentas el investigador Juan Uribe Echevarria logró ubicar a unos pocos, con quienes aportó a que este instrumento no desapareciera. Situación que explico mas adelante. Para el año 1990 el guitarrón pircano comenzó a revitalizarse a través de diversos acontecimientos, y ya para el 2000 este había tomado muchísimo más fuerza gracias a la creación del taller de Alfonso Rubio en la Municipalidad de Puente Alto y por la investigación de Mónica Pedreros llamada *Herencia musical de Pirque* (2000), la cual presenta con fichas personalizadas a cinco de los cultores pircanos vivos más importantes, además de un detallado mapa constructivo del guitarrón pircano. Esta investigación fue el eje central para gran parte de este capítulo en donde serán presentados estos cultores uno a uno, parafraseando este importantísimo estudio. Comenzaré por el cultor Juan Manuel Saavedra Orellana. Nació el 21 de Agosto de 1922 en Linderos, Buín, Jardinero de oficio. Arribó a Pirque a sus ocho años, y a los doce comenzó a trabajar en el campo. Fue inquilino, trabajaba en las trillas y en los potreros. Vivió cincuenta años en el fundo de Huingán. Su madre, llamada Maria, murió en el parto, su padre, Francisco Saavedra, es un agricultor de la zona y fue quien le enseñó el trabajo del campo. A los veinticinco años se casa con Laura Rosa Reyes Martínez, la conoce en Pirque en los velorios de angelitos. A los veinticinco años aprende a tocar el guitarrón de oído, viendo como otros lo tocaban en estos mismos velorios. Su suegro, Don Juan de Dios Reyes, también le enseñó a tocar y termino siendo su gran maestro. Juan Manuel Saavedra Orellana era muy bien cotizado en el ámbito del canto a lo divino, básicamente tocaba en los velorios de angelitos, en los que toco hasta el día de su muerte. Él es uno de los guitarroneros con quien Violeta Parra habló para saber acerca de este instrumento tan particular. Violeta andaba en busca del suegro de Juan Manuel, Don Juan de Dios Reyes, por que su hermano Nicanor le había contado de este instrumento y de sus cultores, entonces viajo a Pirque buscando información de primera fuente. Otra anécdota importante, y para finalizar, es que Don Juan Manuel es uno de los guitarroneros que aparece en la película “Un largo viaje” de Patricio Kaulen, en el año 1960. Continuare por uno de los cultores mas carismáticos de esta zona, Don Osvaldo del Tránsito Ulloa Lobos, mas conocido como el “Chosto” Ulloa. Nació el 14 de Abril de 1936 en Pirque y murió el 7 de Octubre del 2010 en El Principal de Pirque, agricultor y arriero de oficio, hijo del minero, guitarronero y cultor pircano Manuel Ulloa, Aprendio a tocar el guitarron oyendo y mirando a su padre tocar en las ruedas de “pueta”. En estos encuentros fue donde

comenzó su gusto por el guitarrón, era muy joven y le atrajo el sonido particularmente de este instrumento, ya que la guitarra no era muy común en estas fiestas. Su padre fue informante de Violeta Parra, Raúl de Ramón, Hugo Arévalo, Manuel Dannemann, Raquel Barros y Charo Jofre, quienes iban a entrevistar a su padre y después a él para aprender más profundamente este rito e instrumento que en esa época fue denominado como “guitarrón pircano”. Aprendió a tocar y a cantar antes sin saber leer ni escribir, luego aprendió a tocar el arpa y dejó el guitarrón por un tiempo, hasta que tuvo la posibilidad de ir a tocar a un colegio en donde fue vitoreado por el alumnado, lo que le produjo tanta felicidad que volvió nuevamente a tomar el guitarrón para seguir este significativo rito. El siguiente, y tercer guitarronero fue una pieza fundamental de la transmisión de este rito e instrumento fuera de la zona de Pirque, su nombre es Santos Daladier Rubio Morales. Nació el 4 de Diciembre de 1938, en La Puntilla, Pirque, y murió el 24 de Mayo del 2011 en La Puntilla de Pirque. Músico multinstrumentista, y folclorista de oficio. Es uno de los hijos mayores de trece hermanos, quien junto a su hermano Alfonso eligieron la música como su profesión. Santos es ciego de nacimiento, condición que no le produjo ningún impedimento para desarrollarse, puesto que desde niño tuvo una vida igual a la de todos los niños, excepto cuando había que dibujar o escribir algo. A los seis años aprendió a tocar guitarra, lo que denotó un gran talento para la música. A los once años comenzó a hacerle variaciones, a su gusto, a las melodías que no le gustaban tanto. Dominaba las tres voces, empezó a tocar el acordeón de botón, el guitarrón y el arpa. A los quince años descubrió el guitarrón, su maestro fue Don Juan de Dios Reyes, suegro de Manuel Saavedra. Su abuelo le enseñó a cantar en los velorios de angelitos. Acompañaba a los cantores de apuntes como Don Joaquín Cantillana, Hermógenes Escobar, Don Arturo Vera, Octavio Miranda y Manuel Miranda. Cuando joven le gustaban los boleros y comenzó a cantarlos en las radios y en la televisión. El año 1972, Juan Uribe Echevarría lo invita a realizar un taller en la Facultad de música de la Universidad de Chile que dura siete años. Este taller significó muchísimo para la transmisión de este rito e instrumento, ya que fue un espacio que permitió que el guitarrón pircano se conociera en otras zonas de Chile, a través de estudiantes de música oriundos de diversas regiones del país. Santos hasta el día de su muerte se dedicó a la enseñanza del guitarrón y el folclore chileno en todas sus expresiones. Quizás Santos, es uno de los pocos cultores que fue responsable de que este rito e instrumento no desaparecieran en el tiempo. El cuarto cultor pircano fue nombrado por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio como tesoro humano vivo, su nombre es Juan Domingo Pérez Ibarra, Nació el 25 de Agosto de 1954 en Santa Rita de Pirque.

Empleado agrícola. A los quince años aprendió a tocar la guitarra con su cuñado y se integró al coro de la iglesia. Mas tarde fue el director del coro y formó un grupo folclórico. Santos Rubio fue su mentor, al que desde niño veía tocar cuando el abuelo de Santos iba a ayudar a su padre a sembrar a las chacras. El guitarrón lo conoció viendo a Osvaldo “Chosto” Ulloa tocar y fue en ese mismo instante en que se acerca al “Chosto” Ulloa y le pide que le enseñe a cantar a lo “pueta”. De a poco fue aprendiendo versos, se aprendió la “Pasión del Señor” de memoria (dieciocho decimas) y esto lo llevo, a los veintiséis años, a aprender mas profundamente el rito y el guitarrón. Cantó con Don Manuel Ulloa en los velorios de angelitos y fue uno de los guitarroneros que le cantaron al Papa Juan Pablo Segundo. Y para finalizar, un cultor muy particular, ya que es un activo gestor del canto a lo poeta. Él es quien ha desarrollado un taller por mas de 20 años en la Municipalidad de Puente Alto, y es también, un cultor que ha dedicado su vida a la difusión y a la enseñanza del guitarrón pircano y el rito del canto a lo poeta: Alfonso Eladio Rubio Morales, nació el 24 de Marzo de 1961, en la Puntilla de Pirque, músico y folclorista de oficio. Hermano menor de Santos Rubio, con quien comparte la pasión por el guitarrón y el canto a lo “pueta”. Está casado con Angélica Muñoz Videla, música y compositora. Alfonso nació en una familia con una tradición musical muy arraigada, desde muy niño escuchó el sonido del guitarrón y la guitarra, además de estar en contacto estrecho con el rito del canto a lo divino a través de su abuelo Don Arturo Morales. A los diecinueve años comenzó con el guitarrón en una reunión en la que su hermano, Santos, estaba enseñándole a un cantor y poeta llamado Roberto Peralta. Desde ese momento que no dejo de tocar el guitarrón, tocando en diversos escenarios, televisión, radio, grabó un disco llamado “Cuatro payadores chilenos” y también fue invitado al tercer encuentro de la decima en Las Tunas, Cuba. Alfonso Rubio, así como su hermano, es un cultor que ha dedicado gran parte de su vida a la enseñanza del guitarrón y del rito del canto a lo poeta. El año 2000 comienza un taller en el departamento de cultura de la municipalidad de Puente Alto, en donde ha formado un centenar de interpretes hasta el día de hoy.

En los guitarroneros recién presentados, reside una importancia profunda con relación directa en la sobrevivencia del rito y su instrumento en un momento en que estos estaban desapareciendo. Fue Don Juan Uribe Echevarría quién, en su hambre investigativa, conoció a Santos Rubio, Osvaldo “Chosto” Ulloa y Manuel Saavedra durante un recorrido intenso e incesante por la zona central de Chile a finales del 1960. En el año 1972 Don Juan Uribe Echevarría, invita al cultor pircano Santos Rubio a realizar un taller de guitarrón pircano a la Universidad de Chile. Sus primeros alumnos

fueron tres cantores a los divino que vivían en Santiago, luego comenzaron a llegar payadores urbanos y estudiantes universitarios, interés que sirvió para expandir la practica del guitarrón pircano por la gran parte del país (Memoria chilena, 2018). Claudio Mercado confirma lo antes escrito en su publicación *Guitarroneros pircanos. Sueños de 25 cuerdas* dice: “*el instrumento salió de Pirque y se extendió desde la tercera a la décima región*” (p.616)

Otro de los guitarroneros antes nombrados y que tiene una importancia fundamental en la difusión del guitarrón, es Alfonso Rubio, hermano de Santos. Él a fines de 1990 comenzó a impartir un taller en la Municipalidad de Puente Alto, su aceptación fue de tal magnitud, que tanto en la Provincia Cordillera como en la Región Metropolitana significó no solo una revitalización del guitarrón sino que también revitalizó la experiencia oral y grupal que ha motivado la práctica y la construcción de este instrumento (Memoria chilena, 2018).

Que Pirque signifique, para algunos, que el guitarrón tenga como domicilio único de origen esta zona, es básicamente gracias a estos exponentes que lograron sobrevivir al paso del tiempo, al progreso y a la disposición geográfica de la zona, que favorece la protección de los ritos y tradiciones locales.

Estos cultores fueron quienes mantuvieron vivo el rito y el guitarrón, son los que también tuvieron la visión de tener como misión generar un vínculo de este instrumento y su rito con las nuevas generaciones. Considerarlo como una necesidad identitaria, como un sonido que trasciende a toda temporalidad, a la finitud de las modas y a las culturas colonizadores venideras. Nos hablan de un territorio, de una cultura con sonoridad y poética muy particular, que se remite a un espacio propio en donde la identidad local acontece y en donde existe una mirada que a través de su canto nos revela las huellas de una temporalidad circular.

## **5.-Marco metodológico:**

### **5.1-Enfoque de la investigación:**

Con la finalidad de analizar el origen, el desarrollo y la transmisión oral del guitarrón chileno, dentro del rito del canto a lo poeta en la zona de Pirque, llevé a cabo un análisis exhaustivo de diferentes documentos teóricos y entrevistas realizadas para esta investigación. Mediante esta integración de perspectivas y experiencias pretendí dar a conocer el estado actual de la interpretación musical del guitarrón pircano; instrumento peculiar y único, cuyas características y tradición merecen ser reconocidas como parte fundamental del patrimonio cultural de nuestro país.

Fueron de gran utilidad, las experiencias relacionadas a historias de vida que se desarrollan en un entorno común a este instrumento, a través de textos biográficos, documentales, entrevistas de terceros y entrevistas personales, recuperando esa experiencia para desentrañar lo particular de su uso, construcción y rítmica con la que se interpreta el guitarrón pircano en el canto a lo poeta.

En términos metodológicos utilicé un enfoque cualitativo, dado que es el tipo de investigación que “permite producir hallazgos a los que no se llega por medio de procedimientos estadísticos u otros medios de cuantificación (Strauss y Corbin, 2002, pp.11-12). Es decir que las técnicas y procedimientos de esta metodología coinciden con la visión de mi investigación.

Una de las cosas que resume mi convicción al realizar esta investigación desde un enfoque cualitativo es un fragmento del libro *Metodología de la investigación cualitativa*, de José Ignacio Ruiz Olabuénaga (2012) en donde menciona y cita a Bergh a propósito de la relación que este hace del análisis cualitativo con la metodología derivada del interaccionismo simbólico, cuyo foco central es la comprensión subjetiva, las percepciones de y a propósito de la gente, de los símbolos y de los objetos:

Los seres humanos son animales únicos. Lo que los humanos dicen y hacen es derivado de cómo interpretan su mundo social. En otras palabras, la conducta humana depende del aprendizaje mas que del instinto biológico. Estos (los humanos) comunican lo que aprenden a través de símbolos, el mas común de los cuales es el lenguaje que, a su vez, consta de sonidos y gestos arbitrarios y físicos a los que, de mutuo acuerdo, atribuyen un significado a lo largo del tiempo. [...] El análisis cualitativo surge de aplicar una metodología específica orientada a

captar el origen, el proceso y la naturaleza de estos significados que brotan de la interacción simbólica entre los individuos. (p.15).

Esta interacción simbólica de la que habla Bergh, es básicamente la transmisión oral con la que se desarrolla la enseñanza y aprendizaje de este rito patrimonial, cita que da énfasis al núcleo del problema que trata de comprender esta tesis.

Con el fin de alcanzar el objetivo general me propuse tres objetivos específicos. El primero consistió en contrastar las diversas teorías en torno al origen y desarrollo del guitarrón pircano. Para esto exploré documentos de corte histórico y organológico, relacionados al origen y al desarrollo del guitarrón. Esta recopilación la realicé en libros de investigación, artículos, revistas digitales y documentales audiovisuales, todos hechos por musicólogos, filósofos, músicos, cultores, lutieres, poetas populares y antropólogos. El segundo objetivo específico pretende explorar la visión de cultores e investigadores y su relación, desde la transmisión oral ,con el guitarrón pircano. Para esto realicé entrevistas abiertas, sumadas a otras fuentes de información como textos biográficos y documentales. Finalmente, con el tercer objetivo específico se busca identificar cuales son las dificultades para transcribir el guitarrón a notación musical en el rito del canto a lo poeta. Para esto, entrevisté a dos cultores que han estado ligado a la enseñanza del guitarrón, y que han sido clave para la documentación de este proceso. Desde el análisis de sus propuestas pretendo dejar abierta la discusión teórica para la generación de un nuevo conocimiento.

## **5.2-Definición de la muestra:**

Es una muestra acotada y definida acorde a los objetivos de la investigación, es intencionada y es de tipo testimonial, en donde las investigaciones formales se van complementando unas a otras, para construir un relato con todas las posibles miradas de las diferentes disciplinas desde donde estas investigaciones fueron hechas. Estos estudios han sido escritos por músicos, musicólogos, antropólogos, cultores, filósofos, gestores culturales, lutieres y poetas populares, quienes desde su perspectiva van trazando una línea histórica; en otros casos una línea organológica; en otros testimoniales, sobre el mismo problema. Estas perspectivas se complementan de tal forma que construyen un mapa mucho más nítido del estado inicial al emprender esta investigación. Por otra

parte, las entrevistas que hice, son testimonios en primera persona en donde cada uno de los entrevistados desde su propia experiencia, personal y subjetiva, contribuyeron a esta investigación, sumándose también al total de la muestra.

Para las entrevistas abiertas, la muestra quedó conformada por un grupo de 7 personas, entre 25 y 65 años de edad. Son 5 cultores y 2 investigadores. Los escogí por que han tenido, desde la experiencia, una relación estrecha con el guitarrón y el rito del canto a lo poeta, entonces, aportan a esta investigación una mirada que está estrechamente relacionada a la transmisión oral, por lo tanto, a la enseñanza y aprendizaje de este instrumento y su rito. Cada uno de ellos comparte su experiencia atendiendo a una invitación directa a participar en esta investigación, por medio de una entrevista vía zoom individual, donde se les invita a compartir su conocimiento, teórico y práctico, y su relación de vida con el guitarrón pircano. Cabe señalar que al trabajar con una muestra acotada los resultados de este estudio no son generalizables a otros contextos y se remiten a este contexto específico de investigación.

### **5.3-Criterios de selección:**

El principal criterio de selección corresponde a personas que habitan o se relacionan con la zona de Pirque. El interés radica en que la mayoría de las fuentes teóricas y empíricas han dado cuenta que esa zona es clave para entender y explicar el origen, desarrollo y la tradición oral del guitarrón pircano, por lo que los cantores que habitan o se relacionan con esa zona resultan ser informantes claves, y muchas veces de primera fuente, sobre los principales aconteceres motivan esta investigación.

Un segundo criterio fue la relación y experiencia técnica con el uso del instrumento y su rito, ya que este grupo acotado de personas han estado en resistencia, ya sea desde el área teórica como práctica, para energizar el desarrollo y la recuperación de esta tradición, desentrañando antecedentes, difundiendo contenidos poéticos, musicales y técnicos. En resumen, toda investigación, reflexión o relación empírica que tienen como misión el resguardo de esta tradición, alejándola del olvido que el progreso impone en un país en donde el patrimonio cultural no es una pieza relevante para su desarrollo.

En esta investigación es clave la experiencia de los participantes y el conocimiento práctico sobre el guitarrón pircano. Desde este punto de vista se excluyen datos sociodemográficos como género, nivel socioeconómico, edad o nivel educativo, entre otros. En otras palabras, la muestra responde a un criterio estrechamente vinculado al nivel de información que otorguen los y las entrevistadas, relevando su importancia como exponentes y sus aportes para nuestra cultura

#### **5.4-Técnicas de recolección:**

La obtención de datos se realizó a través de la recuperación de investigaciones cualitativas de diversa índole, sin embargo, todas ellas referentes al origen y desarrollo del guitarrón pircano y sus características. Entrevistas abiertas a diversos informantes que han cultivado este instrumento, tanto desde la interpretación como desde la investigación, fueron indispensables para llegar a obtener datos que permitieron una investigación basada en la pregunta central de esta tesis.

Realicé un guión de preguntas específicas para encauzar la conversación, no siendo este un impedimento para que el diálogo se abriera hacia áreas que fortalecieron la investigación. Estas preguntas se construyeron en base a los objetivos de interés: el origen del guitarrón, su desarrollo y la transmisión oral como enseñanza y aprendizaje. Los entrevistados son personas que han vivido en la práctica la experiencia del guitarrón pircano, y fueron seleccionados específicamente por la relación cercana que tienen con el tema tratado en esta tesis. Todo esto me permitió absoluta flexibilidad en el tratamiento de la conversación y, por ende, mayor contenido para la investigación.

Por otro lado, se realizó un análisis de documentos informales que son claves para comprender el contexto y el cómo ha sido la enseñanza de la tradición oral del canto a lo poeta. En esta categoría están los registros fotográficos que me facilitaron los mismos entrevistados o las partituras que son parte de las incipientes metodologías formales de enseñanza del guitarrón pircano. Todos estos documentos no tienen que ver con el registro teórico, si no con logran imaginar de mejor manera una situación e ir percibiendo los cambios existentes del origen a la actualidad de este tema.

## 6.-Tradición oral:

Este capítulo de es de vital importancia para esta investigación, ya que es aquí en donde yace un espacio revelador, no así clarificador en su totalidad (propósito fuera de toda expectativa en esta tesis), de cómo a podido sobrevivir la tradición del canto a lo poeta a las inclemencias de la historia oficial. Respecto de esto, el poeta e investigador Fidel Sepúlveda en su libro *“Patrimonio, identidad, tradición y creatividad”* (2010) dice lo siguiente:

La inmensa mayoría mestiza del continente hispanoamericano vive la identidad por pertenencia. Sentimiento humanizador de vinculación a un territorio, a una estirpe, a una tradición. Es una humanidad creada más que por los acontecimientos consignados como relevantes por la historia oficial, por los acontecimientos gestado en el interior de la intrahistoria y en el subsuelo de la transhistoria. (p.132)

Son estas dimensiones, la intrahistoria y la transhistoria, las que determinan las “verdades” que van diseñando el sentir, decir y hacer de los cultores. No es necesario generar una convención en torno a ellas, puesto que, todas son válidas y conviven con más o menos tensiones dentro del mundo de la tradición. La investigadora Karen Donoso señala en una entrevista personal (2021) lo siguiente:

...cada cultor denomina, define y elige que es lo auténtico, cuál es su verdad, que es lo realmente tradicional y la defienden profundamente; esta es una particularidad, una característica de los poetas populares hasta el día de hoy y, es de esta manera, como abordan los temas de la tradición oral en relación al origen del canto a lo poeta, del guitarrón y su forma de tocarlo. (Donoso, 2021, conversación)

Aunque no hay exactitud del origen del guitarrón pircano, de cuando o donde se construyó, existen varias hipótesis al respecto. Según lo que he podido indagar, sobre todo a través de entrevistas a cultores e investigadores, estas diversas hipótesis solo están de acuerdo en que este origen esta situado territorialmente en lo que hoy conocemos como la zona central de Chile. Algunas proponen un vinculo estrecho con la cultura precolombina de la zona del Aconcagua, una

especie de fusión entre la guitarra renacentista y los conceptos estéticos de este pueblo, otros dicen que es una variante del laud árabe, del laudón de la edad media o de la Vihuela traída por los españoles y que los Jesuitas en medio de los cien años que duró su evangelización, fueron los que lo construyeron en sus talleres ebanistas. Otros dicen que su vínculo es andaluz y que llegó hecho a nuestro territorio, en un plano traído por unos gitanos andaluces que pasaron la cordillera de los andes por la cuenca del río Maipo, casi como unos forajidos que poco a poco comenzaron a poblar toda la rivera hasta su desembocadura en el mar. Todas estas hipótesis, explicadas más arriba en esta tesis, forman parte de lo que trato de dilucidar en este capítulo: Tradición y transmisión oral. Y es así, unas antes, otras después, luego todas juntas son las que van armando un cuerpo diverso en su relato, en donde la búsqueda de la “verdad” es un principio válido para todos pero un fin muy lejos de sus expectativas, sobre todo el querer convencionalizar todo lo referido a este rito e instrumento. Entonces es así, también, como estas conjeturas se han desarrollado, por lo menos, a través de los últimos tres siglos, sobre todo en el siglo pasado que es cuando Don Juan Uribe Echavarría identifica que en Pírque aún existen cinco cultores que desarrollaban este rito, como también algunos instrumentos que dieron señales muchísimo más claras de cómo y cuando se comenzaron a construir o desde cuando posiblemente este rito se llevaba a cabo con el guitarrón como la sonoridad base que le daba contexto al cantor y su poesía.

Poniendo en función, en este preciso momento, lo que denominamos como tradición oral, existe un antecedente en relación al guitarrón más antiguo encontrado, este fue uno regalado a Violeta Parra, el cual tensiona todas las anteriores teorías descritas, puesto dicen que este ejemplar llevaba una inscripción en su interior que decía: Familia Cortés Monroy, Copiapó, 1808.

Tradición oral no siempre fue el nombre que recibió esta expresión orgánica de la identidad. La investigadora Karen Donoso señala el origen de esta denominación en una entrevista este año 2021: “la tradición oral hasta 1970 era folclor [...] si estuviéramos hablando en 1940 se preguntaba por el folclor de Pírque [...] el concepto “tradición oral” surge a mediados de los setentas cuando, incluso, hay un origen institucional desde la UNESCO, en donde se da cuenta que el término folclore confunde mucho, puesto que, los folcloristas como investigadores no lograron instalarse en la academia y defenderlo como ciencia, entonces la institucionalidad comenzó a nombrar y a definir lo patrimonial ” (2021, conversación ).

La enseñanza del guitarrón pircano se ha transmitido hasta el día de hoy, según los antecedentes recabados tanto en las investigaciones descritas en la bibliografía como en las entrevistas hechas para

esta tesis, de cultor a discípulo a través de lo que se denomina como tradición oral o folclor, muy lejos de los centros académicos y lejos, también, de toda estructura o método de enseñanza musical conocido en el ámbito académico musical. “El guitarrón se toca así como se vive” comenta en una entrevista personal (2021) el cultor y tesoro humano vivo Don Juan Pérez. Cuenta, además, que nadie mas que un cultor podría enseñar bien este instrumento, ya que el rito del canto a lo poeta es fiel reflejo de la realidad que ellos viven en su territorio; las vigiliyas y los funerales de angelitos, representan los espacios en donde han estado cientos de noches enteras tocando y cantando entonaciones a lo divino, las que van esculpiendo y profundizando fuera de toda estructura metodológica académica, su relación con estas melodías y toquíos, los que se comunican con un espacio espiritual en donde el éxtasis es el estado que enciende el camino y los guía y conecta con esa energía superior que muchos de ellos la denominan como “Dios”.

Esta identidad respira por una estética de la precariedad que se nutre de las experiencias metafórica y metonímica de todo lo existente; de la racionalidad parental de lo cósmico, lo humano y lo divino [...] Esta experiencia de totalidad, de las partes y del todo, está consignada a su creación artística [...] Tampoco hay separación entre el arte y la vida. Hay un arte-vida. El arte encarna lo esencial revelado por la vida. La vida encarna lo esencial revelado por el arte (Sepúlveda, 2010, p. 132).

“El folklore es un cultura creada y recreada a lo largo del tiempo por la memoria histórica de una comunidad.” Fidel Sepulveda relata con estas palabras, en su libro *“Patrimonio, identidad, tradición y creatividad”* (2000), lo que significa la tradición de un pueblo y como esta va permeando el tiempo y su memoria. Dentro de los círculos de cultores, este tema es fundamental para ir demarcando el territorio desde donde cada uno sitúa su discurso, la tradición es un universo con múltiples significancias y reglas que siempre depende de la historia personal de cada uno y sus experiencias. La investigadora Karen Donoso, en un entrevista personal (2021), relata una anécdota que presencié en un encuentro de payadores entre los poetas populares y cultores Pancho Astorga, Arnoldo Madariaga y Manuel Sánchez. Ellos discutían si en los encuentros de payadores se improvisaba cueca o no. Arnoldo Madariaga afirmaba que nunca en la historia en un encuentro de payadores existió la cueca improvisada, que nunca fue así y que la tradición manda y si la tradición dice que “no” es un “no” absoluto. Aquí, Karen Donoso comenta que la tradición entra en una

homologación con la verdad inamovible para Don Arnoldo Madariaga y Pancho Astorga. A lo que Manuel Sánchez responde que la tradición va cambiando y que si hoy los mas nuevos improvisan cuecas, se valida inmediatamente dentro de la tradición esa forma. Y es aquí en donde nos encontramos otra vez con el asunto de este capítulo: La tradición oral. Ya que estas dos formas de definir la tradición son validas dentro del concepto de la transmisión oral. En esta misma entrevista la investigadora Donoso comenta que el poeta y filosofo Fidel Sepúlveda define la tradición como un espiral, en donde uno va recorriendo esta línea alrededor de un punto y cuando vuelve a pasar por eso que parece que es el mismo lugar, se suma algo nuevo llenando este corpus o vasija, entonces eso antiguo siempre se va completando con algo nuevo y así sucesiva e infinitamente. El resultado que nos da este espiral, como lo denomina Sepúlveda, es la profunda validez con la que cuentan todas estas memorias o tradiciones que luego son transmitidas a través de la oralidad y que van determinando, por ejemplo, como se toca técnicamente el guitarrón pircano, así como la manera en que se van cantando las entonaciones en las diferentes zonas en donde el rito del canto a lo poeta se desarrolla. En este mismo ámbito, quiero señalar que la forma pircana, según dice el cultor Juan Pérez en una entrevista personal (2021), es el denominador común de las interpretaciones existentes, independiente de la zona de donde provenga el cultor, por eso el dicho “Pirque, cuna del guitarrón chileno”.

Dentro del desarrollo del guitarrón pircano, la enseñanza desde la transmisión oral no solo se da en el territorio en donde viven los cultores, en este caso específico Pirque, sino que también se ha dado fuera de las fronteras del campo. En el año 1972, el investigador Don Juan Uribe Echevarría creó un curso de guitarrón en la Universidad de Chile en donde invitó al cultor pircano Santos Rubio para que dictara estos talleres; esta fue la primera vez que la enseñanza del guitarrón pircano salió del contexto rural para encontrarse con la experiencia urbana y universitaria. El antropólogo Claudio Mercado relata en la revista del quinto Congreso Chileno de Antropología, que a partir de este curso o taller el guitarrón comenzó a expandirse lentamente por todo el territorio nacional, primero Don Santos le enseñó a algunos payadores urbanos y universitarios, con esto el guitarrón llegó a las peñas y a algunas grabaciones de discos folclóricos, luego estos alumnos después de aprender bien el instrumento lo comenzaron a enseñar a otros, y estos otros a otros mas y así fue como el uso del guitarrón hoy se extiende desde la tercera a la décima región, expandiendo por todo este territorio, además, la manera en que Santos Rubio interpretaba el guitarrón: forma pircana reconocida hoy como la base común de los guitarroneros existentes (2004, p.616). Es muy relevante

decir, también, que Alfonso Rubio, hermano de Santos, desde fines del 1990 hasta el día de hoy hace clases de guitarrón pircano en el centro cultural de Puente Alto, taller que también ha servido para expandir el conocimiento y el uso de este sonoro instrumento por mas y mas territorios nuevos.

Lo anterior expuesto puede leerse como algo lejano a la significancia de lo que es la transmisión oral, quizás por que estos talleres son impartidos en lugares institucionales en donde supuestamente se exigen métodos convencionalizados que puedan medir aptitudes que tienen los alumnos en el transcurso de las clases o puedan evaluar y trazar la evolución que pudiesen tener los mismos en el desarrollo de su técnica e interpretación. Pero la transmisión oral en estos casos sigue siendo el eje central en la enseñanza en estos talleres. Primero que todo por que son los mismos cultores quienes los desarrollan y ocupan sus métodos orales propios que han ido afinando en los años que llevan en este ejercicio. La oralidad no se pierde mientras quien los enseña, como lo es en estos casos, sean cultores que han recibido este saber desde primera fuente y fuera de las estructuras académico musicales. Ellos ocupan métodos propios, como lo señalé antes, que han ido desarrollando a través del tiempo, métodos didácticos, que mezclan la manera en que ellos aprendieron de sus maestros, y nuevas extensiones que van sumando desde su experiencia dentro del rito del canto a lo poeta, como por ejemplo en su ejercicio diario con las payas junto a otros cultores, de ir a vigiliass o novenas y de ir, también, a velorios de angelitos o de otra índole. Cada guitarronero va alimentando con nuevas miradas, desde su experiencia, esa tradición en donde la transmisión oral es la forma de enseñanza que aún perdura en este rito e instrumento, puesto que, desde el punto de vista métrico interpretativo, esta subdivisión responde al estado de ánimo de quien lo interpreta, y responde también a la interpretación de la entonación en relación a la poesía y su contenido. Esta “libertad” como algunos le llaman, conlleva una responsabilidad muy grande como a continuación señala el guitarronero, cultor y tesoro humano vivo Juan Perez en una entrevista personal (2021):

...a usted le cuesta mucho, porque usted aprendió de otra forma, usted aprendió la música como es la música, o sea en un papel, usted no puede pasarse una corchea o que se yo, nosotros no, lo de nosotros es libre y en esa libertad hay que tener una conciencia [...] yo te puedo cantar a ti cien veces la misma entonación y cien veces yo te la varío, porque es en base al estado de animo que uno tiene, ponte tu Santos una vez, fíjate que yo escuchaba una canción que se llama la española [...] el me la cantó maravilloso, y yo la canto y los otros como que

me quedan mirando [...] el me la enseñó cuando tenía un estado a lo mejor bonito, entonces yo eso lo asimile y me lo traje para mí (Pérez, 2021, conversación ).

La relación que los guitarroneros tienen con su instrumento va muchísimo más allá que la de un músico de profesión, es un vínculo que está íntimamente ligado con lo espiritual en el acto de tocar y cantar en el rito del canto a lo poeta, sobre todo en el canto a lo divino. Esta conexión es cultural ya que es un rito que viven directa o indirectamente desde que nacen y se va desarrollando a medida que cada uno de ellos sienta el “llamado” a ser un cultor, por que no cualquiera se convierte en cultor, sino que es una energía que ellos sienten en algún momento de su vida, sin importar la edad y es la que los guía al encuentro del guitarrón y su ritual. Don Juan Perez, cultor, me señala en un entrevista personal que le hice este 2021 lo siguiente: “Mira, según mi humilde opinión, yo creo que es un don que Dios le ha dado a los que humildemente podemos entregar algo”.

Claudio Mercado cuenta en su libro “*Chosto Ulloa y Santo Rubio, dos cantores nombrados*” que el canto a lo poeta es una expresión de religiosidad popular profundamente arraigada en Pirque, y en toda la zona central de Chile, y es en donde los cantores expresan su fe y devoción, cantando en décimas historias basadas en relatos de la biblia, incluso dice que los poetas sitúan el nacimiento de Cristo en el mismísimo campo chileno, generando un contexto divino en el entorno que se ve reflejado en que el cultor cuando comienza a tocar y a cantar su mente y espíritu salgan de la vida cotidiana y comiencen a entrar a paisajes metafísicos y divinos. Esto lo confirma, desde su perspectiva, el tesoro humano vivo y guitarronero pircano Don Juan Pérez en este mismo libro:

Con respecto a eso, la otra vez te contaba a ti, el toque de guitarrón a uno lo -no sé si se entiende- pero me trasmína, como que de mi interior sale luz hacia fuera, y como que esa luz te eleva. Y muchas veces me he pillado meciéndome y no se por qué. Es algo que me transporta [...] hacer sonar un guitarrón tiene otra dimensión [...] es como que no tiene tiempo, no tiene medida, es como entrar en éxtasis [...] cuando uno está cantando uno sale al cosmos, o sea sale de la tierra, sale al espacio. Es tal la concentración que uno le pone que después que termina una vigilia, un canto a lo divino, yo pienso que a varios cantores les pasa que andan en el aire la semana entera. [...] esa energía que uno acumula ahí es algo que...no se, no tengo palabras para describirlo, el que lo hace lo siente solamente (2014, p. 14).

Esta característica espiritual, dentro de la historia oficial del arte chileno y por que no, dentro de la historia oficial de Chile, ha servido para entender este rito como algo fuera de lo que podríamos denominar con la palabra “arte” y de un uso muy utilitario para quienes determinan que credos son los oficiales dentro de nuestra historia reciente como país, construyendo un reduccionismo en torno al tema, que lo deja casi exclusivamente con un cariz de pieza de museo, o de un acontecer lejano que alguna vez sucedió en nuestro territorio y que a pesar que hoy no tiene nada que ver con nosotros y el progreso, esta ahí para visitarlo como algo anecdótico. A propósito de lo expuesto, el poeta e investigador Fidel Sepúlveda dice lo siguiente en su libro *“Notas para una estética del folklore”*:

Desde esta perspectiva ha emanado una actitud discriminatoria, a lo sumo condescendiente, para un tipo de manifestaciones originadas desde otra vertiente de lo humano: la alteridad tradicional. Tales expresiones serán vistas como normalmente inferiores. Es mas bien inconcebible que en esos niveles pudiera producirse algo “perfecto”. Sin embargo, y a medida que la antropología ha ido reivindicando la legitimidad de la pluralidad cultural, se esta reconociendo el valor de las expresiones tradicionales, y con ello, las del folklore. La reivindicación del folklore como arte, no obstante, no constituye un capitulo importante en la bibliografía iberoamericana (1983, p.13).

No solo la historia oficial mira con cierto sesgo las manifestaciones culturales folclóricas o de tradición oral, sino que en general los lugares que comprometen sus espacios de educación, debate, credo y difusión, validan e instrumentalizan en beneficio propio por ambiciones autorales, y otras veces manipulan estos legados culturales para construir una institucionalidad al margen de estos espacios de identidad que se enmarcan fuera de las pretensiones del progreso y su globalización. Dentro de esta construcción, la academia y sus investigadores juegan un rol primordial. Estos en muchos casos van imponiendo un criterio frente a los diversos problemas con los que se van enfrentando dentro de este tema, amoldándolos mañosamente a una perspectiva que no se mueve ni siquiera un milímetro de lo que ya previamente han desarrollado como su enmarque institucional. Domingo Román Montes de Oca lo señala en su tesis de doctorado *“La poética de los poetas populares chilenos”* (2011):

...en las entrevistas realizadas aparece muy claramente marcado un aspecto negativo en que el investigador cumple papeles de usurpador de versos, de mal transcriptor y de mal investigador [...] el poeta queda como el autor en la sombra o una fuente de conocimiento no reconocida, en tanto que el investigador saca provecho, hace un libro, recibe dinero a cambio. El problema planteado aquí es de quien es la obra ¿del poeta que no sabe escribir o del investigador que no sabe hacer versos? [...] El segundo elemento de esta representación negativa es que el investigador altera versos en sus publicaciones. [...] ya sea por que el poeta da una autorización al investigador para modificar en el sentido de corregir sus versos, bien por razones ideológicas, bien por el desconocimiento del universo verbal del poeta. [...] Un caso muy especial que se dio durante el curso de la investigación fue un libro publicado por el sacerdote Miguel Jordá que no solo cambió algunos versos, según cuentan los poetas, sino que hizo algunos y los atribuyó a prestigiados poetas populares (2011, p. 58, 59, 60)

Un caso emblemático que Luis Olea Montero, en su tesis doctoral *“El paraíso de América” La interculturalidad y el canto a lo poeta* del año 2013, denomina como “violencia epistémica”, es la que ejerció en el libro *“El Paraíso de América”* del poeta y cantor popular Domingo Pontigo (escrita en decima espinela) el sacerdote Miguel Jordá el año 1990. Luis Olea investigó sobre las modificaciones que este cura hizo sobre los originales con el fin de mostrar a través de estos escritos, la visión de la iglesia católica y la propia para construir una historia que los validara y autorizara dentro de la comunidad local y la de los cantores a lo poeta. Aquí un ejemplo escrito en la tesis de Luis Olea en donde Jordá omite decimas completas y cambia algunos octasílabos:

Manuscrito de D. Pontigo

Edición de M. Jordá

**La copia del Edén**

**II Parte**

**La copia feliz del Edén**

**Introducción**

Una síntesis de la Historia de Chile

Escrita en decimas  
Domingo Pontigo

Ya que Dios me dio talento  
Quiero hacer décimas miles  
Toda historia de Chile  
Alzarala a los cuatro vientos  
Cantar la gloria que siento  
Con euforia a todo el mundo  
Escarbar lo mas profundo  
En décima o poesía  
Amorosa patria mia  
En tus ejemplos me fundo

Voy a cantar a la poeta  
A mi largo y bello Chile  
Donde el rojizo copihue  
es el rey de la floresta  
adorno en cuantiosas metas  
símbolo de la raza indiana  
forma de roja campana  
tiene su flor semi abierta  
en la selva mas desierta  
lo adoró la india araucana[...]  
(p.121)

Voy a cantar a lo **pueta**  
a mi largo y bello Chile  
Donde el rojizo copihue  
es el rey de la floresta  
**Esta es la flor excelsa**  
símbolo de la raza indiana  
**parece roja campana**  
**con su copa** semiabierta  
**y su olor en mi despierta**  
**ecos del alma araucana** [...]

El Doctor Olea explica que finalmente Jordá realiza esta edición arbitraria para hacerla inteligible al receptor, el cual, justifica, pertenece a otra cultura. Utiliza términos autorizados por la Real Academia para dar nitidez a ciertas inconsistencias verbales y los mezcla con variantes tradicionales para hacer referencia directa al cultor. Además de estas importantes modificaciones, el editor modifica y derechamente cambia grandes trozos de la obra tanto en su contenido como en la

estructura poética. Utiliza rimas asonantes, que están absolutamente fuera de lo que realiza Pontigo en sus versos originales y hace cambios que dañan el criterio de las rimas en su carácter oral:

Jordá retiro 14 decimas completas con diversos criterios. A la vez agregó 41 decimas propias [...] Del cuaderno estudiado, que contiene 509 décimas, solo cinco decimas fueron publicadas sin tener alguna modificación del editor: 200, 315, 324, 364 y 461 (2013, p.295)

Lo descrito anteriormente es mas común de lo que podríamos pensar, todos los cultores con los que tuve la posibilidad de hablar, me comentan que ya están cansados de ser informantes de investigadores que, en su mayoría, profitan de la información que les proveen, dejándolos siempre con una sensación de ser utilizados, ya que estos, comunican lo que se les da la gana y les sirva para su interés propio. La cultura popular siempre ha sido relegada a un ámbito con poquísima credibilidad desde lo institucional y académico, me dicen, la cual siempre impone sus criterios por sobre las expresiones que provienen de los territorios y sus costumbres.

La tradición oral es la memoria de un pueblo y su territorio que viaja por una ruta en donde ni la verdad ni la mentira absoluta existe, en donde se van definiendo y trazando las formas, en el caso del canto a lo poeta, de cómo se cantan los versos y como se toca el guitarrón, en donde afortunadamente en este ultimo aspecto, en el de la técnica del guitarrón, aún no existe quien manipule y reinterprete la técnica de tocarlo lejos de la forma tradicional, ya que aún existen guitarroneros vivos que defienden y enseñan las técnicas antiguas de interpretación que los cultores pircanos han desarrollado durante años.

Alfonso Rubio, cultor y músico de oficio, hermano menor del poeta popular y guitarronero pircano de renombre Santos Rubio, quien fue uno de los mayores responsables de que el rito de tocar este instrumento no haya quedado en el olvido, es quien desde hace mas de 20 años y hasta el día de hoy da clases de guitarrón en el centro cultural de Puente Alto. Un taller que no solo se imparte a personas de la zona sino que a todo quien quiera aprenderlo. No se si podría denominar su forma de enseñarlo como una metodología académica, ya que como buen cultor, Don Alfonso, utiliza formas de enseñanza que provienen de la tradición y por ende de la oralidad, haciendo de este taller, unas clases de carácter personalizado en donde cada uno de los alumnos van aprendiendo a su ritmo, lejos de la rigidez que proponen las mallas curriculares de las metodologías académicas.

En el próximo capítulo describiré y profundizaré la importancia que ha tenido Alfonso Rubio en el desarrollo, la difusión y en mantener la forma pircana de tocar el guitarrón en todo el territorio nacional.

## **7.-Metodos de enseñanza**

### **7.1.-Investigación y acercamiento al método oral de enseñanza del cultor**

#### **Alfonso Rubio.**

Para este capítulo era muy importante concertar una entrevista con el cultor Alfonso Rubio, labor que fue imposible. Al parecer él es muy esquivo a dar entrevistas para investigaciones, ya que no ha tenido buenas experiencias con quienes lo han abordado para hablar de estos temas. Alfonso Rubio es uno de los mas importantes maestros del guitarrón de los últimos veinticinco años y quien ha mantenido viva la enseñanza de la forma pircana de tocar el guitarrón. Debido a esto, este capítulo se desarrollará desde diversas entrevistas a discípulos suyos, familiares, entrevistas que le hicieron a él personalmente y en gran parte desde la transcripción de una clase magistral en video que él realizó para el centro cultural de Rancagua llamada *El guitarrón chileno. Cantando la tradición*, en donde desarrolla una clase de una manera didáctica y cercana a como lo haría en su taller.

Alfonso Rubio o El cultor como también será nombrado en este capitulo, es uno de los 5 guitarroneros pircanos que aparecen en el libro *“Herencia musical de pirque”* (2000) de Mónica Pedreros. Publicación que deja testimonio de la importancia y la huella que han dejado los cultores pircanos en el desarrollo del guitarrón y el rito del canto a lo poeta, el cual ha sido fuente importante de esta investigación.

Alfonso Rubio es el menor de trece hermanos, parte de una familia ligada íntimamente al canto y a la poesía popular, su abuelo Arturo Morales fue un gran cantor a lo divino, su madre Ana Otilia Morales cantora campesina y su hermano Santos Rubio Morales uno de los más importantes cultores, poetas y guitarroneros del rito del canto a lo poeta. Por el lado de su madre, Doña Ana

Otilia, también existe un vínculo con la tradición musical: su bisuabuela Doña Julia Acevedo y sus cuatro hermanos, Pedro, Wenceslao, María y Dolores Díaz.

Su formación como cultor se comienza a escribir desde muy niño, en donde el solo habitar un hogar lleno de tradición va moldeando la sensibilidad musical y poética de este cultor. Creció rodeado de cantores e instrumentos, absorbiendo año tras año, las melodías que se iban cantando en su casa junto a su familia e amigos, el guitarrón pircano siempre estuvo presente, sobre todo por que su hermano Santos Rubio fue uno de los máximos exponentes del sonoro instrumento, no solo en la zona de Pirque sino que en casi todo el territorio chileno, siendo el responsable de la forma como se toca el guitarrón y se cantan las entonaciones, dándole denominación pircana a la manera base en que, parafraseando al cultor Juan Perez en entrevista personal (2021), casi el común de los guitarroneros existentes tocan el guitarrón.

A los 19 años tomó el guitarrón como su instrumento principal, y a pesar que lo escucho desde el vientre de su madre, no fue hasta que un día en la casa de su hermano Santos, cuando llegó un cantor llamado Roberto Peralta, quien andaba en busca de los sonidos del guitarrón, aprendió a tocarlo.

Desde ese momento es que Alfonso Rubio no dejó de tocar el guitarrón, pasando por muchos escenarios diversos dentro y fuera de Chile. En sus primeros años como guitarronero, por allá por los años 80s, fue parte de la agrupación Crispulo Grandora junto a los payadores Santos Rubio, Pedro y Jorge Yañez, Roberto Peralta y el “Piojo” Salinas, mas tarde formó parte del cassette *“Cuatro payadores chilenos”* (1990) junto a su hermano Santos y a los hermanos Pedro y Fernando Yañez. Ya en el año 1999 crea el taller de guitarrón en la comuna de Puente Alto, taller el cual ha sido de vital importancia para la permanencia del guitarrón pircano como instrumento y para que la tradición del canto a lo poeta se divulgue por diferentes latitudes. No solo llegan músicos a su taller, y tampoco solo músicos de la comuna de Puente Alto, sino que llegan todo tipo de personas y de oficios diversos, de diferentes comunas de la Región Metropolitana, que tienen alguna conexión con el “sonoro instrumento” y que guardan profundo interés en aprender de este rito tradicional, ya que Alfonso Rubio no solo enseña guitarrón sino que también todo lo relacionado con la poesía popular. La compositora y etnomusicóloga Emily Pinkerton estuvo en su taller y relata en su escrito *“El taller de Alfonso Rubio”* (2006) lo siguiente:

Cada Martes en la tarde, cuando el Centro Bibliotecario de Puente Alto cierra las puertas a sus lectores, se abre un espacio para la transmisión de una tradición [...] Con Alfonso de guía, se arraigan estos músicos en la actualidad pircana del guitarrón, para luego forjar nuevos caminos musicales y poéticos [...] Tal exploración del instrumento muchas veces exige pequeñas o grandes alteraciones de la técnica tradicional [...] El taller no consiste en solo tocar el guitarrón, sino también en hablarlo: su pasado, su futuro, su forma, su encordado, y mas [...] Durante los pocos meses que participé en el taller de Alfonso Rubio pude apreciar que el guitarrón es un instrumento vivo: una tradición vital y cambiante.(2006, p.26)

Alfonso Rubio en el taller que dicta, transmite su saber tal cual como él lo recibió desde que comenzó su camino como guitarronero y cultor, esa relación con el instrumento en donde no solo se vincula técnicamente con el mismo, sino que va desarrollando una relación que abarca desde la poesía hasta la interpretación, tanto vocal como del mismísimo guitarrón pircano. Acercando a los alumnos a este rito desde un lugar intuitivo, casi como reproduciendo su formación personal que fue a la usanza antigua. A pesar que mucho de la tradición se trasluce con los nuevos saberes del ser humano, como el leer o escribir, jamás en su transmisión pierde esta relación oral, simbólica y espiritual con el proceso de enseñanza. El guitarronero y poeta popular Gabriel Huentemil, en una entrevista personal este 2021, relata el primer acercamiento que tuvo al taller de Alfonso Rubio, antes de convertirse en uno de sus discípulos más connotados:

Ese taller Don Alfonso lo hace del año 99. Es el taller más longevo que hay de guitarrón en Chile y no tiene tal reconocimiento [...] yo llegué, golpeé la puerta, le pregunto: Don Alfonso ¿tiene algún cupo? – Si, pero es como ya medio complicado – y él me explica, ya era Octubre pa Noviembre. También me dice: si usted se mete aquí, usted en Diciembre tiene que mostrar algo, aunque sea algo chiquitito, tiene que cantar una décima, tiene que recitarla, tiene que tocar algo en el guitarrón, ¿usted ha tocado guitarra? – la verdad que no Don Alfonso - ¿y ha cantado acompañado de un instrumento? – yo en este momento nunca - ¿sabes lo que es una décima? – la verdad que no - ¿sabes lo que es un verso? – No - [...] Le voy a dar una tarea entonces: venga la próxima semana con un verso aprendido y conversamos. Y yo en mi inocencia dije yapo, ningún problema que es un verso, que son 4 décimas, cuarenta líneas, demás que puedo, y yo veía que todos los chiquillos, primos Alarcón incluidos, se reían, así como “este compadre hasta aquí nomás llegó” [...] tenía una semana para preparar, me

aprendí tres versos al final llegué allá el otro Martes, le golpeó la puerta, todo el mismo modus operandi, Don Alfonso dice ¿sí, que quiere, que necesita? Ni se acordaba... (Huentemil, 2021, conversación)

Esta anécdota de alguna manera transparenta esa manera antigua que tienen los cultores cuando se les pide enseñar algún saber. Existe una especie de distancia inmediata, una desconfianza que protege una sabiduría que se da por haber vivido ciertas experiencias e incluso por haber nacido en un territorio específico, entonces, quien quiera llegar a ellas debe cumplir con ciertos requisitos previos, desde un espacio autodidacta, desde un interés propio, un “hambre” de saber lo que se quiere saber para que el cultor acuse recibo de un interés que va más allá de lo circunstancial. En este caso en particular, Gabriel Huentemil, se convirtió en uno de los más avanzados y avezados discípulos.

Parte de su forma de enseñar, es heredada de su hermano Santos Rubio, quien también dedicó su vida a la enseñanza del guitarrón y a la transmisión del rito en su forma pircana. Esta es una forma que Santos Rubio fue desarrollando a medida que iba ejerciendo la labor de enseñar. Su sobrina, la cantora y cultora Ignacia Rubio señala en una entrevista personal (2021) que él como ciego que fue, aprendió a tocar de oído con su maestro el gran cultor pircano Juan de Dios Reyes, reconociendo los sonidos sin un nombre específico, y que después cuando comenzó a hacer clases, elaboró una manera de enseñar en donde cada sonido de cada una de las ordenanzas las indentificaba con números para hacerlo claro y didáctico. Esta fue la forma que Alfonso Rubio fue ocupando y perfeccionando, y la que se podría identificar como algo parecido a un método de enseñanza. La descripción que hace Ignacia Rubio (2021) de esta forma de enseñar creada por Santos Rubio, su tío, es muy sencilla: la primera ordenanza es el número diez, la segunda el número veinte, la tercera el número treinta, la cuarta el número cuarenta y la quinta el número cincuenta, entonces que cuando pide pulsar el primer espacio de la primera ordenanza él anota el número once, si quiere que pulses el segundo espacio de la ordenanza número diez, escribe un número doce. Si pide que presiones el tercer espacio de la segunda ordenanza es el número veintitrés, el primer espacio de la tercera ordenanza sería el número treinta y uno y así en cada uno de las ordenanzas se va sumando el número de espacio al número asociado a la ordenanza específica que se quiera pulsar o tocar al aire. Esta fórmula o quizás método utilizado por Santos Rubio, sirvió para que su

hermano, Alfonso Rubio, tuviese un punto de partida en la gran labor de enseñar este instrumento y así no perder esta tradición que tantas veces ha estado a punto de desaparecer.

La importancia de la labor de transmitir y enseñar este rito es de vital importancia para Alfonso Rubio, es por eso que él lleva adelante este taller desde hace tanto tiempo. En una entrevista para el portal web mus.cl, cuenta a grandes rasgos como fueron para él sus inicios como aprendiz y lo confuso que era aprender por la nula cantidad de herramientas que hiciesen de esta formación algo mas cercano a la enseñanza de cualquier otro instrumento masivo como la guitarra por ejemplo y a la vez eleva la importancia de la oralidad y su tradición a un nivel alto de significación dentro del proceso de aprendizaje. El cultor señala lo siguiente:

Ni yo mismo le puedo explicar cómo fue cuando aprendí a tocar el guitarrón, porque no había ni método ni nada cuando me enseñó Santos [...] No había una forma de enseñar. Inclusive cuando eran los años ´80 yo le preguntaba a Santos, a Roberto Peralta (otro payador de la época), como se hacía una décima, y no sabían explicarme. No había un orden, un método [...] Fíjese que Manolito Saavedra (el más veterano guitarronero de Pirque, de 85 años) yo no tengo idea como pudo aprender, porque no sabe explicarle nada a usted, Y él sabe tocar. Yo no sé si él eligió el instrumento o el instrumento lo eligió a él (Ponce, sin fecha, Mus.cl)

En la cita anterior se entiende que la manera de aprender de Alfonso Rubio, fue a la usanza antigua, es decir, ver y escuchar para luego llevar a la práctica inmediatamente desde lo oral, sin nomenclaturas académicas, ni denominaciones especiales, solo cultivar el oído tocando una y otra vez para ir depurando la técnica y la memoria, que es la pieza y virtud fundamental en la transmisión oral, y así lograr convertirse en un buen cultor apegado a la tradición de este rito e instrumento.

En la clase magistral que está alojada en youtube, *El guitarrón chileno. Cantando la tradición* del año 2020 , grabada por la corporación de la cultura y las artes de la municipalidad de Rancagua, Alfonso Rubio desarrolla una clase en donde va mostrando paso a paso su método o forma de enseñanza. Esta labor de ir transcribiendo esta clase magistral, será hecha de la manera más detallada y legible posible, ya que por el carácter oral con la que está construida es posible que existan algunos fragmentos poco descifrables para el lector, ya que en esta forma de enseñar es imperiosa de la presencia del cultor.

Alfonso Rubio comienza explicando como se afina el guitarrón. Declara que el método mas antiguo para hacerlo es empezar afinando a oído la cuarta ordenanza, estirando las cuerdas y encontrando la altura en relación al registro vocal que uno tiene para cantar. Esta explicación y forma de enseñar, es parte de lo que está estrechamente relacionado a la transmisión oral, porque no existe explicación técnica alguna que nos de coordenadas que se puedan entender escritas en un papel o que no pueda ser transmitida por un cultor frente a su discípulo cada uno con el guitarrón en mano; toda esta clase magistral está desarrollada desde ese preciso espacio en donde la transmisión oral es el puente que comunica el conocimiento del cultor a su discípulo.

Luego de afinar la cuarta ordenanza, se comienza a afinar la primera ordenanza, también a oído, pero esta vez se debe pulsar el segundo espacio de esta primera ordenanza e intercaladamente tocar la cuarta ordenanza al aire para lograr escuchar un intervalo de tercera mayor, o sea, si ya tenemos una nota de Sol en la cuarta ordenanza (afinación ocupada por el cultor en este video), debemos escuchar al pulsar el segundo espacio de la primera ordenanza una nota de Si. Estas dos notas tocadas al unísono forman el acorde de Sol mayor que cumple la función de Tónica; acorde que tiene como función ser el punto de reposo de una secuencia armónica y es el centro tonal de la misma. Una vez afinada la cuarta y primera ordenanza, se afina la quinta ordenanza, y mientras vamos estirando esas cuerdas debemos llegar a la nota que hará la función de dominante; acorde que tiene como función tensionar una secuencia armónica para volver al acorde de Tónica. Esto quiere decir que si ya tenemos afinada la cuarta y primera ordenanza que juntas conforman el acorde Sol mayor o tónica, la quinta ordenanza la tendremos que afinar en la nota Re ,que es la que le da el nombre al acorde dominante de Sol mayor. Luego de la quinta ordenanza se afina la segunda ordenanza presionando el segundo espacio. Al presionar este espacio se debe escuchar una tercera mayor en relación a la quinta ordenanza, o sea, debemos escuchar la nota de La. Estas dos ordenanzas, quinta y segunda, conforman el acorde de Re mayor o acorde dominante. Por último afinamos la tercera ordenanza comparándola con la primera ordenanza presionada en el tercer espacio, tocándola intercaladamente y al unísono debiese sonar una octava entre estas dos ordenanzas. En resumen y ordenanza por ordenanza el guitarrón, si está en la tonalidad de Sol mayor como en el video de la clase magistral, debe quedar afinado de la siguiente forma:

I Ordenanza	:	LA
II Ordenanza	:	MI
III Ordenanza	:	DO
IV Ordenanza	:	SOL
V Ordenanza	:	RE
Diablito (tónica)	:	SI/SOL
Diablito (Dominante)	:	LA/FA#

Vale decir que la tonalidad mas usada en el rito del canto a lo poeta es la de LA mayor, es decir que todas las ordenanzas deberían estar afinadas un tono mas agudo de lo que muestra el ejemplo, pero en esta clase magistral, el cultor tiene afinado su guitarrón en Sol mayor, ya que es muy probable que esto se deba a que está afinado en relación a su registro vocal.

Antiguamente, cuenta Alfonso Rubio, los guitarroneros necesitaban tres días aproximadamente para dejar bien afinado el instrumento. En esa época el guitarrón no contaba con los clavijeros de metal que cuenta hoy, estos eran de madera los cuales cedían cada vez que uno comenzaba con el rito de la afinación. Además de esto, las cuerdas quedaban puestas unas sobre otras, situación que desestabilizaba la afinación cada vez que afinabas una cuerda, ya que estas se iban acomodando a medida que uno las iba estirando. La paciencia era una virtud que había que tener para dedicarse a este rito, punto que Alfonso Rubio sella en esta clase con la frase: *“era un trabajo de mucha paciencia... y todo el mundo en ese tiempo tenía paciencia po...”* (2020).

El guitarrón tiene 25 cuerdas, se dividen en 21 cuerdas que pasan por el diapasón para ser pulsadas, las cuales se agrupan en cinco ordenanzas o grupos de cuerdas, y cuatro cuerdas que van fijadas en cuatro clavijeros llamados *Diablitos*, dos a cada lado del mástil, pegados al cuerpo del guitarrón, no tienen contacto con el diapasón y suenan siempre en el mismo tono afinado. Las ordenanzas son grupos de cuerdas de diversas dimensiones, que componen cada sonido del guitarrón, tienen como función, hacer unísonos o duplicar un sonido, como también octavar estos sonidos, dependiendo de la ordenanza y su composición. Los tipos de cuerdas son dos, las cuerdas de nylon y las cuerdas metálicas y el uso de estas está depende del cultor, algunos las mezclan y otros utilizan solo un tipo de material. En el siguiente gráfico detallo cuantas cuerdas tiene cada ordenanza y que tipo de cuerdas son según la combinación más usada:

I Ordenanza : LA (tres segundas)  
II Ordenanza : MI (tres terceras entorchadas)  
III Ordenanza : DO (una sexta, una cuarta y dos primeras)  
IV Ordenanza : SOL (una quinta y cinco segundas)  
V Ordenanza : RE (una sexta y cuatro terceras entorchadas)  
Diablito (tónica): SI/SOL (una primera partida por la mitad para ponerla en las dos clavijas)  
Diablito (Dominante): LA/FA# (una primera y una segunda)

Previo a empezar a enseñar a tocar el guitarrón, Alfonso Rubio hace una introducción en donde explica en palabras muy simples que es lo que significa para él este instrumento:

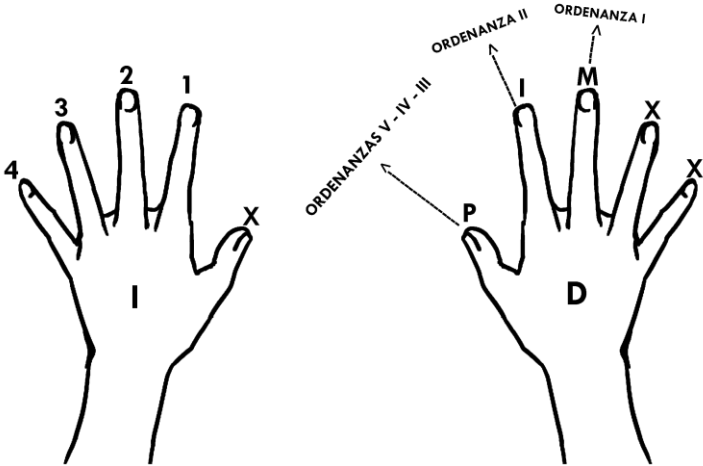
Antes de empezar quiero contarles, que este instrumento esta basado en lo sagrado, para cantar cosas que nazcan, que salgan del corazón, y se forme una armonía hacia las personas que los están escuchando. Siempre se ha dicho que este es un canto para Dios, y mire que hermoso: dios escucha este toquio y este canto por el oído de las personas. Entonces cuando nosotros estamos tocando el guitarrón y la gente esta escuchando y le esta entrando en el corazón, es por que Dios está escuchando (Rancagua cultura. 2020).

El primer ejercicio práctico para empezar a estudiar el guitarrón es tocar la quinta ordenanza con el dedo pulgar, sin golpearla, solo deslizando el dedo por arriba de las cuerdas de esta ordenanza, una y otra vez hasta que suene limpio y parejo en su dinámica. Luego se toca con el mismo dedo y de la misma manera las ordenanzas cuarta y tercera, para luego pasar a tocar la segunda y primera ordenanza con el dedo índice deslizándolo por estas ordenanzas con un pulso fijo hasta depurar el sonido. Los antiguos, dice Alfonso Rubio, ocupaban para estas últimas ordenanzas, solo el dedo índice, pero hoy, luego que la técnica de la guitarra ha servido también para la interpretación del guitarrón, se puede ocupar también el dedo medio. Entonces para este último ejercicio podemos intercalar el dedo índice y medio, deslizándolos por estas ordenanzas con un pulso fijo hasta obtener el sonido deseado. Después de realizar este ejercicio, ordenanza por ordenanza, podemos sumar las ordenanzas en un arpegio abierto, sin ninguna postura aún, en donde con un pulso fijo, ojala lento, el dedo pulgar se va deslizando desde la quinta ordenanza hasta la tercera, para luego deslizar el índice por la segunda ordenanza y el medio deslizarlo por la primera ordenanza, una y otra vez hasta lograr limpieza y una dinámica pareja y estable en los sonidos.

Alfonso Rubio dice que su hermano Santos Rubio le enseñó la forma en la que enseña el guitarrón. Algo así como un método en donde cada dedo de cada mano tiene una función las

ordenanzas las identifica con números, generando nomenclaturas numéricas para que el discípulo pueda elaborar mentalmente un mapa legible a la hora de pensar las posturas y así ubicarlas dentro del diapasón rápidamente. El esquema quedaría de la siguiente manera:

ORDENANZAS	ESPACIOS							
	1	2	3	4	5	6	7	8
<b>I: LA =10</b>	11	12	13	14	15	16	17	18
<b>II: MI =20</b>	21	22	23	24	25	26	27	28
<b>III: DO =30</b>	31	32	33	34	35	36	37	38
<b>IV: SOL=40</b>	41	42	43	44	45	46	47	48
<b>V: RE =50</b>	51	52	53	54	55	56	57	58



Luego de tener este esquema claro, el cultor comienza a generar coordenadas que van posicionando las posturas de los diversos acordes. Desde la perspectiva interpretativa, el guitarrón jamás se rasguea, sino que siempre y en todo momento se arpeggia, es decir, las cuerdas jamás van tocadas todas juntas sino que siempre se tocarán una tras otra intercaladas y podría existir la excepción cada ciertos tiempos de que un par de ordenanzas se toquen juntas, pero siempre desde la

técnica del arpegio: recurso que sirve para combinar sonidos o cuerdas, tocadas una tras otra más o menos rápido. Entonces, el primer ejercicio sería tocar el acorde de tónica, haciendo la traducción de la primera coordenada dada por el cultor. Esta coordenada es la de 40/12 y puede ir tocada con los diablitos de la parte inferior del cuerpo del guitarrón. La rítmica que se utiliza para tocar este acorde es respetando el orden de la coordenada, o sea, primero se toca la 40 y luego la 12, una tras otra, siempre, y como dije antes, desde la técnica del arpegio, es decir, intercaladas, y en este caso específico, incluyendo los diablitos de la tónica. Alfonso Rubio nombra esta manera de tocar como “campanita”, por el vaivén de las ordenanzas intercaladas. No existe una rítmica ni un tempo preciso, el cultor va enseñando oralmente o a oído como este acorde se va desarrollando rítmicamente. Si hablamos de la forma pircana de tocar, que es la que Alfonso Rubio enseña, podemos saber de antemano que esa forma tiene una rítmica más lenta que la que se da en otras zonas, y esto sería lo único claro que tendríamos a lo que a rítmica y dinámica se refiere. Una última instrucción que no va dentro de la coordenada dada, sino que el cultor hace referencia a ella mientras va enseñando, es que debemos incluir el número 32 no pulsado sino que solo el dedo medio posado sobre esta ordenanza para silenciarla y así este acorde suene limpio. Un detalle no menos importante es que no hace mucho tiempo que los cultores saben el tono en el que tocan, y lo tienen claro hoy en día gracias a los afinadores electrónicos, antiguamente solo se afinaba en relación al registro vocal del cantor o cultor. Después que ya está clara la postura del acorde de tónica, Alfonso Rubio enseña el acorde dominante. 50/22 es la clave para construir la postura, además agrega que es posible sumar la ordenanza número 10, todo esto lo va transmitiendo de manera oral, como se hace desde siempre este ejercicio de transmisión de saberes en torno al guitarrón en la zona Pirque. Finalmente la coordenada del acorde dominante es 50/22/10, el cual es tocado con sus ordenanzas intercaladas o arpegiadas con un dedaje de pulgar, índice y dedo medio por ordenanza, en ritmo pausado que va siendo corregido por el cultor, hasta que suene parejo en dinámica y rítmica y luego nos permita volver de manera fluida al acorde de tónica. Ejercita de ida y vuelta desde un acorde al otro, se repiten una y otra vez hasta lograr dominar las posturas y sus cambios. En este ejercicio, ya se escucha la melodía base con la que se identifica el toquio del guitarrón pircano. Alfonso Rubio recomienda repetir este ejercicio 200 veces como mínimo, entre en serio y en broma, para lograr integrarlo. Posteriormente, sugiere tocar este ejercicio delante de público; la familia, amigos, etc. Y lo explica de la siguiente manera:

Porque tocar un instrumento solo es una cosa, y tocarlo con público es otra cosa [...] siempre cuando hay alguien hay como una presión cuando uno está aprendiendo, y no lo hace igual que solo... no lo tenga mas de un minuto a esa persona por que, se aburren ellos también de... por que el canto para escucharlo es bonito pero de verlo a uno practicar no es bonito, por que son muchos detalles (Rancagua cultura. 2020).

Teniendo estos acordes y el paso de uno a otro dominado, comienza una etapa un poco mas compleja. Aquí, el cultor, comienza a mostrar algunos pasos melódicos desde la tónica al acorde dominante. Primero lo toca como es, luego lo toca mas lento, lo toca varias veces para que uno mire y escuche, que es la forma oral de transmitir este conocimiento, después, detalla y refuerza la enseñanza de este paso melódico con la nomenclatura numérica para tener la opción de anotarlo y dejar aún mas claro cada movimiento y su dedaje. La combinación numérica de este paso melódico es 50/20/22/23/40/10/31, luego hay un descanso en donde sigue un arpeggio con la combinación 40/10/31/40/10/31/40/10/31/10/40/10/31. Por un lado ya sabemos que el dedaje de la mano que arpeggia va repartido con las ordenanzas, es decir, que el dedo pulgar siempre tocará de la tercera a la quinta ordenanza y el dedo índice toca la segunda ordenanza y el medio la primera ordenanza. Lo que no sabíamos anteriormente es que la mano que pulsa las ordenanzas van dispuestas en relación a los espacios del diapasón en el guitarrón, o sea, el dedo índice en el espacio uno, el dedo medio en el dos, el anular en el tres y el dedo meñique en el espacio cuatro, esto quiere decir que en general, por ejemplo, los números 12, 22, 32, 42 y 52 van tocados con el dedo medio y si se necesita pulsar dos cuerdas en este mismo espacio pero en diferentes ordenanzas, sumamos el dedo anular. Este método no señala en ninguna parte una guía rítmica, sino que esta dimensión va siendo orientada por el cultor, quien es el que toca repetidamente las líneas y el discípulo va escuchando e imitando; este espacio en la enseñanza del guitarrón es el que sigue manteniendo viva parte de la tradición de este instrumento y su transmisión oral. Los números, en este método, tienen un uso práctico, ayudan a ubicarse en el diapasón y a anotar, si es que es necesario, las líneas melódicas enseñadas por el cultor, pero no reemplazan, en ningún frente, la importancia que tiene el cultor en la transmisión de este saber.

Posteriormente a practicar cientos de veces estos arpeggios, sigue con la línea anterior 40/10/31/40/10/31/40/10/31/10/40/10/31 y le agrega 32/31/10 . Se repiten una y otra vez estas dos líneas juntas que son parte de la melodía que da el paso al acorde dominante; como ya sabemos, la

rítmica de estas secuencias son tocadas por el cultor y escuchadas e imitadas por el discípulo. Una vez listo este paso melódico, se le suma el último fragmento que da el paso al acorde dominante con la numeración combinada de 40/12/22/10/20/40/50 . Llegando al acorde dominante se arpeggia varias veces la coordenada 50/22/10. El cultor repasa en este preciso momento de ya tener claro los pasos de tónica a dominante, que antes de esta línea recién enseñada va la introducción que da el inicio de la entonación y su toquio, y que es además la previa a la entrada del canto poético. Argumenta que se le olvidó hacerlo antes, pero eso no genera ningún problema en lo ya aprendido (quizás este olvido es algo circunstancial que se dio en esta clase magistral); que no exista un orden previamente diseñado que vaya paso a paso en la estrategia de la enseñanza de este instrumento, refuerza la idea de que esta metodología, si es que la podemos llamar así, aún no tiene una estructura que se relacione con la formalidad académica, la cual previo a encontrarse con el cuerpo de estudiantes, ya tiene elaborada una línea progresiva de enseñanza, independiente de las facultades que estos tengan. En cambio este proceso oral de enseñanza y aprendizaje, que en este caso está reforzado por una nomenclatura numérica que va señalando escrituralmente una especie de mapa para ubicarse mientras se aprende, tiene la facultad de ir al ritmo de quien lo va aprendiendo, y además, por diversos motivos, volver atrás en el contenido sin desaprender o volver a entender lo ya integrado. Alfonso Rubio sigue con su clase magistral diciendo que la manera de empezar a tocar el guitarrón y los toquios de las entonaciones es con una introducción que comienza con el acorde de tónica y un arreglo melódico en el acorde dominante que va dinamizando el toquio y va preparando la entrada de la línea melódica con su poesía. La notación numérica de esta sección es 40/12/40/12/40/12/40/12/50/22/10 y se va repitiendo hasta que se entra con el arpeggio antes aprendido. Entonces, después de ya tener integradas estas secciones, se practican una y otra vez todas juntas, todo el tiempo que sea necesario para ir mejorando la interpretación de lo estudiado. Antes de este salto a la introducción, el cultor había llegado hasta el paso de la dominante con la combinación 50/22/10 arpegiada varias veces. En seguida sigue con un nuevo arpeggio que se suma a todo lo ya aprendido, y lo ensambla a la coordenada 50/22/10. Este nuevo arpeggio es el 52/22/40/22/50 que mantiene la armonía en el acorde dominante y va conectado a un último arpeggio con la combinación 50/22/10/32/30/12/30/10/40/22/10/40, el que nos guiará de vuelta al inicio, es decir, al acorde de tónica que tiene la función de introducción.

Ya enseñado todo lo anterior, el cultor muestra el toquio completo y comenta que lo recién enseñado es fundamental para comenzar el camino del guitarrón, que aprendiendo este toquio se

sabe lo básico que debe saber un buen guitarronero. Mientras va haciendo estos comentarios se da cuenta que hay un pequeño fragmento que no enseñó detalladamente, señala este nuevo arpeggio, lo toca y no repara en enseñarlo con la nomenclatura numérica, sino que apela a la oralidad, mostrando como se toca, para quien esté en la posición de discípulo lo aprenda de oído y lo imite para fijarlo en la memoria. Justo este pequeño fragmento que no explica con el método numérico que da apoyo a su forma de transmisión oral, es una combinación melódica y rítmica compleja para el mundo académico musical. Es una fracción que desde la perspectiva de un músico occidental, aunque sea autodidacta, que cuenta con una formación musical rígida en donde el *tempo*, ritmo, métrica, siempre va ordenado dentro de una partición, que por lo mas compleja que sea, está definida y enmarcada en límites claros, tiene un carácter singular que la distancia del mundo musical que conocemos. Este fragmento es muy difícil de transcribir de manera escrita, tanto desde la notación musical como de la escritura alfabética.

Este toquio enseñado por Alfonso Rubio se llama *La Común* o *La Derecha* y tiene una entonación o melodía vocal, y él en esta clase magistral, sobre este toquio canta una décima de Violeta Parra llamada *Pa cantar de un improviso*. En la siguiente cita el cultor explica el porqué de los nombres de este toquio:

“La Común” es por que todos los poetas la saben, y “La Derecha” es por que esto se canta en rueda entonces el primel cantor que canta tiene que seguirlo el que esta sentado a su derecha. Y por eso se llama o “La Común” o “La Derecha” (Rancagua cultura. 2020).

Para el rito del canto a lo poeta y el guitarrón pircano este tipo de iniciativas de los cultores son las que han ayudado a que el guitarrón no desaparezca y se vaya posicionando como un instrumento importantísimo para nuestra cultura local. Son pocos los guitarroneros antiguos que han dejado el legado de esta tradición, Alfonso Rubio es uno de los que ha estado atento de que esto no pase, ni siga pasando, sabe muy bien la importancia de construir identidad, sabe que es algo que no se da sólo en estos tiempos y por sobre todo sabe que su saber es parte de esa voz que se ha ido perdiendo entre el avance del progreso; la tradición que de alguna u otra manera esquivada desde la transmisión oral la síntesis que podría ejercer el ámbito académico musical.

### **7.2.1-Investigación y acercamiento a la investigación *Renacer del guitarrón chileno* de los profesores de música y cultores Francisco Astorga y Juan Carlos Bustamante.**

Es importante para esta tesis indagar las diversas perspectivas que existen en torno a la enseñanza del guitarrón pircano. Es importante señalar que el libro a indagar no está hecho por cultores pircanos, pero es un antecedente importantísimo dentro del ámbito de la enseñanza de este instrumento, ya que, es el primer libro que realiza una investigación que logra establecer un modelo muy cercano a un método de enseñanza del guitarrón.

Al parecer el origen desconocido del guitarrón se va reflejando en lo difícil que es llevar a cabo una disciplina o método que dé directrices claras y precisas de cómo se interpreta este instrumento sin la presencia del cultor como guía. El capítulo anterior habla desde la experiencia de un cultor y maestro que pertenece a una familia de cantores y cultores, los cuales fueron formando desde muy niño, intuitivamente, desde el rito y la poética del mismo, pasando por las vigiliadas, velorios y todo tipo de ceremonias de tradición folclórica, como también escenarios diversos, hasta incluso, estar enseñando el guitarrón por más de veinte años en su taller dentro de un centro cultural comunal a todo quien quiera aprenderlo, sin distinción alguna. Este capítulo se escribirá indagando un documento escrito y realizado por dos cultores, en donde uno de ellos es de similares características que Alfonso Rubio, llamado Francisco Astorga, profesor de música, referente de muchos poetas y cultores, un músico y guitarronero que se ha encargado de educar, difundir y escribir sobre el guitarrón y su rito, dedicó su vida a enseñar en la UMCE el arte de *la guitarra grande* dejando un legado importantísimo a nivel educacional. Lamentablemente falleció este 2021 por Covid19. El otro es Juan Carlos Bustamante, un profesor de música que en su inquietud y aprendizaje llega al guitarrón como parte de una exploración musical que lo lleva, como a muchos, a conectarse con el rito y su instrumento para dedicarle su vida. Como los dos son profesores de música, esta investigación, escrita el año 1996, tiene una estructura muy cercana a un posible método académico musical, pero que al parecer no pretende serlo. Al comienzo del libro hay una nota introductoria en donde tratan de dilucidar este tema, no es claro si es o no una método de enseñanza, lo que sí queda clarísimo que es un mandato resuelto en un congreso de la Agrupación Nacional de Poetas

Populares y Payadores de Chile el año 2014, y que tiene como misión difundir los valores de la cultura e identidad popular chilena.

Es obligación citar, con respecto a si es o no un método lo que los autores escriben explícitamente en la introducción de este libro: “Cumpliendo con los acuerdos del Segundo Congreso Nacional de Poetas Populares [...] hemos creído justo y necesario elaborar el presente trabajo que es un método de aprendizaje del guitarrón chileno...” (1996, p.2) Y luego, en el siguiente párrafo advertir o dar a entender que no es un método nuevo sino una traducción que está inspirada directamente en la tradición oral, puesto que, no es un método sino, cito literal: *una observación* (1996, p.2). Confusión que en el desarrollo de este capítulo se irá dilucidando si es efectivamente así o no. En relación a esto, y para dejarlo escrito en sus propias palabras, Francisco Astorga y Juan Carlos Bustamante, señalan lo siguiente en su página introductoria:

Queremos advertir que esto no es un método nuevo sino que proviene directamente de la tradición oral; es una observación, a partir de nosotros mismos, con la ayuda de los antiguos maestros guitarroneros.

Como poetas y cantores estamos conscientes que debemos difundir nuestros valores.  
(1996,p.2)

Esta investigación o libro está escrito en representación de la Asociación Nacional de Poetas Populares y Payadores de Chile, AGENPOCH, es decir, tiene una validez institucional. Desde un comienzo el tono de lo escrito viene con una carga de certeza profunda, la que esta agrupación apoya y que al parecer delinea las normas de sus bases en torno al guitarrón y su origen y forma de tocarlo. Además y para reforzar esta institucionalidad, en esta misma introducción, manifiestan que parte de la inspiración para la realización de esta publicación, y que además confirma la misión a la que están mandatados, como ellos denominan esta investigación, radica en unas palabras dichas por el Papa Juan Pablo II en la visita a Chile en el año 1987:

El Santo Padre Juan Pablo II, en Abril de 1987, nos dijo: “El canto en Guitarrón es un tesoro” y que “ El Poeta Popular es el verdadero artista”. Un tesoro no puede esconderse y dejar que se apolille, sino que debe darse a conocer, compartirlo, para que siga creciendo y se desarrolle... Con el tiempo nos hemos dado cuenta que el Papa tenía razón (1996,p.2)

El párrafo y la cita anterior determinan una institucionalidad fundacional del libro que irá formalizando toda certeza que se vaya construyendo desde el punto de vista organológico e histórico en el desarrollo de este. Vale decir que este rito e instrumento desde todas las perspectivas que la tradición y transmisión oral provee, está inscrita la espiritualidad y dogma religioso de quien la transmite, ya sea ésta más o menos institucionalizada.

Luego de esta introducción que determina claramente desde dónde se está escribiendo la investigación, viene una reseña histórica en donde se presentan las diferentes hipótesis en relación al origen del *sonoro instrumento*. Presenta y contrasta a grandes rasgos las hipótesis de Eugenio Pereria, Desiderio Lizana, Carlos Lavín, Samuel Claro, Victor Manuel Rondon, María Ester Greve, Juan Uribe Echevarría y Antonio Acevedo Hernandez, complementando con comentarios y versos que van dándole forma al imaginario que este relato va construyendo, para complementar y hacer más legible el mundo que se va presentando. Comienzan a describir físicamente el guitarrón, parte por parte, presentan ilustraciones en donde muestran los diferentes guitarrones que se han encontrado, a que cultor pertenecieron y a que localidad. Luego ilustran estas partes antes descritas y hacen un gráfico en donde comparan las medidas y proporciones en centímetros de estos guitarrones; sus diferencias y similitudes.

A pesar de la muestra de las diversas hipótesis que ya evidenciaron en las páginas anteriores, los autores deciden escribir la suya, a la que, se supone, adhieren todos los socios y socias de la AGENPOCH, y es aquí en donde, otra vez demarcan desde donde se está construyendo esta investigación, haciendo presente su postura como agrupación para transmitir conscientemente, desde este espacio oficial, el ideario que les convoca llevar esta misión a cabo. Básicamente en estas líneas adjudican el origen del rito del *canto a lo divino* y el guitarrón a la orden Jesuita, quienes, y como señalan Astorga y Bustamante, utilizaron la décima junto a melodías del canto gregoriano para evangelizar a los pueblos indígenas y mestizos (1996). Asimismo afirman que la artesanía fue una de las importantes características de esta orden, y fueron ellos quienes enseñaron a construir instrumentos musicales al pueblo indígena, los que fueron sus mejores aprendices, dejando entre ver, sin decirlo explícitamente, que es aquí, en estos talleres, en donde se construyeron o se desarrollaron los primeros guitarrones. Lo dicho anteriormente es validado en el libro por una cita al cura Miguel Jordá, en donde reafirma punto por punto todo el trabajo que hicieron las misiones Jesuitas en relación al nacimiento del canto a lo divino. Luego Astorga y Bustamante señalan el

territorio que abarca el uso del guitarrón pircano en Chile, sus principales cultores e indican que es en la sexta región, específicamente la zona de San Vicente de Tagua Tagua en donde nace el *canto a lo divino* y el guitarrón. Dicho esto, es importante señalar que de los cultores que esta tesis ha tenido acceso a través de entrevistas o desde otras investigaciones y publicaciones, indiferente su procedencia, son los únicos que afirman este punto de origen, incluso, Astorga y Bustamante en su investigación o método jamás nombran a Pirque como la zona que acuna al guitarrón, además de la importancia que esta ha tenido para su desarrollo y difusión. Siguiendo adelante con la descripción de esta investigación, los autores comienzan a explicar las características principales del guitarrón pircano, su encordadura, haciendo el paralelo entre la forma antigua y la nueva, los diversos materiales de las que estuvieron hechas y de los que hoy están compuestas. Es aquí en donde aparece por primera vez el guitarrón transcrito, señalando las órdenes y como están afinadas. el pentagrama y la explicación de la nomenclatura usada es la siguiente:



Las notas blancas designan los entorchados, las negras los alambres, las corcheas las cuerdas y las semicorcheas los diablitos. Lógicamente la afinación del guitarrón es mucho más baja que la de la guitarra; esta afinación varía entre La y Si normalmente, nunca mas alto (1996, p. 18)

No obstante los autores afirman que esta investigación no es un método sino que una observación, la cita descrita no es más que comenzar a delinear el marco que regulará toda la investigación cuando se vean en la necesidad de explicar las entonaciones y sus toquios. Desde el punto de vista musical, hasta el momento, esta forma de desarrollar esta investigación está dentro de la formula en la que están hechos gran parte de los libros de enseñanza instrumental en la música

popular occidental, en donde primero que todo explican el contexto del instrumento para luego presentar la nomenclatura desde la cual se va a establecer el lenguaje musical que luego explicará el estilo a través de transcripciones formales.

Es interesante cómo se va desarrollando este libro, muy didáctico y explicativo, es casi como estar con el cultor en frente, a pesar que no logra reemplazarlo, logra si dar a entender la dirección desde la cual se entiende este rito e instrumento y a la vez explica muy bien la parte organológica y técnica para que quien lo esté estudiando guitarrón en mano vaya paso a paso aprendiendo, no solo lo técnico, sino que todo lo que concierne a la espiritualidad del sonoro instrumento, indiferente que Astorga y Bustamante son muy claros en su inclinación por la iglesia católica, denotan la importancia de que lo espiritual es una característica fundamental en la construcción e interpretación del guitarrón pircano. Es relevante citar una directriz que proviene directamente de lo antes dicho, y que deviene específicamente desde la experiencia del territorio y la oralidad que carga la interpretación del guitarrón. Astorga y Bustamante señalan lo siguiente:

Creemos y estamos seguros que, para lograr comprender la gran riqueza musical e importante función de nuestro Guitarrón, debemos integrarnos, por completo, a nuestras tradiciones y costumbres populares participando en los encuentros de poetas, viviendo la fe religiosa que nos lleva a crear e interpretar el arte campesino conociendo sus valores con el verdadero sentido popular expresado a través del temple del Guitarrón, verdadero sonido del alma campesina...

Tradicionalmente el aprendizaje del Guitarrón ha sido realizado por los cantores populares a través de la enseñanza oral (1996, p.19)

Los dos mundos que aquí conviven son consecuencia de una gran virtud de estos autores. Dentro de ellos conviven dos lenguajes sin conflictos aparentes, los que van armando una trama tremendamente compleja de complementar tan fácilmente, y en ellos se da de manera natural. Quizás porque nacieron, o por lo menos Francisco Astorga, en un contexto en donde la tradición y su transmisión oral está en su diario vivir, la que más tarde solo fue complementada por la academia como herramienta para difundir en espacios oficiales o institucionales una dimensión de una nación que al parecer siempre queda en las manos progreso y que este arrasa sin miramiento alguno. La

síntesis que estos autores hacen en esta investigación es virtuosa, la tensión que se podría producir entre la oralidad y lo académico es bajísima, puesto que queda clara la jerarquía de la espiritualidad y su transmisión oral sobre la síntesis de lo académico, sin menospreciar una a la otra, sino que dándole un espacio de importancia en donde estas se complementan, para que quien lea este libro no logre confundirse ni tampoco interprete o especule nada que logre desviar el tema central de esta investigación, que es enseñar este instrumento y rito respetando la tradición y los valores que los autores le asignan.

Luego viene la explicación de como se afina, cada ordenanza detallada y cada diablito detallado, y reparan en tener mucho cuidado con la afinación de las ordenanzas octavadas. Al igual que el método, más apegado a la oralidad de Alfonso Rubio, explican que para lograr una buena afinación el guitarrón pircano se comienza por templar la ordenanza V. Describen el movimiento de cada una de las clavijas y ya comienzan a usar términos técnico musicales como unísono, octava, templar, etc.; el paso de la transmisión oral al mundo académico musical se da de manera fluida, esto denota la capacidad de manejo al detalle de estos dos mundos por Astorga y Bustamante. Posteriormente siguen con la ordenanza III y al igual que la ordenanza anterior, la descripción de como afinarla es precisa. De esta misma manera explican cómo se afinan las ordenanzas restantes y los diablitos, cual es la posición del guitarrón, es decir, como se toma el instrumento para tocarlo cómodamente, enseñan como es la posición de la mano que arpegia y que dedos se ocupan, incluso de que largo y forma se deben tener las uñas de la mano que pulsa o presiona para lograr un buen sonido. Todo esto va guiando al posible discípulo de forma gradual sin saltarse ningún paso; esta es una investigación que va dirigida específicamente a músicos que sepan leer partituras y entiendan la terminología académico musical, la cual usan frecuentemente en el relato para explicar en detalle las distintas etapas de aprendizaje que se necesitan para estudiar el instrumento.

En el siguiente paso explican las entonaciones, sus diversas estructuras y procedencia. Acá volvemos a un espacio en donde los autores determinan desde donde están construyendo este método o investigación u observación como ellos la denominan. Para esta tesis es importante reparar en dos puntos importantes que este capítulo compromete, y es como jerarquizan ciertos términos ocupados por los autores en relación al rito. Primero señalar que esta sección de la investigación de Astorga y Bustamante se llama *Melodías o "Entonaciones" en el guitarrón*. Este título presenta dos conceptos, Melodías y Entonaciones, uno como sinónimo del otro, y llama la atención que Entonaciones, que es el término que se utiliza en el mundo de la tradición y su

transmisión oral esté entre comillas y el de Melodías, que es un término que se utiliza en el ámbito académico musical, se escriba como si fuese un término oficial. Llama la atención por que cada palabra significa algo muy distinto, “entonar” significa cantar algo no necesariamente desde un orden musical, sino mas bien desde un espacio de expresión simbólica, espiritual y ritual, término que traduce de forma precisa desde donde se manifiesta el rito del *canto a lo poeta*, y “melodía” es un orden consecutivo y ordenado de sonidos musicales que se remite específicamente al ámbito de la música. Entonces al poner entre comillas el término que, desde el punto de vista de esta tesis, más representa el rito, se está jerarquizando la tradición y su oralidad en un lugar secundario, fuera de la dimensión oficial e institucional en la cual vive la palabra “melodía”, la que finalmente, en esta investigación, y esto lo confirma, se comunica con el posible receptor. El segundo punto a señalar es que esta misma sección del libro o investigación, explican los dos estilos de entonaciones existentes, el *apoetizado* y el *atonadado*, pero omitiendo estos términos ocupados en la tradición, reemplazando el primero por “forma salmódica” y el segundo por “forma armónica o juglaresca”. Esto ocurre quizás porque para los autores es importante comunicar de manera efectiva al posible lector de este libro, el cual está hecho definitivamente para músicos académicos. Este tema denota la problemática constante que existe en el deseo de hacer la traducción precisa de este rito a la dimensión académico musical, la síntesis que significa hacer este traspaso y todo lo que se pierde en ella, haciendo una reducción a lo meramente técnico de una expresión cultural que va más allá del arte musical.

La siguiente sección entra directamente en el núcleo de este libro. Astorga y Bustamante comienzan a dar a conocer la nomenclatura desde la cual traducirán las diversas entonaciones y toquios, la que, explican, será reforzada desde el punto de vista rítmico con partituras y si el alumno no tiene conocimiento musicales, recomiendan escuchar el audio de apoyo con el que viene este libro. La estrategia ocupada en el diseño de este libro, desde la perspectiva de esta tesis, sigue confirmando que es una metodología de enseñanza del guitarrón o una estructura muy cercana, la cual, mientras más se muestra más independiente del cultor se vuelve. Para mostrar nítidamente el diseño antes descrito, citaré textualmente a los autores:

Las órdenes se escribirán con números romanos; I - II - III - IV - V.

Los espacios del mango o diapasón se escribirán con números árabes: 1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 .

Los dedos de la mano izquierda se escribirán con números árabes entre paréntesis: (1), (2), (3), (4).

Los dedos de la mano derecha se nombrarán con la primera letra de su nombre: pulgar (P); índice (I); medio (M). La mano izquierda tiene sus posturas que se indicarán a continuación.

En cuanto al ritmo de las entonaciones se utilizará el pentagrama.

En caso que no se tenga conocimientos musicales se recomienda escuchar las grabaciones de los diferentes toquíos en Guitarrón.

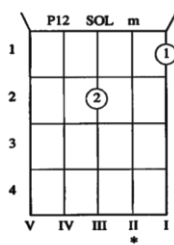
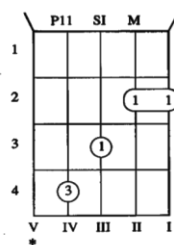
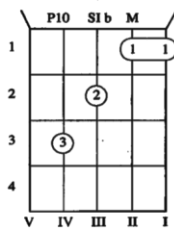
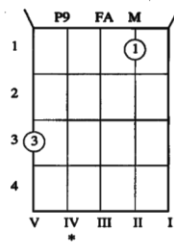
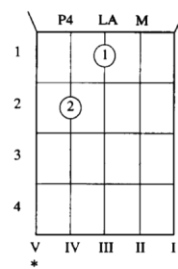
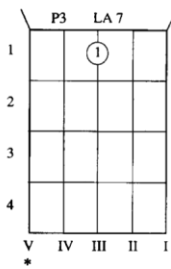
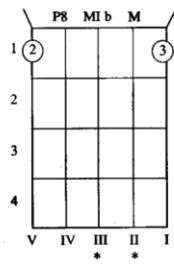
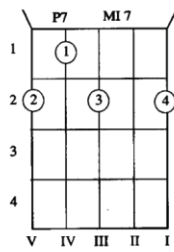
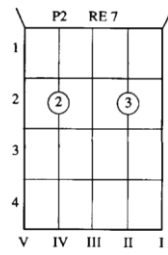
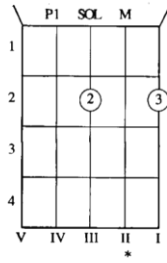
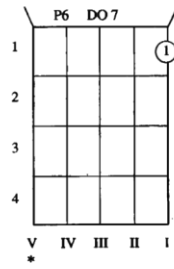
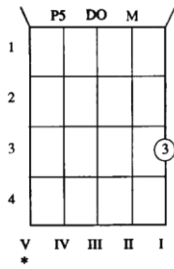
El Guitarrón, por las especiales características de su encordado, no se rasguea NI SE CHARRANGUEA; se ejecuta punteando o “trinando” los órdenes con los dedos pulgar, índice y medio y cerca del pontezuelo, apoyando el dedo meñique, NO EN LA BOCA DEL INSTRUMENTO (1996, p.22)

La nomenclatura anterior construye un diseño exacto para entender y ordenar la técnica de interpretación del guitarrón pircano. Los autores señalan con letras mayúsculas lo que no se debe hacer por ningún motivo y luego concluyen con una gráfica, también muy clara, de las posturas y su simbología, las que se sumarán a la nomenclatura antes descrita. Además, y para finalizar el marco que regula este método o investigación, escriben en partituras las escalas usadas en los toquíos, haciendo la salvedad que lo escrito está hecho partiendo de la base que el guitarrón está afinado en Sol mayor. La siguiente descripción y gráfica es la ocupada por Astorga y Bustamante:

Las posturas irán enumeradas : P1, P2, P3, etc., junto con el nombre del acorde formado por la posición de los dedos (M=mayor, m=menor) de acuerdo a la tonalidad con que se afinó el instrumento. Debemos tener presente que estos nombres pueden cambiar debido a las variaciones en el tono de afinación del instrumento.

\*=órdenes que no deben pulsarse

*b*=bemol (1996, p.23)



1) *Escala de Sol Mayor, de Re a Re.-*

V-O II-O-2(3) IV-O I-O-2(3) III-O-2(2)

P I I P M M P P

III-2(2)-O I-2(3)-O-IV-O II-2(3)-O V-O

P P M M P I I P

V-O II-2(3) I-O V-O II-2(3) I-O IV-O-O-O

P I M P I M P P P

2) *Escala de Sol Mayor, de Fa a Fa.*

II-1(1) IV-O I-O-2(3) III-O I-5(3) III-4(1)-5(2)

I P M M P M P P

III-5(2)-4(1) I-5(3) III-O I-2(3)-O IV-O II-1(1)

P P M P M M P I

II-1(1) I-O III-O II-1(1) I-O III-O IV-O-O-O

I M P I M P P P P

3) *Escala de Sol Mayor, de Sol a Sol*

IV-O I-O-2(3) III-O I-5(1)-7(3) III-6(1)-7(2)

P M M P M M P P

III-7(2)-6(1) I-7(3)-5(1) III-O I-2(3)-O IV-O

P P M M P M M P

IV-O I-2(3) III-2(2) IV-O I-2(3) III-2(2) IV-O-O-O

P M P P M P P P P

Con esta información ya estamos frente a una investigación que se ve con un cuerpo que es algo más que una observación como determinan los autores en la introducción. La precisión con la que está explicada cada sección y el orden en la que muestran el contenido denota un sistema pedagógico claro y legible para cualquier músico de nivel intermedio y superior.

Después de tener claro el imaginario, la parte organológica, técnica y musical del guitarrón pircano, Astorga Y Bustamante finalizan con un compilado de los toquios más recurrentes en el rito del *canto a lo poeta*: *La Común, La Principalina, La Tenina, La Rosa y Azahar, La del Diablo, Rosa y Romero, La Segundina, La Codeguana, La Española, La Pajarera, La Colchagiüina, La de Pilaicito, La Acuelguana, La Dentradora, La Atonadada, La del Medio, Si tu te vas, me voy con vos, La Larga, La de Tres Vocablos, La Huemulina, La Tres Fulminante, La Ladeá, La pumantina, La Tres Puentes y La Pontificia*. Cada uno de ellos traducidos a la notación musical, acompañados de un disco con audios que complementan lo escrito o quizás es lo escrito lo que complementa los audios y un texto introductorio, a esta sección final, en donde explican al detalle que es lo que se encontrará el lector o alumno en el desarrollo de esta última parte. Cada toquió escrito va con toda la nomenclatura antes vista, es decir, que está escrita para ser ejecutada por quien ya ha aprendido los pasos anteriores. Además, cada uno de estos toquíos va acompañado de una breve descripción del mismo e incluye una décima, la cual, también está escrita en partitura para poder interpretar la entonación que acompaña el guitarrón. Los autores detallan el autor de la décima y la zona de procedencia del mismo.

De estos veintiséis toquíos, son dos los elegidos, *La común* y *La Principalina* para representar en esta tesis las diferencias que existen entre la ejecución del cultor y la transcripción a notación musical. El criterio ocupado en la elección no es al azar, sino que la idea es representar los dos tipos de toquíos; *Apoetizados* y *Atonadados*.. Los toquíos son los siguientes:

Apoetizado

1.- La Coruña

IV-0-0-0-I-2(3)-III-2(2)-V-0-II-2(3)-I-0 (20)V-0-0-0, V-0-II-0-2(3)-IV-0-III-1(4)-II-0-I-0

III-1(4)-II-0-I-0, IV-0-I-2(3)-II-2(3)-I-0-II-0-IV-0-V-0-II-2(3)-I-0-V-0-II-2(3)-I-0-V-2(4)-II-2(3)-IV-0-II-2(3)

V-0-II-2(3)-I-0 (20) III-2(2)-0-I-2(3)-II-0-I-0-IV-0-II-2(3)-I-0-V-0-0-0, IV-0-I-2(3)-V-0-II-2(3)-I-0-IV-0-0-0

Original

Transcripción



Atonadado

2.- La Principalina

IV-0-I-2(3)-III-2(2)-V-0-II-2(3)-I-0-IV-0-0-0-I-2(3)-III-2(2)-V-0-II-2(3)-I-0-IV-0-0-0, IV-0-0 III-0-2(2)-0-I-2(3)

I-0-IV-2(3)-I-0-III-1(4)-I-0-IV-0-I-2(3)-II-2(3)-I-0-II-0-IV-0-0-0, III-0-0-2(3)-4(4)I-2(3)-III-2(2)-0-IV-0-II-2(3)-IV-2(3)-III-0-III-0-III-0

IV-0-0-0, IV-0-0 III-0-2(2)-0-I-2(3)-0-IV-2(3)-I-0-III-1(4)-I-0-IV-0-I-2(3)-II-2(3)-I-0-IV-0-IV-0-0-0, IV-0-0-2(3)

III-1(4)-2(2)-III-2(2)-0-IV-0-I-2(3)-II-2(3)-IV-0-I-2(3)-0-IV-0-V-0-II-2(3)-I-0-III-2(2)-0-I-2(3)-III-0-I-0-IV-0-0-0-I-2(3)-V-0-II-2(3)-I-0-IV-0-0

IV-0-I-2(3)-V-0-II-2(3)-I-0-IV-0-0-0

Original

Transcripción



La síntesis que se produce al transcribir a partitura una forma de expresión popular, es evidente cuando las escuchamos y las comparamos, desaparecen todos los “ripios” rítmicos que componen la forma tradicional o folclórica de tocar, la pulsación con la que cada cultor interpreta los toquíos, el carácter y personalidad individual desaparece y comienza a operar una dimensión convencional, en donde la música se impone con su estructura rígida, que por más que desde la escritura se quiera traducir lo más parecido posible, las herramientas de expresión que existen en notación musical no logran una traducción fiel. Es por eso que muchos métodos que realizan esta labor de llevar el folclore o tradición a una dimensión musical van acompañado de grabaciones hechas por intérpretes, como esta investigación lo hace con un audio de cultores que muestran desde lo auditivo u oral como suenan estas formas de tocar. Esto no impide aprender el instrumento y por lo mismo, desde la perspectiva de esta tesis, esta investigación u observación, tiene todos los elementos de un método musical de enseñanza, quizás no logra enseñar el rito del *canto a lo poeta*, pero si logra enseñar a tocar el instrumento de manera básica con una noción a la tradición oral.

Es difícil dilucidar el porqué este trabajo no ha sido considerado como un método de enseñanza del guitarrón, siendo que tiene todos los elementos para serlo. Quizás la frontera que cruzan Astorga y Bustamante al hacer esta investigación, transgrede el misterio que este rito e instrumento guardan, esa oralidad desde donde se enseña y que a la vez exige ser parte de una vida que está vinculada a la tradición. Es probable que esta traducción y síntesis al mundo académico musical lo aleja de esta manifestación ritual, haciendo una reducción que le da un carácter de estilo o forma musical, la cual, se remite a una convención aséptica de subdivisión rítmica y melódica clara y precisa. Esta formalidad limpia de toda impureza musical este rito, y es quizás la razón que hace que estos cultores no asuman esta investigación como un método llamándolo observación y haciendo hincapié en el texto que la acompaña, al profundo lazo que este rito e instrumento tiene con la tradición y sus cultores. Es presumible señalar lo anterior, puesto que, Astorga y Bustamante son parte importante de esta tradición y la distancia que guardan con el guitarrón y el rito del *canto a lo poeta* es demasiado cercana como para asumir una abstracción que logre significar esta investigación sólomente desde su oficio académico, asunto absolutamente entendible por lo difícil que es separar estos lenguajes cuando se vive tan profundamente en estos dos mundos y menos cuando no existen las herramientas necesarias dentro del ámbito académico musical para la realización de una traducción fidedigna de este folclore.

### **7.3.1-Reflexiones del cultor Manuel Sánchez al preparar un posible método formal para la enseñanza del guitarrón chileno.**

Para algunos cultores, además de difundir y conservar esta tradición, es importante que vaya evolucionando con los tiempos y con las significancias que las nuevas generaciones le van aportando cada vez que éstas la habitan. Para Manuel Sánchez, cultor de larga trayectoria y uno de los exponentes más importantes de los últimos 30 años o de la nueva era de cultores, es relevante llevar este rito a un ámbito académico porque supone una conexión íntima con nuestra identidad. Esta energía de encontrarse con una equivalencia musical poco explorada, no solo necesita hacer evolucionar los escenarios en donde ésta se presenta sino que también necesita evolucionar en su transmisión. Esta labor implica ir sintetizando las técnicas y los métodos orales ocupados hasta el día de hoy, en corto; llevar este rito a un modelo de enseñanza que reúna los pilares básicos para aprender el instrumento fuera de toda alegoría espiritual. Esta difícil misión no ha sido pulsión de ningún guitarronero hasta hoy, y es entendible por el compromiso espiritual que esta forma conlleva; aún es un rito y no un estilo musical que tenga convencionalizada toda su estructura. Manuel Sánchez quiere dar este paso y asumir las consecuencias que esto trae, es por eso que desde hace un tiempo esta reflexionando en torno a una nueva forma de enseñar este instrumento y rito. El lleva muchísimos años enseñando y en el transcurso de este oficio se ha dado cuenta de una profunda necesidad de permear la academia con este instrumento de origen local, lo cual le daría una dimensión intersubjetiva significativa a cualquier estudiante que elija aprender algún cordófono, cualquiera sea este.

En la reflexión de Sánchez existen puntos importantes para llevar a cabo un método que dé un paso hacia la posibilidad de enseñarlo sin la presencia del cultor, que es lo que en definitiva mantiene este instrumento en el ámbito de la transmisión oral. Estos puntos son explicados a grandes rasgos en una entrevista personal hecha este 2021. Manuel Sánchez dice lo siguiente:

Es básicamente dar un paso más en la enseñanza desligando un poco esa influencia tan marcada del maestro con el alumno, con los alumnos, es dejar un poco libre eso, libre hasta cierto punto [...] una cuestión de transmisión directa [...] por lo difícil que todavía es acceder a esa enseñanza directa, yo pienso en los alumnos de las escuelas de música, están todos en una cuestión súper metódica, metidos ahí en eso como en un laboratorio musical, los primeros

años sobre todo, y esa gente o esos cabros van a tener, tienen cero posibilidades de ir, además, a buscar un maestro de guitarrón[...] con este método habría como un acercamiento preliminar a ese alumno entendido en el estudio de la música... (Sánchez, 2021, conversación)

Las dimensiones que se abren ante este posible paso son tan grandes que es quizás la razón porque aún esto no sucede. El hecho de sacar del proceso de transmisión al cultor o maestro para elaborar un método que se valga por si mismo es una decisión particularmente peregrina para el mundo del *canto a lo poeta*. Este paso da un salto cuántico en lo que hasta ahora se conoce dentro de la enseñanza del guitarrón, porque el solo hecho de pensar en prescindir del cultor o maestro, supone la desaparición del vinculo que aun existe entre la tradición y lo nuevo, esta jerarquía de siglos desaparecería y aun peor, su sucesor seria un libro en donde todo ese saber es reducido a unas cuantas paginas técnicas para músicos semi-profesionales y profesionales, asunto que generaría un gran escandalo entre los cultores que defienden sin concesiones la inmovilidad de las tradiciones. Si llega a tomar vida esta reflexión, constituiría un método que, como dice Sánchez, prescinde del cultor como maestro, va dirigido a un alumno de instrucción musical media que pueda entender transcripciones a notación musical relativamente sencillas y que tenga un oído educado para poder contrastar éstas, con el material auditivo de apoyo. Su ambición máxima es lograr ser parte de la malla curricular de las escuelas de música, lo que posiblemente, en el transcurso del tiempo lograría introducir este instrumento en esferas musicales que formen parte de una industria, o hagan que esta sonoridad no solo se identifique con el rito del *canto a lo poeta*, sino que pase a formar parte de un sonido posible para cualquier estilo, sin distinción de genero. Este paso produciría un avance en todos los ámbitos en donde un instrumento musical tiene la posibilidad de existir, por ejemplo, un posible incremento en el uso que harían ciertos intérpretes de canciones en el ámbito de música popular comercial causaría una evolución en la construcción del guitarrón, puesto que, al tener la posibilidad de convivir con otros instrumentos electrónicos, de afinación estable, y que en términos de frecuencias están diseñados para ser parte de un ensamble en donde todo debe acoplarse de la mejor forma, se verá obligado a evolucionar e integrar modificaciones que haga de su funcionamiento algo muchísimo mas eficiente. Lo que Manuel Sánchez reflexiona como posible método de enseñanza, revolucionaría el mundo de la música chilena y no solo en los puntos antes descritos, sino que también en la esfera de carácter identitario; el saber que existe y que se toca un instrumento de origen local, cambiará absolutamente la relación que se tiene con él al momento de

interpretarlo. Y en lo concreto, esta sonoridad de carácter tan definido le dará a nuestras composiciones un cariz que hablará inmediatamente del territorio en donde fue hecha, sin necesariamente estar tocando el estilo o la forma al cual el instrumento perteneció por tanto tiempo.

Manuel Sánchez habita este rito e instrumento desde un espacio de rebeldía; desde sus comienzos como aprendiz y también como cultor ha tomado caminos que van en contraposición a lo que sus maestros le dictan, integrando y combinando nuevas formas y maneras de interpretar y componer dentro del rito. Es una pulsión natural en él la que lo guía por este tránsito a contrapelo de la tradición, aunque siempre con un profundo respeto y dominio de la misma. Fue discípulo de Francisco Astorga y forma parte de los guitarroneros que grabaron las entonaciones en el audio que acompaña el libro *Renacer del guitarrón chileno* hecho por los cultores Astorga y Bustamante, analizado previo a este capítulo. En una entrevista personal (2021) Sánchez señala:

...yo soy malo pa hacer la tarea tal cual me la dicen, cachai?, entonces yo siempre como que estoy buscando algo, buscándole la vuelta, tratando de... nosé, meter algo, de buscar el por qué, entonces en base a eso también yo fui como desarrollando un una técnica diría yo, distinta de enfrentar el guitarrón (Sánchez, 2021, conversación)

Este impulso disruptivo de Sánchez lo ha llevado a compartir experiencias musicales con público, artistas, discos y escenarios de otros géneros sin significar un anacronismo sino que todo lo contrario; la frescura de su propuesta permea estos espacios generando una reflexión creativa que se traduce en composiciones en donde su sonoridad complementa de forma fluida canciones que jamás fueron pensadas desde el guitarrón, lejos de una sonoridad que pudiese perfilarse como anecdótica. Algunos artistas con los que ha colaborado pertenecen a diversas tendencias musicales, como Carlos Corales de la mítica banda de rock psicodélico Aguaturbia, al bajista de fusión latinoamericana Jorge Campos ex Santiago del nuevo extremo y Congreso y Vicente Cifuentes compositor de bachata y merengue, perteneciente a la nueva generación de músicos chilenos. Estas colaboraciones ayudan a la difusión del guitarrón como instrumento musical y sonoridad posible para cualquier artista que este dispuesto a explorar mas allá del género que representa, además de situar el guitarrón dentro del ámbito artístico, ámbito diametralmente distinto a su espacio ritual.

En el fondo es cómo buscar un desarrollo del guitarrón, un desarrollo del guitarrón como instrumento, solo como instrumento, sacarlo del rito del canto a lo divino, de las decimas, de los encuentros de payadores, y darle esa personalidad, pero con la técnica original del canto a lo poeta y desde allí explorar y eso te lleva a una cuestión absolutamente nueva (Sánchez, 2021, conversación)

Esta reflexión confirma la energía que mueve al cultor Manuel Sánchez para evolucionar los posibles espacios que el guitarrón pircano pudiese habitar, y confirma además, que esa incesante labor de llevar al guitarrón a otras áreas de la música, o quizás lejos de la ritualidad que lo alberga hace tanto tiempo, lo convierte por pequeñas fracciones de tiempo, de ser un instrumento ritual o artefacto sonoro en un instrumento musical con pretensiones artísticas.

Al pasar por el método oral del cultor pircano Alfonso Rubio, heredado de su hermano Santos Rubio, la observación de los cultores y profesores de música Francisco Astorga y Juan Carlos Bustamante, y esta reflexión del cultor Manuel Sánchez, puedo dar cuenta de que estos dos métodos y esta última reflexión de un posible método, tienen similitudes en su estructura básica: los tres están hechos y pensados desde cultores que tienen una larga data en el ejercicio del *canto a lo poeta*, los tres tienen como propósito inicial el preservar este rito a la inclemencia del tiempo, el progreso y sus evoluciones, y que los tres son progresiones lógicas que devienen del anterior, es decir, los tres métodos construyen un relato coherente a las necesidades de las generaciones que los elaboran; son tres generaciones diferentes, una tras otra en su existencia en esta tierra, y una tras otra en la reflexión y en la necesidad de enseñar de una manera muy particular, sin distorsionar el profundo sentido que tiene este rito e instrumento.

Es importante señalar, y muy relevante para este capítulo, que la observación o investigación de Francisco Astorga y Juan Carlos Bustamante ya tiene construida gran parte de la estructura base para hacer realidad el método que Sánchez reflexiona, no por nada esta tesis la consigna como un método en el capítulo correspondiente y no obedece al término de observación que los autores proponen. Es así, y a manera de cierre, que es absolutamente posible decir que esta reflexión propuesta por Manuel Sánchez, este a un tris de hacerse realidad, porque, él lleva en sí mismo la experiencia, la credibilidad y la herencia de un rito que se obtiene a manera de legado espiritual o sanguíneo, entonces solo necesita la decisión para concretar su proyecto y hacerse cargo de este paso que aparentemente produciría un quiebre profundo en la tradición, pero que a la larga es la

única manera de que este rito quede en la memoria patrimonial de un país que día a día se encarga de cercenar su patrimonio material e inmaterial.

## **8.-Conclusiones**

Esta investigación tuvo como objetivo indagar y contrastar las diversas miradas en torno a un instrumento perteneciente a la tradición oral, el que guarda capas y capas de misterio en torno a su origen y su desarrollo. Después de recabar la información en diversas investigaciones escritas y audiovisuales en relación a la pregunta ¿Por qué la transmisión oral en la enseñanza del guitarrón chileno en Pirque, dentro del rito canto a lo poeta, sigue siendo la única manera de enseñarlo?, se realizaron siete entrevistas a personas relacionadas con el tema y con la zona, para ir contrastando y confirmando estos estudios para así ir en busca de dilucidar lo que la pregunta propone. Se constató el hecho de que el guitarrón se acunó en la zona de Pirque, ya que, a pesar que no revela su origen, si existen antecedentes suficientes, tanto formales como informales, para afirmar que es en esta localidad en donde este instrumento logró un desarrollo superlativo, tanto desde su construcción como desde su técnica de interpretación. Hay estudios oficiales e institucionales que precisan cuáles fueron los caminos que trazaron el origen del guitarrón chileno o guitarrón pircano como esta tesis lo categoriza. En esta investigación se confirma el trazado que se ha propuesto desde diversos estudios, con antecedentes que se remiten a la colonización y sobre todo a la evangelización llevada a cabo por la orden Jesuita. Es unánime que el antecedente más claro al guitarrón es la vihuela española y que sin duda es un instrumento que está relacionado a la colonización, ya que en América no existían los instrumentos cordófonos, aunque está aún en disputa, por investigadores y cultores, la hipótesis de que este se desarrolló durante el periodo de evangelización Jesuita. Dentro de la conjetura que vincula a los Jesuitas encontramos lazos directos entre el rito del *canto a lo divino* y la forma musical y poética con la que esta orden evangelizaba: la salmodia. Lazo muy bien fundamentado con antecedentes históricos que logran articular un relato coherente a los hechos expuestos. A la vez, y dentro de estas mismas investigaciones oficiales existen hipótesis que se fundamentan en conclusiones hechas con un respaldo histórico difuso y poco concluyente que hablan del desarrollo y evolución del guitarrón pircano en los talleres ebanistas de esta misma orden religiosa, depositando en ella el origen de este instrumento que hasta el día de hoy no encuentra

rastró alguno de su nacimiento. Dicho esto, el mundo de la tradición oral o del folclore no solo se construye desde esta mirada institucional que responde a cómo va moldeada la estructura social en la cual desarrollamos nuestras vidas y entendemos el mundo, sino que también guarda en sí misma una mirada alejada de lo convencional, la que va constituyendo el cuerpo de la tradición oral y que se centra básicamente en desarrollos, evoluciones y aprendizajes que provienen desde un ámbito de transmisión de generación en generación profundamente espiritual y territorial sin necesariamente pertenecer a una clase o a un credo en particular; un espacio en donde el mundo natural y mágico da un contenido esencial para la concreción de una manifestación cultural como es el rito del canto a lo poeta y el guitarrón pircano. Es por esto que esta tesis contrasta las diferentes hipótesis existentes, tanto desde estudios realizados por investigadores con perspectiva académica como también desde investigadores con perspectiva testimonial, con entrevistas hechas exclusivamente a cultores que hablan desde el territorio y como este va moldeando el rito, dándole un espacio de validez similar entre unas y otras, en donde todo lo dicho es posible, sin neutralizar ninguna opinión vertida, sino que entendiendo que el folclore o tradición oral se compone de esta suma para construir una trama compleja que acuna todo lo referente a esta tradición. Según lo investigado, se constata el hecho de que esta forma ritual podría ser causa de una conexión espiritual con el mundo y el territorio desde donde se manifiesta. Esto hace pensar que es quizás una expresión cultural mixta, es decir, que por un lado aún guarda profunda relación a cómo los pueblos precolombinos se relacionaban con lo ritual y sus artefactos sonoros, y por otro lado integra esta dimensión colonizadora que tiene profundo arraigo en los instrumentos musicales cordófonos y la poesía de carácter popular, en donde este tipo de expresión no solo se remite a un espacio ritual sino que guarda en sí misma un contexto de expresión artística. El *canto a lo poeta* se compone de fundamentos que hablan desde lo humano y lo divino, punto en común de estas dos culturas que se mezclan. Estas dos maneras de cómo entender el mundo implica pensar que una manifestación cultural como la de este rito podría situarse en un lugar que hace convivir estas dos miradas, puesto que, el *canto a lo poeta* puede ser entendido desde la tradición oral que es ese traspaso de generación en generación que no responde a una enseñanza pedagógica sino que es respuesta a un contexto territorial y familiar muy lejano a las convenciones que una lógica académica exige, y puede ser entendido, además, como una manifestación musical y poética con un valor patrimonial y artístico. Incluso desde la perspectiva de los intérpretes existen estas diferencias; en gran parte de la esfera de los cultores antiguos, no es importante la técnica musical, o sea, no es relevante la afinación del guitarrón ni la afinación de la

voz que entona la poesía. Tampoco es importante la destreza en la interpretación del instrumento ni menos de la voz, aquí la importancia radica en la poesía, en el contenido de lo que se dice y el guitarrón es una constante sonora que ayuda a conectar espiritualmente, entrando en éxtasis o trance, para hacer viajar estas palabras dentro de ese universo mágico como una especie de tributo al mundo natural o divino según sea el fundamento ocupado. Y en los círculos más nuevos existe una gran cantidad de cultores que se permiten conectar con un espacio artístico musical, en donde el rito se viste de preciosismos técnico musicales y aparece la puesta en escena como un elemento comunicante importantísimo, que va proponiendo poco a poco un giro total del rito hacia los escenarios.

Hasta el día de hoy, el mundo académico musical está en deuda con el guitarrón pircano, porque a pesar de que este cordófono existe solo en Chile y en ninguna parte mas del mundo, no ha sido considerado en las mallas curriculares de la academia en Chile, ni siquiera como contenido de cultura general; solo ha dado un espacio relativo a los talleres dictados por algunos cultores, como los descritos en esta tesis. Sin estos cursos este instrumento estaría absolutamente olvidado dentro del ámbito de la música y del folclore. Se comprobó la importancia del cultor pircano Santos Rubio como el primer maestro de guitarrón fuera del ámbito del *canto a lo poeta*, quien no solo dedicó su vida a la enseñanza desde la tradición oral del rito e instrumento, sino que además es el referente más importante desde el punto de vista interpretativo: su forma de tocar y cantar es replicada por muchísimos cultores que hoy en día ejercen su rol en este ámbito, puesto que, Santos Rubio además de ser un guitarronero que modernizó la forma de tocar el guitarrón, asunto que lo elevo a ser uno de los mejores intérpretes de este rito, inventó una nomenclatura que traduce la manera oral en la que él aprendió el instrumento y sus entonaciones, perfeccionandola a lo largo de su vida y heredándola a su hermano menor, cultor y maestro pircano Alfonso Rubio, quien también ha tenido un rol preponderante en la transmisión y enseñanza de este saber ritual y musical por más de 20 años. Esto va confirmando la categoría de guitarrón pircano que propone esta tesis, y que se concreta en la misma como una denominación de fantasía que no pretende polemizar con nadie, sino que tiene la ambición de ser parte del folclore que construye toda manifestación que se desarrolla desde la tradición oral.

A pesar que no está claro que si esta tesis pudo llegar a responder completamente la pregunta realizada en un comienzo, si pudo aclarar muchos puntos en relación a la misma. La dificultad de encontrar una respuesta clara radica en que este rito, aún convive y se mantiene en transito entre dos

espacios simultáneamente: el de la oralidad y en la dimensión artístico musical. Aunque por los antecedentes que existen esta muchísimo mas presente en el mundo de la tradición oral, y esto quizás sucede, respondiendo a la pregunta que propone esta tesis, primero porque es una forma ritual aparentemente muy nueva, de unos doscientos a trescientos años aproximadamente, pero que recién se descubre por algunos investigadores a finales del siglo XIX, siendo en la década del cincuenta en pleno siglo XX, que la academia comienza a conocer la existencia mas acabadamente de este instrumento y rito de la zona central. Y es esta misma que a comienzos de los años setentas convoca al cultor pircano Santos Rubio para dar un taller de guitarrón y el rito del *canto a lo poeta* en la Universidad de Chile, el cual permitió difundir y expandir la interpretación del guitarrón pircano y su rito fuera del ámbito de la tradición, estimulando a estudiantes universitarios de diversas zonas de Chile a involucrarse con este instrumento, los que más tarde conformarían una nueva camada de cultores que replican el estilo pircano, pero siempre respetando la tradición y su oralidad, es decir, que este solo fue un paso para expandir el rito y su instrumento pero no para academizar su enseñanza, puesto que, no existía un camino o método de enseñarlo orientado desde convenciones musicales que pudiesen traducir de manera fidedigna esta forma ritual. El respeto a la tradición es absolutamente riguroso, manteniendo la transmisión oral como la única forma de enseñarlo, independiente que este tuviese la oportunidad de enseñarse en un espacio universitario. Es probable que se deba al profundo sentido espiritual que guarda su interpretación, a las exigencias extra musicales que un discípulo debe cumplir, como por ejemplo que el instrumento te debe elegir como su intérprete y quizás al gran vinculo que tiene con su territorio y como se manifiesta culturalmente. En todas las entrevistas realizadas a cultores se constata este hecho; la conexión mágica y espiritual es fundamental para recibir este saber, incluso y aquí la categoría de cultor tiene sentido, si el discípulo tiene un nexo familiar con algún cultor antiguo, se entiende que este ha heredado el talento y que es un deber y una misión desarrollarlo. Todo lo dicho anteriormente lo aleja de la posibilidad de ser formalizado en un método de enseñanza que esté estructurado desde la academia musical. Por otro lado, según algunos cultores entrevistados, la academia jamás ha tenido el interés de enseñar en sus aulas este rito e instrumento, ellos dicen directamente que quizás es por desidia o porque es un rito e instrumento que no representa a la institucionalidad dominante, ya que es una expresión cultural que pertenece a las clases bajas del campesinado chileno.

Existen algunos cultores que conviven en estas dos áreas antes descritas, la oral y la artística, y que han sabido direccionar su ruta hacia la institucionalidad, creando un relato acorde que muestre

este rito e instrumento como parte del patrimonio inmaterial de Chile y que tiene un profundo lazo con nuestra idiosincrasia, su república y su credo. Uno de los mayores exponentes de lo antes dicho, es el cultor y profesor de música Francisco Astorga (1960-2021), quien ha realizado documentales educativos en donde relata la evolución del guitarrón y su rito desde esta perspectiva, con un nivel de pedagogía, talento y sencillez altísimo, explicando este trazado sintéticamente desde las hipótesis más cercanas a todos los vértices de la institucionalidad. El mismo realiza una investigación escrita junto al cultor y profesor de música Juan Carlos Bustamante, analizada en un capítulo de esta tesis, que tiene como objetivo o misión como ellos mismos le llaman, transmitir de la manera más fidedigna el rito del *canto a lo poeta* y del guitarrón pircano para no perder esta tradición a través de la cual se ve reflejada nuestra identidad. Esta investigación que ellos denominan “observación”, según esta tesis, es un método de enseñanza con toda la estructura pedagógica y musical que esta exige para nombrarla así. Está construida con varios cuerpos que nos van introduciendo al mundo del guitarrón y su rito, desde lo histórico, organológico e interpretativo, este último acompañado de tablaturas de acordes y un audio con más de veinte entonaciones tocadas por cultores y traducidas a la notación musical. Llama la atención que sus creadores la llamen “observación” en vez de método de enseñanza, porque guarda todas las características propias de una estrategia pedagógica y metodológica para enseñar este rito a músicos de nivel académico medio, dicho esto, es importante señalar que de todos los cultores entrevistados en esta tesis, comparten esta afirmación de no considerarlo como un método de enseñanza. Llama la atención porque inmediatamente se presume o se bosqueja una razón enlazada a la tradición, a que esta no permite que este rito sea sintetizado a un lenguaje fuera del ámbito de la transmisión oral, que a pesar que gran parte de los cultores entienden que la tradición es un cuerpo que va transformándose en el tiempo, existe de igual forma una resistencia a que eso suceda, no podría dilucidar el porqué de este esquivar, pero si es posible confirmar la limpieza que genera traducir los toquíos a notación musical; síntesis que deja fuera todo gesto identitario en la interpretación del guitarrón, articulando las rítmicas a un ámbito ordenado, ceñido a las reglas musicales occidentales, obviando las diversas dinámicas rítmicas y de pulso que trae consigo la forma oral de interpretar, es decir, que cuando llevamos esta forma al mundo académico musical queda absolutamente fuera eso que los cultores llaman interpretar “apoetizado”. En resumen, a pesar que fue difícil dilucidar una respuesta nítida para la pregunta de esta tesis, el estado actual de la enseñanza del guitarrón pircano sigue estando vinculado a la tradición oral, es decir, que aún no es posible separar el rito de la enseñanza, por ende, no es posible

separar al cultor de la misma, aunque, desde la dimensión interpretativa el guitarrón y el rito del canto a lo poeta, lleva muchísimo tiempo articulándose entre escenarios del ámbito artístico y los espacios de corte ritual como lo son las vigiliass, funerales, etc. Es válido suponer que luego que el cultor Manuel Sánchez lleve a cabo su método, surja la dimensión académica en su transmisión, ya que es aquí en donde se abre la posibilidad de romper con el fuerte vínculo que une al cultor y la enseñanza del guitarrón. Manuel Sánchez, como esta investigación lo consigna en su capítulo, cuenta con la trayectoria, la sabiduría y la credibilidad de llevar a cabo este paso; de cargar sobre sus hombros la traducción y síntesis de esta manifestación cultural a un ámbito de corte académico musical lejano del cultor. Pocos podrían rebatir o no permitir un método diseñado por él, la energía que este guitarronero representa dentro del ámbito es de ir rompiendo esquemas, de cuestionar las formas convencionales de la tradición y a la vez ir proponiendo nuevas miradas en torno a la interpretación y al lugar que este instrumento y rito pertenece. Entonces es el cultor indicado para trazar esta ruta que lleve al guitarrón a un espacio, no solo ritual sino que definitivamente de expresión artística, en donde este instrumento tomará dimensiones en su desarrollo desde perspectivas estrictamente artístico-musicales y académicas, además, instalará al guitarrón en la categoría de instrumento musical haciéndolo convivir en el área ritual, artística y académica simultáneamente, con un sonido que propone identidad, lo cual, da la posibilidad que de manera paulatina vaya siendo utilizado por músicos de otros géneros para fusionar sonidos del mundo de la música pop, rock, electrónico, etcétera, con esta sonoridad que habla por si sola de un territorio en específico y de su cultura. No es de poca importancia el cambio cultural que se produciría en nuestra música si esto llegase a suceder, no solo en el mundo de la tradición oral que hasta el día de hoy ha sido reticente de dar este paso a pesar que ya existen investigaciones que lo bordean, sino que también en el mundo de la expresión artística, sobre todo en la interpretación de los instrumentos cordófonos, en donde el guitarrón es el antecedente local único en su especie que los representa; la reflexión al enfrentar el estudio de un cordófono, cualquiera sea éste, sabiendo que en nuestro territorio existe uno que es oriundo de esta zona, da la posibilidad de cambiar diametralmente la relación y la reflexión que se tiene en el momento del aprendizaje.

A pesar que el propósito de esta investigación nunca fue dilucidar completamente la pregunta que la convoca, si pudo contrastar bastantes posturas que dieron como resultado revelar el estado actual de este rito e instrumento. Se puede percibir que la situación que habita es diversa, su estado, en todas sus dimensiones, se sitúa en medio del tránsito entre la tradición, la expresión artística, la

formalidad académica y la lógica de mercado que contiene la industria musical, esto nos convierte en testigos de una manifestación cultural que esta en pleno desarrollo o cambio de piel y que podemos acercarnos a ella desde lo estilístico y artístico sin perder la sensibilidad y el espesor que guarda el mundo de la tradición oral. En este momento estos dos mundos están conviviendo a la vez y afortunadamente, según esta investigación, esto alimentará y diversificará el estado patrimonial en el que éste se encuentra y se oficializa, nutriendo la mirada museológica con nuevos elementos que se integrarán en un futuro no muy lejano, activando la posibilidad de que este instrumento siga evolucionando en su técnica de ejecución, como en su técnica de construcción y en sus espacios de interpretación y difusión.

## **Bibliografía**

- Araya, I., Chavarría, P. y Mariángel, P. (1996). *Canto, palabra y memoria campesina*. FONDART
- Astorga, F. (2000). *El universo del Guitarrón Chileno*. Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.
- Briebe, F., Inostroza, N. y Jaramillo, A. (2018). *La huella del guitarrón chileno: planimetría y construcción según el lutier Anselmo Jaramillo*. Recuperado de <http://www.guitarronesjaramillo.cl/wp-content/uploads/2018/12/Informe-de-investigacio%CC%81n-LA-HUELLA-DEL-GUITARRO%CC%81N-CHILENO.pdf>
- Bustamante, J. y Astorga, F. (1996). *Renacer del Guitarrón Chileno*. Asociación Gremial Nacional Poetas Populares y Payadores de Chile.
- GRYPHON (2000). *The Guitarrons of Pirque, Twenty five penintences of a guitar* [Video]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=mRUPt34Me\\_8&ab\\_channel=Entred%C3%A9cimasycuecas](https://www.youtube.com/watch?v=mRUPt34Me_8&ab_channel=Entred%C3%A9cimasycuecas)

-Huentemil, G. (2016). *CUENTACUENTOS* [video]. Youtube. El 18 comienza en 18 y comienza en la UTEM. Dirección de Desarrollo Cultural de la Vicerrectoría de Transferencia Tecnológica y Extensión (VTTE) [https://www.youtube.com/watch?v=NLi3xrpkAg0&t=995s&ab\\_channel=UTEMTV](https://www.youtube.com/watch?v=NLi3xrpkAg0&t=995s&ab_channel=UTEMTV)

-Lenz, R. (1894). *Sobre la poesía popular impresa en Santiago de Chile*. Contribución al folklore.

-Mercado, C. (2014). *Chosto Ulloa y Santos Rubio. Dos cantores nombrados*. Editado por Claudio Mercado con el financiamiento del Consejo de la cultura y las artes de la Región Metropolitana, su familia y patrocinado por el Museo de Arte Precolombino, el archivo de literatura oral, la Biblioteca nacional, el centro de documentación e investigación Musical y la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. <https://museo.precolombino.cl/wp-content/uploads/2020/10/Chosto-Ulloa-y-Santos-Rubio.-Dos-cantores-nombrados.pdf>

-Mercado, C. (2004). *Guitarroneros Pircanos. Sueños de 25 cuerdas*. V Congreso de antropología. Colegio de Antropólogos A. G, San Felipe. En: [academia.org/vcogreso.chileno.de.antropologia/80](http://academia.org/vcogreso.chileno.de.antropologia/80)

-Mercado, C. (2003). *Don Chosto Ulloa, Guitarronero de Pirque* [Video]. YouTube. Chimuchima Records.

[https://www.youtube.com/watch?v=WCK4EBpT6g&t=1150s&ab\\_channel=Entred%C3%A9cima\\_sycuecas](https://www.youtube.com/watch?v=WCK4EBpT6g&t=1150s&ab_channel=Entred%C3%A9cima_sycuecas)

-Mercado C. y Silva G. (2015). *La caña con choclo. Historias pircanas* [Video]. YouTube . Museo Chileno de Arte Precolombino, consejo nacional de la Cultura y las Artes, Chimuchina Records. [https://www.youtube.com/watch?v=ut9n66jEWWU&t=1625s&ab\\_channel=Entred%C3%A9cimasycuecas](https://www.youtube.com/watch?v=ut9n66jEWWU&t=1625s&ab_channel=Entred%C3%A9cimasycuecas)

Mercado C. y Silva G. (2015). *Cantando me amaneciera* [Video]. YouTube . Museo Chileno de Arte Precolombino, consejo nacional de la Cultura y las Artes, Chimuchina Records.

[https://www.youtube.com/watch?v=EA\\_rNELWWRHs&ab\\_channel=MuseoChilenodeArtePrecolombino](https://www.youtube.com/watch?v=EA_rNELWWRHs&ab_channel=MuseoChilenodeArtePrecolombino)

- Parra, V. (1979). *Cantos folklóricos chilenos*. Editorial Nascimento.
- Pérez de Arce, J. (2007). *Guitarrón Chileno y su armonía rítmica*. Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Pedreros, M. (2000). *El guitarrón chileno, herencia musical de Pirque*. Fondart Regional.
- Pereira, E. *Los orígenes del arte musical en Chile* (1941). Publicaciones de la Universidad de Chile.
- Ponce, D. (sin fecha). *Las nuevas manos del guitarrón*. mus.cl .  
<http://www.mus.cl/entrevista.php?fId=109>
- Rivera, I. (2010). *Trayectoria y evolución del Canto a lo Poeta Pircano*. VI Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata. 2010. <https://www.aacademia.org/000-027/678>
- Roman, D. (2011). *La poética de los poetas populares chilenos*. Tesis para optar al grado de Doctor en Lingüística. Universidad de Barcelona, Facultad de Filología – Departamento de Lingüística General. Programa de Doctorado Filología Hispánica (Lingüística). Bienio 200-2002, Universidad de Valladolid.
- Rubio, A. (2020). *El guitarrón chileno* [Video]. YouTube. Cantando la tradición. Rancagua Cultura.  
[https://www.youtube.com/watch?v=Ii\\_UsBcvR6o&t=569s&ab\\_channel=RancaguaCultura](https://www.youtube.com/watch?v=Ii_UsBcvR6o&t=569s&ab_channel=RancaguaCultura)
- Ruiz, J.(2012). *Metodología de la investigación cualitativa*. Universidad de Deusto, Bilbao. Serie Ciencias Sociales, Vol. 15.

-Sepúlveda, F. y Concha, J.P. (2002). *Cultura tradicional, Identidad y Reforma Educativa*. Editores Colección Aisthesis de la Facultad de Filosofía e Instituto de estética de la Universidad de Chile.

- Sepúlveda, F. (1983). *Notas para una estética del folklore*. Aisthesis, Pontificia Universidad Católica de Chile, departamento de estética.

<http://www.revistadisena.uc.cl/index.php/RAIT/article/view/8688/8130>

-Soubllette, G., Robles, M. y Veloz, V. (2013). *Sabiduría chilena de tradición oral*. Ediciones Universidad Católica de Chile. [www.ediciones.uc.cl](http://www.ediciones.uc.cl)

-Strauss, A. y Corbin, J. (2002). *Bases de la investigación cualitativa. Técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*. Editorial Universidad Antioquia. Colección Ciencias Sociales y Humanas.

-Uribe, J. (1974). *Flor de canto a lo humano*. Editorial Nacional Gabriela Mistral Ltda. Primera edición. <http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0000636.pdf>

-Vera, A. (2015) *La música entre escritura y oralidad: la guitarra barroca, el guitarrón chileno y el canto a lo divino*. Instituto de música de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

-Visualarte (2014). *Guitarreros de Pirque y el canto a lo Humano* [Video]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=qGK\\_ttwFRTs&ab\\_channel=Entred%C3%A9cimasycuecas](https://www.youtube.com/watch?v=qGK_ttwFRTs&ab_channel=Entred%C3%A9cimasycuecas)

## **Entrevistas**

- Donoso, K. (2021) “Entrevista” 26 de Agosto, 16:00hrs , Zoom.
- Huentemil, G. (2021) “Entrevista” 01 de Septiembre, 15:00hrs, Zoom.
- Mercado, C. (2021) “Entrevista” 29 de Junio, 12:00hrs y 04 de Agosto 15:00hrs, Zoom.
- Pérez, J. (2021) “Entrevista” 06 de Septiembre, 11:00hrs, Zoom.
- Rubio, I. (2021) “Entrevista” 31 de Agosto, 15:00hrs, Zoom.
- Sánchez, M. (2021) “Entrevista.” 27 de Mayo, 22:00 hrs. , Zoom.
- Ureta, A. (2021) “Entrevista.” 24 de Mayo, 20:00 hrs., Zoom.