El guitarrón chileno y su armonía tímbrica*

José Pérez de Arce
Museo Chileno de Arte Precolombino

RESUMEN. El guitarrón chileno de 25 cuerdas presenta características únicas en la complejidad y uso musical de su encordado: cinco órdenes diferentes entre sí tanto en la cantidad como en la calidad de las cuerdas que lo componen, más cuatro cuerdas suplementarias armónicas. Existe una carencia notable de antecedentes históricos y organológicos que permitan entender el origen de esta complejidad. Para obviar este problema realizo un estudio organológico comparativo a gran escala, el cual sugiere su origen en la primitiva guitarra española y el de sus rasgos distintivos en las tradiciones vernáculas locales. Esto permite postular un vínculo entre este instrumento y las músicas ancestrales de Chile central, explicando así su singularidad.

Introducción

El guitarrón chileno, como dice Lavín (1955:119) puede clasificarse como uno de los más originales del continente americano. Pero ni ese autor ni otros han definido qué lo hace tan original. Este artículo intenta llenar este vacío.

El trabajo está basado en un estudio presentado al III Premio de Musicología "Samuel Claro Valdés" 2002 del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile, posteriormente complementado con la ponencia "El guitarrón Chileno: una revisión organológica", expuesta en el II Congreso Chileno de Musicología 2003, la presentación a los guitarroneros de Pirque durante el encuentro de guitarroneros y publicado posteriormente (Pérez de Arce 2004a) y, por sobre todo, en la enseñanza de Santos Rubio -excelente conocedor y exponente de la antigua tradición-, el contacto con otros guitarroneros, y la participación en vigilias y encuentros como observador o participante. Además, a partir del año 2003, comencé a investigar en las posibilidades del instrumento en nuevos contextos musicales, alejados de la tradición, publicando el CD *Nometomesencuenta,* producido por Cuti Aste, con participación del grupo La Chimuchina y otros músicos. A lo anterior se suma un trabajo investigativo que me ha permitido recoger datos relevantes como para corroborar el hecho de encontrarnos con un instrumento único, el más sorprendente, complejo y original del territorio chileno.

1) Descripción del instrumento

El guitarrón chileno es un instrumento similar a la guitarra española, si bien posee más cuerdas (25 en vez de 6), el mástil es más ancho y corto y el clavijero más grande[1]. El puente presenta unos característicos "puñales" a ambos lados, que le dan el apoyo suficiente para resistir la enorme tensión

* Nota de la edición: se optó por reproducir los ejemplos musicales manuscritos del autor en consideración a la complejidad de marcas y signos y a la riqueza documental de los mismos.

1. Las dimensiones de la caja y de las diferentes partes del instrumento son entregadas por Lenz (1919); en Bustamante y Astorga (1996) se comparan las medidas de varios instrumentos, así como en Pinkerton (2007:251).

que suponen las 25 cuerdas. Otro rasgo característico son las dos pequeños clavijeros para 2 cuerdas cada una, en la base del mástil (ver anexo, fig.1). Pero los aspectos que más distinguen al guitarrón chileno son relativos a su encordado, los cuales no ha sido descritos ni definidos anteriormente.

Antes de explicar la complejidad de este encordado revisaremos brevemente su contexto de uso. Su nombre "guitarrón" alude a una guitarra grande (así la llamaban antes en Pirque), pero no por su tamaño, que es más pequeño que el de la guitarra española, sino por su sonido, más lleno. En la poesía popular se habla del "sonoro instrumento", "su sonoro es un portento", y del "guitarrón como orquesta" (Bustamante y Astorga 1996:7, 33; Lavín 1967:36). El cuidado del instrumento para algunos guitarroneros incluye su bautizo por parte de un sacerdote católico, debido a la carga simbólica de su uso durante el canto a lo divino. El cultor Santos Rubio recomienda ponerle un ají cacho de cabra adentro para que absorba la humedad y echarle aguardiente "pa que críe más voces", y sostiene que, más que la afinación de las cuerdas, cuesta lograr la afinación de la madera, que se consigue a largo plazo.

Con respecto al uso musical, el guitarrón es un instrumento solista que acompaña a la voz[2]. Siempre se toca solo, nunca acompañado de otro instrumento. Antiguamente existían guitarroneros que sólo tocaban, y otros que tocaban y cantaban. Hoy en día únicamente se conocen estos últimos[3]. El repertorio del guitarrón gira en torno al "canto a lo divino" y al "canto a lo humano", basados en formas poéticas en décimas[4]. La décima consta de diez líneas ("vocablos") de ocho sílabas que riman ABBA ACCDDC[5]. El "verso" se compone de cinco décimas. Al inicio de una sesión se canta un "verso introduccionado", que agrega al comienzo una décima de saludo improvisado según la ocasión[6]. En el "verso encuartetado" las últimas líneas de cuatro décimas componen una cuarteta ("redonda" ABBA, "trabada" ABAB o "de pie quebrado" ABCB) y en la quinta décima se canta la despedida y se deja definido el fundado del siguiente verso, cantando la cuarteta sobre la que se glosará ese verso[7]. Existen variantes menos frecuentes, como el "verso de redondilla" (cinco décimas que terminan con la misma línea), el "verso de contrarresto" (las primeras líneas de una cuarteta propia, las últimas líneas de una ajena), el "verso de coleo" (la ultima línea de una décima inicia la siguiente), la "décima redoblada" (cada línea impar se repite en forma invertida en las líneas pares). La complejidad estructural de esta poesía se multiplica al aplicarla a las diferentes melodías -"entonaciones"-, que exigen repetición de estrofas y a veces añaden un estribillo[8]. Como todo este repertorio está basado en la misma estructura de décimas, todas

2. El guitarrón ha servido excepcionalmente para tocar piezas instrumentales. Ver el ejemplo que entrega Rondón (2001: pista 1), y los tres ejemplos que muestran Bustamante y Astorga (1996).

3. Tradicionalmente se distingue el poeta, que compone versos, el cantor, que los interpreta, y el payador, que los improvisa.

4. Excepcionalmente se usaba para otros géneros, como la cueca o la tonada. Existen numerosos estudios de los versos en décima de esta tradición; ver los excelentes trabajos de Uribe (1962, 1964, 1965) y las reediciones de la *Lira Popular* (Araneda 1998, Peralta 2006, Pereira 1962). Ver también Mercado, en este volumen. Los numerosos impresos del padre Miguel Jordá han sido criticados por los poetas por haber cambiado los versos.

5. La llamada décima espinela, atribuida popularmente al poeta español Vicente Espinel del siglo XVI. Tanto el texto como la música dividen las cuatro primeras líneas de las seis restantes, generando dos frases o períodos.

6. Antiguamente se acostumbraba cantar la cuarteta sobre la cual se glosaría la décima en esta introducción.

7. Santos me cuenta que una palabra de la cuarteta tiene que aludir al *fundao* por el que va a cantar.

8. Se trata de un sistema de versos y melodías intercambiables. Existe una enorme cantidad de versos (un buen cantor puede saber 50 o más) y de melodías (yo he recogido unas 40, muchas de las cuales son versiones), que pueden ser intercambiadas. Generalmente se repiten algunas líneas y en ocasiones se añaden estribillos, con lo cual se alcanza hasta 16 frases musicales por décima. Las melodías son regionales. El universo de melodías y versos en décima abarca hasta el Norte Chico (ver Ruiz y Muñoz 1991), cuyo estudio en profundidad aún está pendiente.

las melodías se pueden aplicar a todas las poesías. Se trata de un sistema de estructuras poéticas y musicales de gran complejidad que se aumenta durante la "rueda" del canto a lo divino entre varios cantores. La alternancia de décimas entre ellos supone un alto nivel de concentración. A pesar de esto, los guitarroneros están tan habituados al juego combinatorio matemático que propone este oficio, que son capaces de improvisar las décimas. Dependiendo de la cantidad de integrantes y de la melodía, una "rueda" puede durar más de una hora, durante la cual antiguamente un solo guitarronero se mantenía tocando[9]. Este contexto de gran recogimiento y devoción está ligado a momentos de intensa experiencia espiritual, que se engarza con una percepción vernácula del mundo espiritual, que trata Mercado, en este volumen de la revista.

La capacidad de sus cultores se mide principalmente por la habilidad con el canto, la memoria y la inventiva en el verso[10]. El "fundamento" se refiere al tema ("fundao") del verso, ya sea "a lo divino", basado en temas bíblicos (nacimiento, padecimiento, doctrina, creación del mundo, por la virgen, etc) o "a lo humano" (amor, travesura, historia, ponderación, suceso, etc.). 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: "no tiene que ir con el guitarrón, haciendo las veces del guitarrón [...] el guitarrón es el guitarrón y usted es usted", me decía[11]. La voz tradicionalmente es forzada, aguda, tensa, no "gruesa" ("entubada"); se apreciaba el "pito", esto es la tesitura aguda y fuerte[12]. No se usa *vibrato* ni adornos, la voz es calmada, de gran sencillez y expresividad por la fuerza y tensión de la tesitura. La postura corporal también es sosegada, hierática, pero relajada.

En este contexto se ha desarrollado el guitarrón. El diseño estructural del encordado obedece a una compleja combinación de factores, y el diseño sonoro permite sacar partido de ellos mediante técnicas precisas de tañido. Estos aspectos son los que me interesa desarrollar.

El encordado: diseño estructural

El encordado consta de veinticinco cuerdas distribuidas en 5 órdenes ("cuerdas" u "ordenanza") denominados "primera", "segunda", "tercera", "cuarta" y "quinta" -desde abajo hacia arriba, respecto al ejecutante-, más 4 cuerdas suplementarias llamadas "tiples" o "diablitos" que se ubican simétricamente dos a cada lado del encordado[13] (ver Anexo, fig.2). Los 5 órdenes cuentan con tres, cuatro, cinco o

9. Esto se llama "tocar de apunte". Antiguamente el tocador que llegaba primero tocaba, definía la melodía y el fundado durante horas, hasta que se levantaba para ir a orinar, en que aprovechaba otro para tomar su lugar. "Ahora esta más moderno, todos quieren tocar todos quieren lucirse" (Santos Rubio, conversación personal).

10. La preocupación por saber versos era, antiguamente, una constante durante la vida del cantor. Ellos decían que "profanaban" por conocer, en el sentido de ser fanáticos (Santos Rubio, conversación personal).

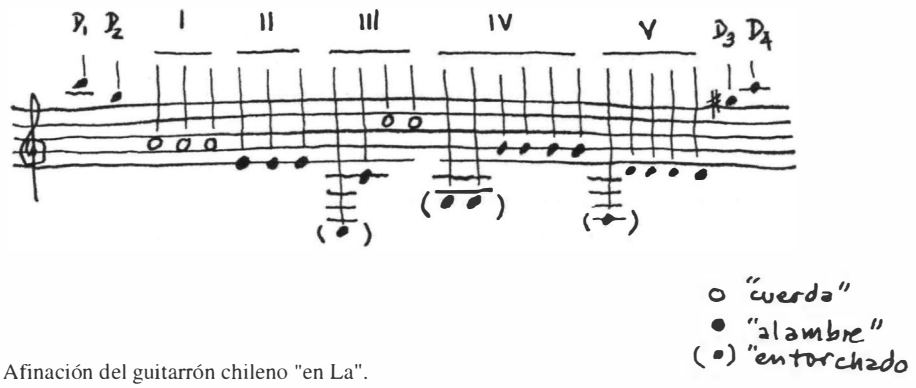
11. Esto ayuda al guitarronero cuando acompaña ("canto de apunte"), porque hace más fácil seguir la melodía. Pinkerton (2007:84-87) describe matices más libres o acompasados dentro de la tradición del guitarrón; Santos hace una clara distinción entre el estilo acompasado urbano y el libre, "arrogante", campesino.

12. Hay toda una generación de guitarroneros que ha ejercitado una voz cuidada, gruesa, impostada, que más tiene que ver con la ciudad que con la tradición campesina (Santos Rubio, conversación personal).

13. Utilizo comillas para la nomenclatura vernácula.

seis cuerdas cada uno (33465), y pueden ser pisados sobre 7 trastes que permiten subir hasta una quinta[14]. Los "diablitos" son cuerdas libres (no pueden ser pisados) y por lo tanto de afinación fija. Tradicionalmente el instrumento usó cuerdas de tripa ("cuerdas", hoy de nylon) y de metal" ("alambres") y los "bordones", entorchados sobre seda o metal.

La afinación del guitarrón es fija (Ej. 1). El IV orden funciona normalmente como tónica y así se habla de un guitarrón "en La" en nuestro ejemplo. Los antiguos cantores lo afinaban según su registro de voz[15]. Los "diablitos" se afinan a los acordes de tónica y de dominante y pueden eventualmente variar si el "toquío" está en otra escala[16].



Ej. 1: Afinación del guitarrón chileno "en La".

Cada guitarronero tiene una forma especial de encordar, escogiendo las combinaciones de grosor (octavadas) y de material, pero son variaciones menores en torno a un modelo único (ver Anexo, tabla de encordados). Algunos encordados utilizan sólo cuerdas de metal, otros combinan metal y nylon, otros son sólo de nylon, algunos cambian un alambre del 5° orden (que queda con 5 cuerdas) al 3° orden (que queda con 4 cuerdas)[17]. Esta actitud era igual en el pasado: Santos Rubio me cuenta que, hacia las primeras décadas del siglo XX, don Juan de Dios ponía en el III orden tres unísonos y una a la doble octava, en cambio don Isaías Angulo ponía las tres octavas tradicionales. Estas sutiles variaciones en las combinaciones de número, grosor o tipo de cuerda entre las diferentes ordenanzas permiten innumerables versiones. Cada guitarronero adopta una estructura cordal característica que diferencia su sonido de un modo muy tenue, poco perceptible para un observador ajeno a la tradición. Por sobre esta leve variabilidad, el universo de guitarrones exhibe un patrón estructural del encordado muy estable, lo cual nos permite definir al guitarrón chileno como un caso organológico muy singular y homogéneo.

14. Actualmente algunos guitarroneros añaden más trastes al diapasón.

15. Hoy en día se afina normalmente en Sol, para no forzar la voz. En Pirque se prefiere el La (excepcionalmente Santos Rubio afinó en La# para una vigilia en 2004 y otros guitarroneros comentaron que estaba muy alto). Santos Rubio adaptó recientemente un par de guitarrones para la voz femenina en Do y en Re (Pinkerton 2007: 98, 120, 187, 231).

16. La afinación normal de los diablitos es la del ejemplo 1. Las modificaciones son poco frecuentes: como ejemplo, de los 27 casos musicales que presentan Bustamante y Astorga (1996) solo dos bajan de fa# a fa el 3° "diablito" y uno, además, el 1° "diablito" de si a do.

17. Ver tabla encordados. Pinkerton (2007: 20) menciona otras, que no he observado: 55533, 55443, 33333, 22222 y luego aclara que el penúltimo fue inventado por Jaramillo para adaptar a la voz femenina; yo no lo considero guitarrón sino otro instrumento, al igual que el último.

En este estudio analizaré la forma de encordar tradicional más antigua que nos ha llegado[18], la cual a su vez es la que más define las particularidades del instrumento (ver Anexo, fig. 3)[19]. Su estructura es la siguiente: los 5 órdenes complejos están conformados por dos órdenes homogéneos (I y II), compuestos por 3 cuerdas iguales pero de diferente material: nylon y metal respectivamente, y por lo tanto en el timbre pastoso o brillante respectivamente[20]. Los otros tres órdenes son octavados, más complejos y distintos entre sí tanto en la cantidad como en la combinación de tipos y de octavas; la III posee 2 nylon, 1 entorchado a la 8ª baja y 1 entorchado a la doble 8ª baja[21]. La IV posee 4 metal y 2 entorchados a la 8ª baja[22]. La V tiene 2 metal, 2 entorchados al unísono y 1 entorchado a la 8ª baja[23]. En contraste, los "diablitos" son cuerdas simples, de nylon[24]. Este sistema usa 8 tipos de cuerdas de distintos grosores: metal de 011 y 014, nylon de 08, 09 y 011 y entorchados metal de III, V y VI de guitarra. El diapasón del encordado abarca un amplio rango tonal: los "diablitos" son las cuerdas más agudas (do#7 sobre la pauta de sol, si6, la6, sol#6); siguen los dos (re6) del III orden; los tres (si5) del I orden; los cuatro (la5) del IV orden; los tres (fa#5) del II orden; los cuatro (mi5) del V orden; el (re5) del III orden; los dos (si4) del V orden, un (mi4) del V orden y un (re4) del II orden, la cuerda más grave.

Esta organización cordal permite que en un mismo instrumento aparezcan seis tipos diferentes de órdenes, con distinta cantidad, tipo y octavado, es decir seis timbres diferentes. Estos timbres no obedecen a funciones musicales diferenciadas; son tratados como si fueran equivalentes. Por ejemplo, al tocar una escala, los guitarroneros usan toda la gama de timbres, pero procurando que esto no destaque sobre la sucesión tonal, para lo cual tocan las notas muy ligadas produciendo el efecto de "campanilleo" (Ej. 2). En los 3 órdenes octavados el pulgar ataca las cuerdas delgadas (la octava aguda), percibiéndose los bajos como un complemento tímbrico. Por momentos, los buenos guitarroneros logran crear una sensación de frases cantadas por las cuerdas de nylon, mientras las metálicas y entorchadas acompañan. Asimismo se pueden escuchar ocasionalmente líneas de bajo fragmentarias. Sin embargo estas sensaciones no son nítidas ni constantes, sino más bien sugerencias que ayudan a formar la idea que se está escuchando una pequeña orquesta.

18. Corresponde a la descripción que da Lenz (1919) y que luego repiten otros autores.

19. Porque explora las posibilidades tímbricas hasta un extremo. Esta es la que ocupo en mi instrumento, con mínimas variantes. El análisis que sigue se aplica, *grosso modo*, a todas las variables, salvo algunos detalles: baste saber que cualquier guitarronero puede tocar con cualquier guitarrón y, en esta perspectiva, las diferencias de encordado no son mayores que las pequeñas diferencias en el grosor del puente, en el peso y equilibrio del instrumento.

20. I orden usa nylon de grosor 011 (II de guitarra: los guitarrones usan actualmente cuerdas de guitarra y denominan así su elección del encordado. Ver Anexo, tabla de encordados), el II orden usa metal 014 (III de guitarra).

21. Nylon 08 (I de guitarra) entorchados metal (III y VI de guitarra).

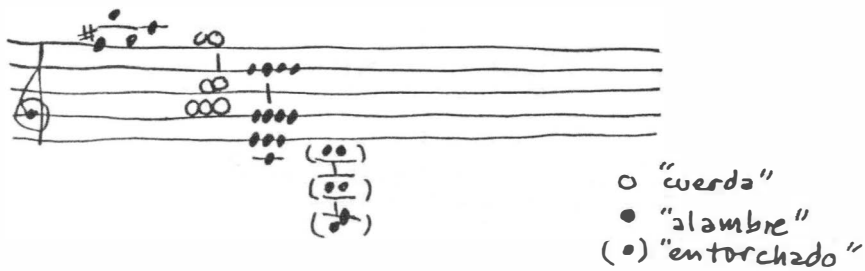
22. Metal 011 (II de guitarra) entorchado metal (V de guitarra).

23. Metal (III), entorchado metal (III y VI).

24. Nylon 09 y 08 (I de guitarra).

Ej. 2: Escala de Sol Mayor, de re a re. Arriba: de Bustamante y Astorga (1996:26).
Abajo, en escritura cordal.

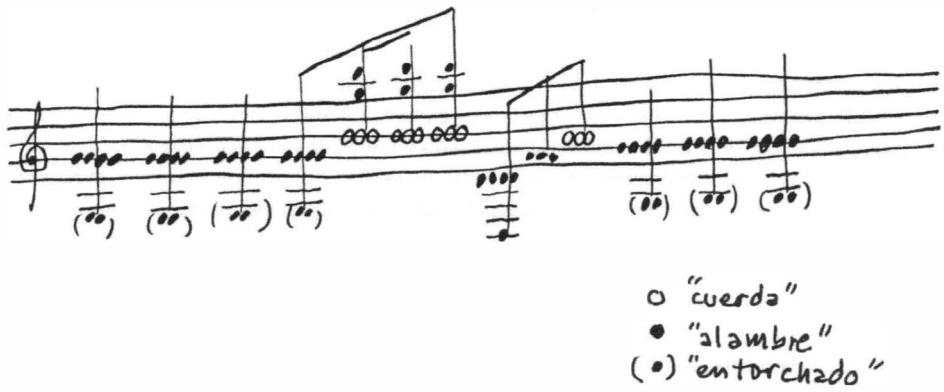
A grandes rasgos, dentro del rango tonal del instrumento distinguimos cuatro zonas tímbricas: una grave, con cuerdas entorchadas, de timbre pastoso; una intermedia con cuerdas metálicas de tono brillante, una aguda con cuerdas de nylon, también de timbre pastoso y finalmente la de los diablitos, más brillantes (Ej. 3). La zona media está reforzada con cuerdas cuadruplicadas de tono brillante y metálico, el cual se diluye hacia los extremos agudo y grave, de tono más apagado y de menos cuerdas. Por otra parte, la multiplicación de las cuerdas metálicas dulcifica un tanto la dureza del ataque, disminuyendo así esta brecha. La "tercera", al centro del encordado, domina al conjunto: es síntesis y extremo a la vez, ya que posee las cuerdas más agudas y la más grave (se extiende por tres octavas) y reúne los tres tipos de cuerdas (nylon, metal y entorchado[25]); al mismo tiempo que interpreta los pasajes más agudos (que por lo mismo debería destacar en el conjunto sonoro) los equilibra con el registro medio y con las notas más bajas del registro. Por su parte la "cuarta", al centro de los órdenes complejos, es la mayor, con seis cuerdas y por lo tanto sobresale por su potencia. Normalmente funciona como la tónica de la melodía; su timbre lleno y potente remarca la sensación de eje tonal al final de la frase. Todos estos rasgos apuntan a un cierto mesuramiento en la sonoridad, dando énfasis a las cualidades sonoras del rango medio, que están al servicio de acompañamiento que es la función del instrumento.



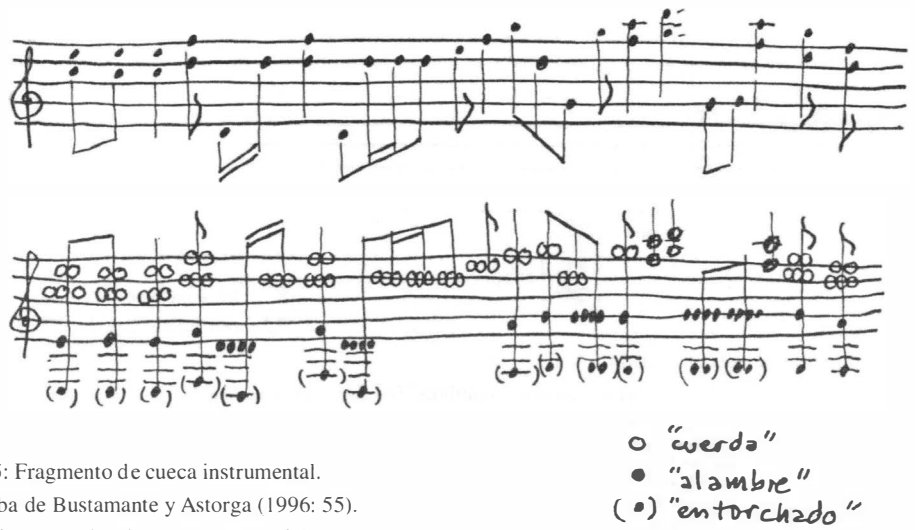
Ej. 3: Estructura tímbrica del encordado.
Ámbito del diapasón de los "entorchados" (abajo), "alambres" (medio), "cuerdas" (arriba) y "diablitos" (extremo superior).

25. En el encordado descrito por Lenz (1919). Actualmente se tiende a reemplazar el metal III de guitarra por un entorchado IV de guitarra.

Por sobre el espectro tonal de los 5 órdenes complejos se extienden los "diablitos". Estas 4 cuerdas son, en cierto sentido, lo opuesto a los anteriores: al timbre denso, complejo y diferenciado de los órdenes oponen un timbre igual, claro y homogéneo (propio de la cuerda simple); al uso musical homogéneo e indiferenciado de los órdenes oponen una función musical armónica precisa, "repicando" para acentuar el acorde de I o V grado en las cadencias (Ej. 4). También se distinguen en que -salvo contadas excepciones- los "diablitos" son utilizados de a pares, como parte del acorde respectivo, en cambio los órdenes usualmente son usados de a uno. Por último, también se diferencian en que, en vez de tender a aminorar los extremos de la gama sonora, resaltan con el "repique", claro y sobreagudo de los "diablitos" que se distingue con precisión dentro de la masa sonora producida por el encordado, sobre todo porque intervienen sólo ocasionalmente, durante la cadencia instrumental (generalmente cuando la voz se ha callado). Existe una sola excepción a esto último, durante las escasas piezas instrumentales, en que los "diablitos" son empleados como una cuerda más del encordado para extender el diapasón hacia los agudos (Ej. 5). En esas ocasiones, sin embargo, notamos que éstos son usados como muestra de destreza, la cual consiste en tratar de disfrazar las diferencias tímbricas dentro de un continuo melódico homogéneo, lo que requiere de una gran habilidad en el manejo de la mano derecha.



Ej. 4: Cadencia instrumental característica con "repique" en los "diablitos".



Ej. 5: Fragmento de cueca instrumental.
Arriba de Bustamante y Astorga (1996: 55).
Abajo, transcripción a escritura cordal.

En resumen, tenemos los 5 órdenes complejos, con una estructura simétrica del registro (intermedio fuerte- metálico, extremos débil- pastoso) integrados mediante su mezcla irregular constante durante el discurso sonoro. El sonido es de gran riqueza "vertical" (armónicos, octavas y duplicaciones) y el conjunto es de carácter mesurado y lleno, al servicio del canto, gracias al énfasis en los tonos medios y a la multiplicación de cuerdas. Sobre este conjunto destaca el tañido sobreagudo ocasional de los diablitos que marcan las cadencias. El discurso musical levemente discontinuo y variable en su matiz tímbrico se percibe como varios instrumentos (agudos, graves, metal, nylon, simple, múltiple) y ahí reside el carácter de "orquesta" que se le ha reconocido a su sonido. Un sutil rasgo diferencia el timbre de cada orden como también cada encordado entre distintos guitarrones.

El diseño sonoro del guitarrón

El diseño sonoro del instrumento combina el diseño estructural y la técnica de tañido de tal modo de producir los sonidos que la tradición ha definido como óptimos en términos estéticos y funcionales a sus objetivos. Respecto a la posición para tañerlo, hay básicamente dos posturas: una horizontal, como la guitarra, y una vertical. En esta última se favorece la agilidad de la mano derecha, mientras la primera facilita más bien el uso de la mano izquierda[26].

La técnica de tañido es el punteo. Nunca se rasguea. Pese a que los ejecutantes de guitarrón conocen y manejan la variada gama de rasgueos propios de la guitarra campesina, no usan ninguno, salvo un "trinado" ocasional, realizado con el índice en la 1° y 2°[27]. Se puntea con las uñas largas, cerca del pontezuelo, apoyando el meñique. El dedo medio tañe la 1° y la 2° (o bien el índice la 2°), ambas atacando de abajo hacia arriba -respecto al ejecutante-, mientras el pulgar ataca la 3°, 4° y 5° de arriba hacia abajo. Hay aquí una división operativa: el medio y el índice atacan los órdenes homogéneos de 3 cuerdas, mientras el pulgar ataca los órdenes con más cuerdas, octavados, todos diferentes. El ataque menos ágil, pero más poderoso, del pulgar, es capaz de tocar estos órdenes de hasta seis cuerdas simultáneamente con fuerza, en cambio el ataque ágil pero más débil de los dedos medio e índice, tañe los órdenes homogéneos de sólo 3 cuerdas. En vez de utilizar esta diferenciación sutil de tañido, el guitarronero la ignora, procurando la máxima continuidad del discurso musical. Sólo en ocasionales adornos de paso, los dedos medio e índice realizan unos "trinados" rápidos, incapaces de ser ejecutados por el pulgar (ver ej. 4). Nuevamente nos encontramos con un sistema funcionalmente asimétrico, que se equilibra mediante su mezcla irregular constante. El instrumento permite una gama de intensidades que van desde un tañido sobre una sola cuerda por orden (actuando el resto por simpatía), sonando de un modo muy nítido y dulce, hasta un tañido arrastrado sobre todas las cuerdas de cada orden, generando un sonido, atmosférico, que puede ser suave o de gran potencia.

El uso de la mano izquierda tiende a ser lo más sencillo posible, utilizando posturas que privilegian las cuerdas al aire. No es fácil pisar 4, 5 ó 6 cuerdas simultáneamente con un dedo, lo cual explica

26. Santos Rubio toca siempre con colgador. No conozco otros guitarroneros que usen este tipo de soporte.

27. Pinkerton (2007: 101) ve en los trinados una antigua costumbre más frecuente, que hoy se ha reducido, pero mis observaciones me hacen pensar que esto obedece más bien a variaciones individuales. Este autor también reproduce trinados de tres y cuatro cuerdas en sus partituras, lo que se contradice con mis observaciones, con lo que me ha enseñado Santos y con las anotaciones de Bustamante y Astorga (1996), salvo el ocasional uso de los pares de "diablitos" junto con la cuerda cercana (ver infra, nota 29 y 50). Es posible que Pinkerton anote como acorde lo que suena como arpegio.

esta tendencia. Normalmente se ocupan 12 posturas (ver Bustamante y Astorga 1996) que son otros tantos acordes.

Cada "entonación" (melodía) tiene un "toquío" distinto, cuyo carácter radica en el ingenio con que se utilizan los acordes de paso y el modo de resolver la cadencia. Estas soluciones son muchas y muy variadas, y allí se revela un fértil campo a la inventiva musical local. Las cadencias con giros armónicos sorpresivos son consideradas las "pillerías" que hacen interesante el tema; a veces utilizada como elemento cómico, en otras sorpresivo[28]. El interés dado a la armonía es resaltado a través de los "diablitos" que intervienen recalcando la cadencia mediante el "trinado", con su timbre cristalino que destaca claramente en el conjunto sonoro[29]. El final de la frase es también el punto donde el verso resuelve su línea más importante, que puede ser una línea de la cuarteta sobre la cual está glosando, o una línea que resuelve el significado de la décima de un modo gracioso o inesperado[30].

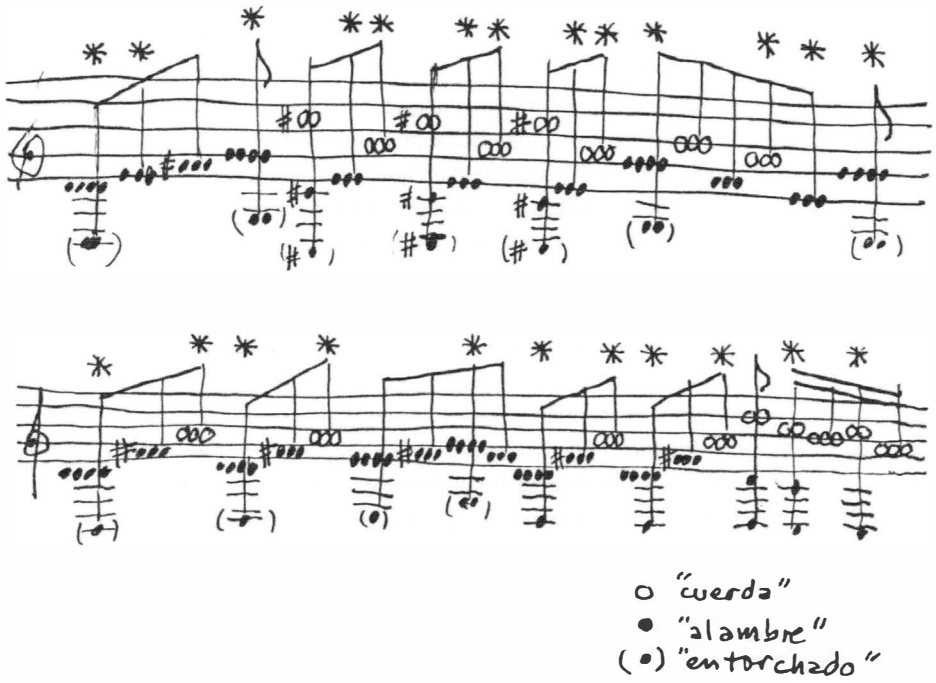
El idioma sonoro del guitarrón es una melodía arpegiada continua en que suena una atmósfera tímbrica irregular, muy rica que incluye un bajo insinuado. Los arpegios comprenden varias octavas y timbres cordales. Habitualmente incluyen muchas cuerdas al aire (Ej. 6), lo que produce una resonancia amplia, con muchos armónicos. El decaimiento lento de las cuerdas al aire produce una ligazón entre las notas sucesivas, o "campanilleo" muy apreciado entre los guitarroneros. Excepcionalmente se usan acordes simultáneos de dos notas como notas de paso. Las cuerdas octavadas y dobles octavadas generan una permanente ambigüedad en la percepción del acorde respecto a sus posibles inversiones, lo que contrasta con la posición tonal fija del par de "diablitos". De fondo se percibe un bajo ocasional, cuya métrica irregular y fragmentaria se funde en el conjunto, sin destacar. Normalmente un acorde es recorrido de diferentes formas arpegiadas, con adornos doblados -al doble de rapidez- entremedio. Estos adornos, llamados "floreos"[31], son fórmulas micromusicales basadas en un reducido número de variantes de fácil digitación con cuerdas al aire que sirven para generar arpegios, adornos de paso y cadencias. Se emplean de preferencia durante los intermedios instrumentales, antes de empezar a cantar. El guitarrón se usa para acompañar el canto, y de allí que su timbre esté orientado al sonido lleno, resonante de las cuerdas del registro medio. El experimento que he hecho de combinar el guitarrón con otros instrumentos (Pérez de Arce 2004b y el grupo "Pérez") me ha destacado esta faceta: poderoso, sutil y multifacético en el acompañamiento, es incapaz de competir como solista, por ejemplo, con la guitarra. Las escasas piezas puramente instrumentales están al servicio de mostrar la habilidad instrumental.

28. Tal como mencioné antes, no es el caso hacer aquí un análisis armónico del repertorio. Ver los ejemplos que publica Bustamante y Astorga (1996). Por ejemplo, la "de tres vocablos" con una caída a tónica luego de un largo paso por otras tonalidades, y "la huemulina" con una "pillería" sorpresiva e inesperada.

29. El uso habitual del "diablito" es trinando sobre ambas cuerdas. En ocasiones este trinado incluye el I orden junto con los dos "diablitos" inferiores (tónica) y el V orden con el otro par (dominante).

30. Un truco de los poetas, que ejemplifica el valor dado a esta última línea, es partir de ella para componer la décima.

31. Y sus variantes "floriao", "floreíto", "floreao" o "pasadas". Ver detalles en Pinkerton (2007:104).



Ej. 6: Fragmento de introducción instrumental.
Transcripción cordal basada en Bustamante y Astorga (1996: 29). Con asterisco: cuerdas al aire.

El ritmo puede ser rápido y preciso, gracias al sistema de tañido dual (alternando pulgar e índice), lo cual permite un manejo fácil y preciso del pulso, con los "floreos" cortando la monotonía rítmica. El uso considerado correcto, sin embargo, contempla una rítmica más o menos libre, muy al servicio del canto[32]. Esta rítmica llena de sorpresas, quiebres, y cambios del tiempo fuerte, se esconde discretamente a través del desarrollo de la canción. Para un auditor desprevenido, se escucha un ritmo fácil, simple, pero al tratar de seguirlo se aprecia lo irregular y sorpresivo que es[33]. El dedaje dual (alternando pulgar e índice) permite sostener este acompañamiento por largo tiempo sin cansarse, un factor necesario para las largas sesiones de "ruedas" que se sucedían antaño.

En resumen, la musicalidad del guitarrón se basa en esquemas armónicos de estructura compleja, con una gran sonoridad, amplitud de registro, densidad de armónicos y variedad tímbrica. La resolución final de la armonía tiende a ser sorpresiva, insólita generalmente, resaltada por la presencia contrastante de los "diablitos". La diferencia entre timbres en los diferentes órdenes crea un flujo continuo irregular y en constante cambio en el colorido del discurso sonoro. Todas estas características apuntan en una dirección musical sutil, que combina la riqueza tímbrica y armónica: la armonía se ve continuamente revestida de una coloratura igualmente cambiante y compleja. El diseño sonoro permite su continuidad sin decaer durante un tiempo prolongado.

32.Cuando un guitarronero acompaña a un cantor debe saber adaptar su toquío al ritmo libre, muchas veces sorpresivo e irregular, del canto. Al contrario de lo que pareciera, el acompañar al cantor urbano, que tiende a tener un ritmo fijo, hace más difícil la labor del acompañamiento, según Santos.

33. Un caso recurrente es el uso de arpegios en tres y dos tiempos intercalados, pero también hay otros más complejos, cuyo análisis no cabe en este estudio.

2) Antecedentes acerca de su historia

Los antecedentes históricos sobre el guitarrón son decepcionantemente pobres. La bibliografía acerca del instrumento es escasa. Los datos más antiguos que poseemos son recién del siglo XIX, y consisten en la sola mención al "guitarrón"[34]. El primer trabajo que describe brevemente el instrumento es el de Lenz, en 1919 (escrito en 1894), y habrá que esperar hasta 1955 y 1961 cuando aparecen otros dos que repiten esta descripción, agregando datos históricos y contextuales. Los textos más completos a la fecha son *El renacer del guitarrón Chileno* de Juan Bustamante y Francisco Astorga (1996), que tiene la particularidad de estar escrito desde la perspectiva del ejecutante guitarronero y contiene 26 ejemplos en casette, transcritos y con digitación, y el de Pinkerton (2007), desgraciadamente no publicado y en inglés. El resto de los trabajos consultados entregan apenas una mención al instrumento con algunos datos aislados, que aparecerán reseñados a través de este documento. La edición de CD de audio, como *El guitarrón chileno herencia musical de Pirque* (Pedreros 2000), *Lo que no se ve se canta* (Pérez, Rubio y Varas s/f.) y un registro histórico que aparece en la antología presentada por Rondón (2001), además de los videos realizados por Claudio Mercado (2003) han aportado datos relacionados con el contexto de uso. La bibliografía sobre otros aspectos del contexto, principalmente referida a los versos, es más numerosa (ver el artículo de Claudio Mercado, en este volumen; Araneda 1998). Hay dos monografías que abordan los estilos musicales del canto a lo poeta, llegando a conclusiones contrarias: la de Grebe (1967) que estudió la zona de Melipilla y los considera herencia de los modos europeos arcaicos, y el de Ruiz y Muñoz (1991) quienes abarcaron la zona del Maipo, el Aconcagua y más al norte, demostrando su vínculo con los estilos andinos arcaicos[35]. En síntesis, es poco lo que podemos recoger a través de la bibliografía respecto al instrumento mismo: no hay descripciones del mismo anteriores a 1915[36].

Actualmente el uso tradicional del instrumento se centra en la zona de Pirque. Hace cuarenta años se percibía como una especie en extinción: Lavín (1967:36) decía que "con pena hay que confirmar [...] su desaparición de los campos y de los arrabales". Antiguamente eran escasos, como recuerda Osvaldo Ulloa: "mi papá era muy buscado y visitado por toda la gente, porque en esos tiempos [...] eran muy pocos los que tocaban guitarrón"; y lo mismo señala Santos Rubio: "acá en Pirque no tienen que haber quedado más de cuatro guitarroneros, y yo conocí a dos de los antiguos: Manuel Ulloa (el papá de Osvaldo), y don Juan de Dios Reyes, que me enseño a mi"; los guitarrones eran escasos, en Pirque había dos o tres para todos los cantores (Manuel Saavedra, conversación personal). También en la localidad de Pirque se recuerda a don Gabriel Soto, a Merced Ulloa, Juan Sánchez, Manuel Farías, Ismael Pizarro (Pedreros 2000) y Magdalena Aguirre (El Pircano 2001), todos ellos solo tocadores y al "Zurdo" Ortega, que les enseñó a ellos, "andante", tocador y cantor. Osvaldo comenzó a aprender

34. Barros y Dannemann (1961:8) dice que fue introducido a comienzos de la conquista española, y Encina y Castedo (1954: 446) señala que se usaba en el s XVIII, sin ningún fundamento. Pinkerton (2007: 71-75) recoge algunos versos de fines del siglo XIX que mencionan el guitarrón.

35. Pereira (1962: 53, 56) menciona de paso el carácter modal de las melodías, sorprendiéndose que el acompañamiento del instrumento sea tonal.

36. Este instrumento está ausente de tratados importantes de organología a nivel mundial, tales como la monumental obra de Mahillon (1978) o en trabajos acerca de la herencia de la guitarra en América, como la de González (1998) y Montanaro (1998). Esta ausencia de datos es habitual a toda la organografía no europea del continente. Ver también la historia local vernácula versus la historia oficial de otros cordófonos en Mendivil (2002), Roel Pineda *et al.* (1978), Rephann (1978) y Plesch (1999).

hacia 1950 y Santos hacia 1955, y luego aprendieron don Manuel Saavedra, Juan Pérez y Alfonso Rubio en Pirque, y después se expandió hacia otros lugares[37]. Se recuerda su uso en la zona de Melipilla y Casablanca en el pasado (Arnoldo Madariaga, Francisco Astorga, conversación personal) al igual que en Olmué (Claudio Mercado, conversación personal). Desiderio Lizama describe su uso en Colchagua (río Cachapoal) entre 1870 y 1911 (Pinkerton 2007:64). Ronny Velásquez y Manuel Dannemann grabaron en 1978 a Eliodoro Farias Pérez en Cocalán (Colchagua)[38]. Lenz (1919:524, 525) nombra a Aniceto Pozo, de Santiago e Hipólito Cordero; Lavín (1955: 7) menciona a C. Silva y Anselmo Velárdez de Santiago, Ramón Reyes y Amaro Garrido de Barrancas, Julio Morales de Andacollo y a Manuel Quiroga, Antonio Venegas, Gilberto Ávila y Luis Guerra de Mejillones. Es decir, a comienzos del siglo XX el uso del instrumento se extendía desde Colchagua hasta el Elqui. Los fabricantes tienen que haber sido más escasos aún. Santos recuerda a Ignacio Araya, y Lavín (1955: 7) menciona a Pedro Culén, de Colchagua, y Paco Garza, de Santiago. En la actualidad los dos artesanos que más destacan en este oficio son don Segundo Tapia, de Puente Alto, y Armando Jaramillo, de Pudahuel. A partir del año 2000 aproximadamente existe un resurgimiento y una revalorización que asegura su permanencia futura[39].

El estudio de instrumentos antiguos tampoco permite remontarnos mucho en el tiempo: los ejemplares más antiguos que conozco a lo más provienen de fines del siglo XIX o comienzos del XX, como el de Manuel Saavedra, que perteneció a don Juan de Dios Reyes, o el ejemplar del departamento de Musicología de la Universidad de Chile, en Santiago (ver Anexo, fig. 4)[40] o los ejemplares que mencionan Bustamante y Astorga (1996: 10 -11) y otro que perteneció a Violeta Parra (que estudié el 2006). Son iguales a los actuales instrumentos, salvo que utilizan trastes de tripa (como los de los instrumentos renacentistas europeos) o de metal o crin[41], las cuerdas eran de un mismo diámetro, diferenciándose en el tensado solamente, y el clavijero tenía "paletas" de madera. Su encordado era igualmente complejo, con la misma distribución de las 25 cuerdas (4 diablitos y 5 órdenes 33465). El único ejemplar que se diferencia en poseer 22 cuerdas (4 diablitos y 5 órdenes 33354) en todo lo demás es igual a los otros: con paletas y trastes de tripa, de construcción rústica, decorado con incisiones (incluso los "puñales" son dibujados). Carece de datos; en el interior posee un tosco escrito a lápiz, bastante ilegible y más abajo "restaurado en Curico, julio de setenta y ocho por Pedro Núñez Saavedra"[42]. Una breve nota en Barros y Dannemann (1961:38) alude a un "tiple", que sería un guitarrón de 22 cuerdas, de dimensiones más reducidas utilizado en Pirque.

El otro ejemplar que conozco que podría llenar este vacío, plantea en realidad más dudas y no resuelve ninguna incógnita. Se trata de un instrumento que figura como "guitarrón, anónimo, siglo XIX, de Chile" con el N° 4089 del Museo de Instrumentos Musicales de Quito (ver Rephann 1978). Posee una

37. La actual escuela de guitarrón proviene exclusivamente de Pirque. Los estilos de otras regiones se extinguieron.

38. Esta grabación estaba disponible en el sitio web de FUNDEF (Venezuela), hoy descontinuado.

39. Ver Pinkerton (2007) para detalles de esta difusión. Claudio Mercado ha sido parte importante de este renacimiento.

40. Conserva los restos de las cuerdas de tripa y los trastes de tripa. Pinkerton (2007: Fig. I.1) habla del "golden age guitarrón" refiriéndose a este ejemplar, en especial a su ornamentación. En realidad no sabemos cómo eran los guitarrones anteriores a este.

41. El guitarrón que perteneció a Violeta Parra tiene 6 trastes los N° 1. 4 , 5 y 6 de tripa y los N° 2 y 3 de crin.

42. Puede leerse como "darreide delo" o "garreido" o " el rei de delo". Lo estudié en la Fundación Folklórica Raquel Barros en mayo de 2006. Julio Vicuña Cifuentes menciona guitarrones "con más de 30 cuerdas", sin mayor fundamento (cit. en Lenz 1919:525).

caja plana y ovalada que contiene una extraña segunda tapa armónica con cinco bocas con rosetón tallado ubicado en el interior, cerca del fondo de la caja. Posee 27 cuerdas: 15 en 6 órdenes (222333) y 12 cuerdas simpáticas en el interior del instrumento (ver Anexo, fig. 5). Es difícil establecer alguna relación entre este ejemplar y el guitarrón, que contemporáneamente ya estaba conformado como lo conocemos. La forma ovalada de su cuerpo, el clavijero barroco y las finas terminaciones corresponden a una *lutheria* europea de la alta sociedad y no del campesinado, y además no tienen relación con el guitarrón. Lo que sí resulta interesante es la búsqueda tímbrica a través de las cuerdas simpáticas (probablemente copia de los instrumentos *d´amore* europeos), y la segunda tapa armónica, una insólita inventiva local sin nexos conocidos con otros instrumentos.

Santos Rubio y Osvaldo Ulloa conocieron los instrumentos "de paleta" (clavijero de madera), uno de los cuales aún conserva Manuel Saavedra (de su suegro, don Juan de Dios Reyes). Santos me cuenta que éstos instrumentos eran difíciles de afinar, porque había que mojar las "paletas" y afinar rápido antes que se apretaran (ver Anexo, fig. 6). Los trastes eran de tripa (cuerdas de arpa; la trenzaban mojada de modo que al secarse se apretara), o bien de alambre de cobre torcido[43]: para el lado de las clavija era más gruesos -con tres o cuatro vueltas- y para el lado de la caja delgadito -una o dos vueltas-. A veces se corrían y las tripas se resbalaban en las "paletas", con el resultado que en el transcurso de la "rueda" se iban desafinando y costaba muchísimo volverlo a afinar. Para las cuerdas de tripa se usaban cuerdas de arpa. Para las cuerdas de metal se utilizaba un rollo de alambre (posteriormente alambre de freno de bicicleta[44]), por lo tanto todas las cuerdas eran de un mismo grosor. Eran más duras para aplastar porque quedaban más separadas del mástil. Hacia 1950 comienzan a llegar las cuerdas de nylon, más duraderas y con un sonido más brillante que la tripa y es Santos Rubio quien primero encuerda sólo con nylon en 2002. También se cambian los trastes de tripa y alambre por los de metal, y las paletas de madera por los clavijeros de metal, a medida que los artesanos tienen acceso a esos elementos. Todos estos cambios simplifican y mejoran el sistema de afinación. Las ventajas del antiguo instrumento "de paleta" es que sonaba mejor (el metal "le quita sonido a la madera") y eran más livianos. Las huellas de uso que he podido estudiar en instrumentos antiguos revelan desgastes en el 2° espacio (entre el 2° y 3° traste) y, más leve, en el 3° espacio, que corresponden a las posturas más habituales actuales, lo cual indica un uso musical similar al de hoy.

En conclusión, aparte de los datos relativos a las mejoras técnicas ocurridas hacia mitad del siglo XX, tenemos la ausencia total de datos acerca del desarrollo y evolución del instrumento. Por lo general los instrumentos musicales complejos muestran una pléyade de variaciones locales o temporales que permiten identificar su evolución. Nada de esto ocurre con el guitarrón. Lo esperable sería observar una variedad de guitarrones con menos cuerdas, o sin diablitos, pero no ocurre: todos los ejemplares de guitarrón que conozco tienen 25 cuerdas, con la sola excepción del guitarrón de 22 cuerdas, que al parecer es una variante que convivió paralelamente en Pirque[45]. Este tipo instrumental fijo, complejo, plenamente desarrollado debió pasar por muchas etapas intermedias antes de llegar a su actual estado. Una especie organológica así de desarrollada, estable y diferente en todos sus atributos no es fruto de azar, ni fue inventada por un individuo aislado, sino que necesariamente se debe a una tradición en

43. Excepcionalmente, de crin; ver nota 39.

44. Santos recuerda que las cuerdas sacadas de freno de bicicleta quedaban onduladas al estirarlas.

45. Existen *luthier* que fabrican instrumentos con menos cuerdas, con el fin de dominar mejor la afinación, pero se trata de invenciones aisladas que ya no se comportan como guitarrones.

que tras sucesivos afinamientos y traspasos va fijando los patrones estructurales en todos sus múltiples detalles. La cantidad de datos que se combinan para llegar a este resultado sólo se explica como el resultado de una larga, compleja y cuidadosa transformación, como un ejemplo de madurez instrumental. Su complejidad y la fijación de todos sus rasgos[46] nos hablan de un instrumento que alcanzó un grado tal de evolución que no pudo avanzar más, quedándose fijo en su propia perfección. Resulta difícil acrecentar el grado de complejidad de su encordado sin arriesgarse a crear un artefacto imposible de tañer.

3) Comparación entre el guitarrón y otros instrumentos de cuerda

Para entender la génesis y evolución de este instrumento revisaré a continuación los rasgos organológicos característicos del guitarrón en comparación con los de otros instrumentos. De partida debemos aclarar que no guarda ninguna relación con otros instrumentos del mismo nombre, como el "guitarrón" mexicano (que cumple la función de bajo en los conjuntos), ni con el "guitarrón" de Perú de seis cuerdas (Roel Pineda et. al. 1978:130), ni el "guitarrón *khonkhota"* o el "guitarrón de Lequepalca" de Bolivia (Cavour 2003:90, 111), ni con el *chitarrone* italiano y europeo del siglo XV y XVI. En cambio sí guarda relación con la guitarra; se parece en el nombre, el cuerpo, el cuello, en los 5 órdenes (propios de la antigua guitarra). Los artesanos construyen habitualmente ambos tipos de instrumentos.

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[47]. Probablemente la vihuela española punteada, refinada y de uso elitista, no jugó un papel decisivo (Montanaro 1998:68)[48]. El guitarrón conserva de esa guitarra la forma y la estructura, los cinco órdenes y, hasta hace poco, los trastes de tripa, que permitían una afinación fina del "pisado" de las cuerdas hasta la quinta superior. El guitarrón chileno forma parte de los cientos de transformaciones que resultaron de la introducción de la guitarra en un continente que carecía de instrumentos de cuerda[49]. Ya lo decía Lavín (1955:35) que su procedencia peninsular es innegable y su evolución chilena también lo es.

Históricamente, y hasta hoy, el guitarrón ha compartido el ámbito social y musical de la guitarra campesina[50]. Normalmente el guitarronero domina también la guitarra, y una parte del repertorio es común a ambos. Los dos instrumentos utilizan una técnica de la mano izquierda que privilegia las notas al aire, disminuyendo al máximo la digitación. Hasta aquí las semejanzas, pues tanto en el sonido

46. Las variaciones individuales en el encordado no atañen al diseño estructural sino a su adaptación personal.

47. En el siglo XVI la vihuela tenía 6 órdenes y la guitarra 4. Posteriormente la guitarra adquiere el 5° orden y se populariza como la "guitarra española" con ordenes dobles en otros países europeos. En España del s. XIX la guitarra adquirió la 6ª cuerda y su familia incluía el guitarrillo, la guitarra tenor y la guitarra tiple. Ver detalles en la nota 60.

48. La guitarra, al ser popular, no deja huella en la historia oficial americana, en cambio la vihuela sí: en 1527 ya se abre una escuela de vihuela en México (González 1998: 81). Es extraño que no se conserva la guitarra campesina de 5 órdenes: la reemplaza totalmente la de 6 cuerdas, pero se utiliza como si tuviera 5 (la sexta no se usa o se usa al unísono). También la familia del laúd, en diferentes formas, está presente en la iconografía colonial, pero no está claro si se basan en modelos pictóricos o en objetos reales. Para iconografía de guitarras y similares en Bolivia colonial ver Guisbert (1980, 1983), Cavour (2003:18-19), Roa (2003). Ver también Poma de Ayala (1981:803).

49. En América prehispánica no existían instrumentos de cuerda. La única excepción, que no cambia este panorama, está en la posibilidad, aún en discusión, si se usó en algunos sectores del continente el arco musical: para una revisión del problema ver Ayestarán (1953:28-30), Izikowitz (1935: 201-206), Stevenson (1976: 22-28).

50. La guitarra campesina de Chile ha sido estudiada por Sauvalle (2004), quien entrega información histórica y de contextualización, y Díaz (1997), que investiga los tañidos y fórmulas musicales de la guitarra campesina actual. La guitarra en un ámbito andino ha sido descrita por Montanaro (1998).

como en la técnica difieren radicalmente. El sonido del guitarrón es lleno, resonante y combina múltiples timbres de un modo sutil. En contraste, la guitarra tienen un sonido homogéneo (se encuerda con metal o nylon, no combina ambas) y es esencialmente rítmico. El guitarrón muestra una técnica de tañido propia, diferente a la de la guitarra. El guitarrón sólo se puntea, jamás se rasguea[51], en cambio el rasgueo es una características fundamental de la guitarra campesina, y cuando se usa para tocar a lo poeta, imita al guitarrón con su estilo de punteo[52]. El estilo "apuetizado" o libre, punteado, es propio del guitarrón, y el estilo "atonadado" o estricto, "charrangueado" (rasgueado), es propio de la guitarra (Bustamante y Astorga 1996:17). El rasgueado es la técnica común a todos los cordófonos populares de América[53]. Podemos rastrear esta tradición hasta la época en que los indígenas conocen las primeras guitarras y las asocian a los tambores[54] : el rasgueo es la variante "percutida" de las técnicas de tañido de la guitarra[55], y es hasta hoy el estilo propio de los indígenas, mientras el punteo es propio de los no-indígenas[56].

El guitarrón muestra un estilo mixto: se toca punteando, no a la manera polifónica europea, sino mediante arpegios que hacen la armonía (como el rasgueo) y al mismo tiempo, al puntear órdenes de hasta 6 cuerdas, produce "microrasgeos" en cada uno. Díaz (1997:139, 141, 170, 234) supone que en este estilo persiste en el modo de tañer la vihuela de los albores de la República, lo cual a pesar de ser poco probable puesto que el guitarrón nunca entró en la elite social, ni en su enseñanza, manteniéndose en las clases sociales inferiores, parece ser la explicación más plausible. También interviene aquí una división de género; los guitarroneros cuentan que antiguamente era mal visto que el hombre tocara guitarra para la fiesta y el baile, reservándose para el canto a lo divino y las competencias de versos con guitarrón, mientras la mujer alegraba la fiesta con el rasgueo[57]. Existen, sin embargo, excepciones en que la mujer tocaba guitarrón (ver Lavín 1967:36; Rondón 2001: pista 1; Pinkerton 2007: 201). Santos Rubio recuerda entre los antiguos guitarroneros de Pirque a Merced Ulloa Pizarro, y alcanzó a escuchar algunas mujeres que cantaban y se adecuaban al tono del hombre, pero cuando bajaba el tono de la entonación no podían seguir[58].

51. De las 13 técnicas de rasgueado, 5 tipos de dedaje y 6 modo de atacar las cuerdas que Díaz (1997) identifica para la guitarra campesina en Chile, sólo el "rasgueo acompasado" o "arpeado" (alternando pulgar con índice y medio), y el rasgueo"armónico-rítmico" y el por "postura armada" pueden semejarse a ciertos usos ocasionales del guitarrón. Esporádicamente el guitarrón usa un "trinado", distinto al de la guitarra, sobre los diablitos.

52. En esos casos la guitarra se afina por "común por tres" (que está en sol) o por "común por dos".

53. Montanaro (1998: 67) nota que el rasgueo, siendo una constante de América Latina con múltiples variantes, está totalmente ausente de referencias en la musicología americana; pareciera como si la guitarra fuera un instrumento europeo, y su naturalización, un detalle insignificante.

54. Los aztecas llamaron a la guitarra *meca huehuetl* (algo así como "tambor a cuerdas"), los huastecas *ahab* ("tambor"), los zapotecas *xenitoo* (puede traducirse como "instrumento musical de percusión con cuerdas") (González 1956: 80), y los quechua *tinya* (tambor de mano) (Stevenson 1976). El tambor era el instrumento común para acompañar el canto en la América precolombina y esto determinó esta asociación, y el posterior reemplazo por la guitarra y otros cordófonos. Los *mbïá*, del grupo *guaraní*, rasguean la guitarra en reemplazo del sonajero de calabaza *mbaraká* (Pérez B.y Ruiz 1980:14). En la guitarra campesina chilena, lo que más importa es que tenga un buen "retumbe", expresión que recuerda un tambor (Díaz 1997:1).

55. El rasgueo y sus variantes era conocido en España y otros países de Europa en los siglos XVI y XVII y fue paulatinamente reemplazado por el punteo, mientras en América se multiplicó y creció en complejidad y variantes (Montanaro 1998:68).

56. Los ejemplos son numerosos: ver Goyena (1986:22, 25) respecto al charango boliviano. En Chile rural se usa la guitarra "charrangueada", un estilo de rasgueo atonal, en que no importa la afinación, sólo el ritmo, y también se usa el "charrango", instrumento hechizo sin afinación, que se rasguea con una "manopla" (ver Lavín 1955:11, Vega 1946: 149-150, González 1982:7, Henríquez 1973:64, Díaz 1997:39-46).

57. Idea que repite Díaz (1997: 234).

58. También recuerda que había "fundados" para mujeres, como el matrimonio y el novio.

El punteo del guitarrón tendría entonces connotaciones sociales (de género y clase) que lo separan de la guitarra. Pero además hay un dato musical: la variedad tímbrica del encordado del guitarrón pasaría desapercibida con la técnica del rasgueo, puesto que el acorde resultante fundiría todos los timbres de las cuerdas en un solo sonido; el punteo le permite sacar partido de esta variedad.

Otro rasgo típico de la guitarra campesina es la variedad de afinaciones. Sauvalle (2004) recoge en Chile 43 afinaciones y Montanaro (1998:71) cuenta 60 en Argentina[59]. Esta multiplicidad permite una gran variedad de recursos tímbricos, armónicos y de tañido[60]. En cambio en el guitarrón se usa solo una afinación[61]. Es posible que la afinación fija del guitarrón se deba a lo complejo del encordado, que hace muy difícil cambiarla; correspondería a la solución óptima para la interpretación, la cual habría quedado fija e inmutable en el tiempo a partir de algún momento. Bustamante y Astorga (1996:8) postulan que su origen viene de la guitarra renacentista española[62], pero para aceptar esta hipótesis habría que bajar una octava las cuerdas agudas. Esta explicación concuerda con el antiguo uso en el guitarrón de alambres de un solo grosor, lo cual implica un rango tonal pequeño: el bajar una octava las cuerdas agudas podría interpretarse como una solución a esta restricción. También caben otras posibilidades: en España han existido afinaciones semejantes (Ej. 7) y en América el charango boliviano y otros cordófonos también alternan las alturas de las cuerdas pero de un modo distinto al guitarrón[63]. Un estudio más detallado del tema puede entregar nuevos antecedentes. La afinación del guitarrón, con su disposición piramidal y simétrica -la cuerda central aguda, bajando hacia los costado (ver Anexo, fig.7)-, permite la digitación cómoda y fácil de la mano derecha para arpegiar con agilidad, durante una hora seguida o más, sin cansarse, como exige el antiguo sistema de la "rueda".

59. González (1998:163) da 17 nombres de temples y 31 ejemplos para la guitarra en Argentina.

60. Las diferentes afinaciones permiten modificar registros, volumen sonoro, vibración por simpatía, armónicos, inversión de acordes, dedajes y rasgueos (*glissando*, con apoyatura, etc., Montanaro 1998: 69).

61. Santos me ha mencionado otra, pero no ha podido entregar ningun dato al respecto. Actualmente (2007) él ha inventado una, bajando el orden V, para adaptarlo a tocar en otro tono. Barros y Dannemann (1961:38) mencionan vagamente una modificación de la afinación para trasponer, pero parece dudosa su existencia.

62. Hubo cambios en el número de órdenes y cuerdas en las guitarras y vihuelas durante el renacimiento: Nunes (1983: 12) entrega las siguientes afinaciones: a principios del siglo XVI la vihuela tenía 6 cuerdas afinadas -(sol4) (do5) (fa5) (la5) (re6) (sol6)- y la guitarra tenía 4 cuerdas afinadas -(do5) (fa5) (la5) (re6)-; en 1586 tiene 5 ordenes y 9 cuerdas -(la4/la5) (re5/re6) (sol4/sol4) (si5/si5) (mi6)- y a fines de siglo en Portugal tenía 10 cuerdas -(la5/la5) (re6/re6) (sol5/sol5) (si5/si5) (mi6/mi6)-, y en el siglo XVII posee 12 cuerdas -(la4/la5/la5) (re5/re6/re6) (sol5/sol5) (si5/si5) (mi6/mi6)-. En el siglo XVIII adquiere los 6 órdenes simples de la guitarra actual -(mi4) (la5) (re6) (sol5) (si5) (mi6)-.

63. Las cuerdas consecutivas son denominadas "primera", "tercera", "quinta", "segunda" y "cuarta", guiándose por el descenso de altura de los sonidos. Ver Goyena (1986:19), Roel Pineda *et al.* (1978: 141).

Ej. 7: Afinaciones: para comparar están traspuestos a re como la nota más grave.
Sólo anoté la nota melódicamente activa (no los unísonos ni octavados).
A: guitarra renacentista española con una afinación habitual (subiendo consecutivamente las notas). B: guitarrón. C: charango (Roel Pineda *et al.* 1978). D: guitarra española de 1636 (Vega 1946:153). E: Guitarrillo, fines siglo XIX, España; es la guitarra más aguda de la familia, su afinación escalerada responde a la necesidad de octavar hacia abajo las tres cuerdas superiores (Mahillon 1978d: 428). F: guitarro, fines del siglo XIX (González B. 1998:174).

La música del guitarrón se basa en el uso de progresiones armónicas que tienen también su origen en la música hispánica. La llegada de la guitarra al continente trae el concepto de progresión armónica y el uso de las cadencias que impactan fuertemente ya que permiten aplicarlas con facilidad a ciertos estilos de canciones tradicionales, dándoles una nueva lectura: la polifonía y el contrapunto, en cambio tienen escasa repercusión. En todo los Andes, luego del contacto se produjeron músicas indígenas armonizadas en el estilo europeo de la época[64], sistema que luego evoluciona hasta el nacimiento, entre los siglos XVII y XVIII, de la tradición de improvisación de payadores[65]. El guitarrón forma parte de este proceso, probablemente como resultado de la influencia de las misiones jesuíticas (Bustamante y Astorga 1996:16, 17).

Resumiendo, podemos reconocer el origen del guitarrón y su música en la tradición hispánica de la guitarra. Pero la complejidad de su encordado, donde radica su particularidad, no tiene ningún antecedente allí. Para entender la singularidad formal de este encordado abordaré un análisis comparativo con otros tipos organológicos, revisando por separado cada una de las sus características: los "diablitos", la cantidad de cuerdas, la variedad de órdenes (número de cuerdas, material, octavado).

El hecho que más llama la atención en el guitarrón es la presencia de los 4 "diablitos". Lavín (1955:11) postula que actúan por simpatía, como ocurre en la *viole d`amour* francesa[66] o el *sitar* hindú[67]. Las

64. Stevenson (1976:265) muestra algunos ejemplos.

65. Payadores en Chile y Argentina, llaneros en Venezuela, trovadores en Colombia, jarochos en México (González 1998: 83, 87).

66. La *viole d´amour* se usó principalmente en Francia. Italia y Alemania en el siglo XVIII con 5, 6 y 7 cuerdas frotadas, y otras tantas simpáticas ubicadas en otro plano (ver ejemplos en Mahillon 1978a: 320, 324, 1978c: 37, 38, 149). El mismo principio fue aplicado, menos frecuentemente, a otros instrumentos de cuerdas frotadas o pulsadas, contemporáneos o posteriores.

67. En India se desarrolló una amplia gama de instrumentos de cuerdas frotadas o pulsadas con cuerdas simpáticas, de los cuales el más conocido es el *sitar*.

cuerdas simpáticas de estos instrumentos son muchas, afinadas en una escala determinada, ubicadas de tal modo que no sean accesibles a la mano y sólo suenen como resultado de la vibración de las cuerdas tañidas, añadiendo un aura a la sonoridad de éstas. A diferencia de éstas, los "diablitos" sólo son 4, afinados de a pares como acordes, están en el mismo plano para ser tañidos con frecuencia (ver Anexo, fig. 8) y no resuenan por simpatía (o lo hacen de manera imperceptible, como se comprueba al enmudecerlos durante la ejecución). Podría verse una similitud entre la ubicación de los diablitos y los pares de cuerdas a los costados del encordado que exhiben algunos *viol a rue* europeas, pero su función se diferencia notablemente: son excitadas por simpatía o frotadas mediante una rueda, funcionando como una nota bordón constante[68]. También se han comparado los "diablitos" con las cuerdas suplementarias de los *archilaudes* y *chitarrones* renacentistas europeos (Barros y Dannemann 1961:7; Bustamante y Astorga 1996:9). Pero estas cuerdas amplían el registro grave en una escala diatónica, y son usados a modo de bajo, uno a uno[69], en cambio los "diablitos" amplían el registro hacia los agudos, cumpliendo una misión armónica, y se tocan de a pares. En resumen, no existe ningún nexo, ni funcional ni formal que ligue los "diablitos" con las cuerdas simpáticas o las cuerdas suplementarias de instrumentos de Europa u otros continentes.

En cambio encontramos en Bolivia, Colombia, Venezuela y Brasil algunos tipos de cordófonos pulsados que poseen una o dos cuerdas semejantes al "diablito", a un solo costado del encordado, pero no están afinados en los dos acordes principales y se tocan como complemento constante al rasgeo de las cuerdas[70]. Lo disperso de su distribución, su variedad organológica y de contextos culturales son todos indicadores de un origen independiente entre ellos: no hay ningún nexo que permita suponer un origen común. El guitarrón sería parte de esta expresión continental, destacando por la mayor cantidad de cuerdas laterales, por su disposición a ambos lados del encordado y diferenciándose por su función armónica.

En cuanto a las peculiaridades de los cinco órdenes compuestos, sólo Pereira (1941) aventura que el guitarrón chileno mantiene un arcaísmo heredado de la "viola bastarda" y de la "*viola d' amore*", las cuales combinan cuerdas de tripa y metal. Los otros autores consultados repiten esta aseveración. A continuación revisaré por separado cada una de esas peculiaridades: la cantidad de cuerdas, los órdenes desiguales en número, en combinación de tipos de cuerdas y en órdenes octavados.

Respecto a la cantidad de cuerdas por orden, el uso de dos cuerdas era conocida de antiguo en Europa[71]. Al tañer dos o más cuerdas simultáneas se produce un sonido más lleno y resonante, pero se pierde algo de claridad y potencia en el ataque. A medida que aumenta el número de cuerdas se intensifican ambos factores. En Europa, donde la tendencia organológica a partir del Renacimiento ha sido lograr

68. La *viel a rue* o *vielle a rue* o *zanfonía* posee normalmente una *chantarele* (orden principal que lleva la melodía) doble, la cual es frotada por una rueda accionada por una manilla, y pisada por un teclado; en uno o ambos costados presenta bordones (cuerdas libres, no pisadas) en número variable, que en algunos casos pueden enmudecerse o ser frotados por la misma rueda. Se usó durante la alta Edad Media y Renacimiento entre Alemania y España (ver Mahillon 1978c:334, 310).

69. La familia de los *guitarrone* o *chitarrone* y los *archilaudes* (incluida la *tiorba*) derivan del laúd europeo, al cual se le añaden cuerdas que extienden el diapasón en una escala cromática hacia los graves. Fueron comunes en Francia, Italia y Alemania principalmente en los siglos XVII y XVIII. Este mismo principio se aplicó, menos frecuentemente, a otros instrumentos como el *cistre* inglés o la guitarra durante los siglos XVIII y XIX (ver Mahillon 1978a: 350, 351, 359; 1978c: 120, 135).

70. En Bolivia hallamos el "*ranqha charango*" o "tabla charango" con 1 cuerda lateral, y el "*charango uñancha*", nacido en 1995 en Anzaldo, con 2 cuerdas laterales (Cavour 2003:87, 114). En Colombia la bandola de Bocayá (piedemonte llanero) ca. 1920, tiene 2 cuerdas laterales, conocida en Venezuela como "cuatro y medio" o "cinco y medio" (Col. Perdomo Escobar N°30340). En Brasil hay un tipo de "viola" (guitarra) con 1 cuerda lateral (Nunes 1983).

71. La familia de la guitarra con 5 cuerdas dobles la hallamos extendida entre Portugal y Alemania en los siglos XVIII, con antecedentes en el siglo XVII y extendiéndose hasta el XIX. Su antecedente lo encontramos en el laúd (ver Mahillon 1978c: 124 - 128, 140 - 146; 431, 1978d: 307). La *chitarra battente* usada como acompañamiento en Italia, tenía normalmente órdenes triples de metal. No tengo antecedentes de la llegada de este instrumento a América.

la mayor claridad y precisión del sonido, son escasos los cordófonos pulsados con órdenes triples o cuádruples, excepto en los cordófonos percutidos, como el salterio, donde no se pierde claridad y se gana en potencia, donde encontramos órdenes cuádruples, quíntuples y séxtuples[72]. El salterio europeo, si bien llega en el siglo XVIII a Chile, lo podemos descartar como influencia porque, aparte de ser un instrumento muy diferente (de mesa, percutido, con 20 o más órdenes), era un objeto muy escaso[73] perteneciente a la alta sociedad, por lo cual su vinculación con los artesanos populares era casi nula.

Al contrario de Europa, en los Andes, especialmente en Perú y Chile hallamos una fuerte tendencia a dotar a los cordófonos pulsados con órdenes de muchas cuerdas. Encontramos transformaciones de la guitarra, la mandolina y otros cordófonos que con órdenes dobles, triples, cuádruples y hasta quíntuples[74]. Esta misma tendencia se aplica a la guitarra de 6 cuerdas afinándola de modo que dos o más de ellas estén duplicadas (lo que equivale a un orden múltiple): Montanaro (1998:69), encontró en Argentina 22 afinaciones que comprenden cinco notas, 6 de cuatro, 17 de tres y 1 de dos, estando el resto duplicado al unísono o a la octava. Esta tendencia revela una preocupación por lograr un timbre lleno y resonante. El riesgo de perder claridad en el ataque no existe, ya que estos instrumentos utilizan la técnica del rasgueo, en donde todo el encordado responde al unísono, con un sólo ataque. Este fenómeno andino multiplicador de cuerdas, presente en instrumentos de diferente tipo, parece haber surgido espontánea e independientemente en distintos lugares. Podemos identificar el guitarrón como parte de ese fenómeno, llevando esta característica a un extremo, al introducir un orden de seis cuerdas, y al mismo tiempo poniéndolo en función de un propósito musical diferente, no el rasgueo sino el punteo. Pero, a diferencia del punteo europeo, de intención polifónica, aquí persigue una intención armónica, donde las pérdidas de claridad y potencia son suplidas por la sensación de una armonía amplia, rica en armónicos, en paralelismo de voces y en resonancia, incluso donde el punteo puede ejecutarse como una sucesión de microrasgueos en cada orden.

Respecto a órdenes con desigual cantidad de cuerdas en un mismo instrumento, encontramos algunos ejemplos en el mundo, como en el Renacimiento europeo, en que se usaron laúdes y archilaúdes con órdenes dobles y con una primera cuerda simple o *chanterelle* y también archilaúdes y chitarrones con las cuerdas suplementarias simples[75]. Todos estos casos exhiben una diferencia funcional entre los diferentes tipos de órdenes: las cuerdas simples para uso solista o como bajo, las dobles o triples para

72. El *tambor de bearn*, de Francia, posee 3 órdenes cuádruples y se toca golpeado, produciendo un acorde (The diagram group 1976:224). La familia del salterio, de caja plana sobre la cual se extiende el juego de cuerdas golpeadas, se desarrolla desde la Edad Media hasta la actualidad en Europa y Asia, generalmente con entre 10 y 22 ordenes triples o cuádruples (ver Mahillon 1978c: 77, 78. 181, 185, 435; 1978d: 444, 445). Un salterio de las Islas Canarias, de 1779, posee 12 órdenes de cinco cuerdas y 13 órdenes de seis cuerdas (Mahillon 1978c: 74).

73. En Santiago en 1820 se conocía solo uno (Zapiola, cit. Feliú 1970:131). Los ejemplares que se conservan son escasos: uno en el Museo Histórico Nacional de Santiago, hecho en Lima en 1785 (Encina y Castedo 1954: 468); Eyzaguirre (1965: 320) indica que fue hecho por el alemán Enrique Kors, en cambio Cruzat *et al*. (1980) dice que fue realizado por Pascual Castellón en 1781. El convento de Santa Clara, en Sucre, conserva otro, el Museo Traversari de Quito (1961) tiene dos, y Perdomo Escobar (1938: 425) muestra otro (c. 1830) de Colombia.

74. La "bandola" de Ancuyo, Chile (Museo Chileno de Arte Precolombino Nº 2177) y el charango de Moquegua, Perú, tienen órdenes cuádruples; la bandurria de Cuzco, Perú, tiene órdenes quíntuples (Roel Pineda *et al*. 1978:146). En México encontramos un bandalón con órdenes cuádruples (Mahillon 1978b: 176).

75. En Italia, Francia y Alemania del s. XVI a XVIII encontramos laúdes y archilaúdes con una o dos *chanterelle* simples y 5 a 11 órdenes dobles. Algunas cuerdas suplementarias de archilaúdes también eran simples (ver Mahillon 1978a: 346, 350; 1978c: 139, 141, 142). El mismo principio se aplicó, menos frecuentemente, a la familia de las guitarras (Mahillon 1978c: 130) y de las violas (Mahillon 1978a: 468). Conozco un ejemplo de *viole d´amour* en madera que combina órdenes dobles y triples (Mahillon 1978d: 310) y un ejemplo de *cistre* inglés, con teclado y martinetes, que combina 2 órdenes simples, 2 dobles y 2 triples (Mahillon 1978a: 358).

acompañamiento. La intención en estos casos es dar la impresión que se escuchan dos instrumentos de timbre diferente que cumplen funciones diferentes. Pero nuevamente en los Andes encontramos una variedad de instrumentos que combinan órdenes dobles y triples que cumplen la misma función[76], pero ninguno que incluya órdenes simples, triples, cuádruples, quíntuples y séxtuples, como el guitarrón. Nuevamente reconocemos aquí un fenómeno continental, aplicado a diversos instrumentos y originado al parecer independientemente en varios lugares, cuya intención es obtener en un solo instrumento una variedad de timbres y resonancias. También aquí vemos en el guitarrón un caso excepcional, dando la impresión de escuchar seis instrumentos de timbre diferente, pero tocando lo mismo.

Sobre el uso de cuerdas de diferente material, si bien aquellas de tripa y metálicas es conocido de antiguo en Europa y Oriente[77], es muy poco común su combinación en un mismo instrumento: la tendencia es a homogeneizar el sonido de todas las cuerdas, utilizando sólo metal o tripa. En algunos cordófonos europeos y de Asia las cuerdas que se diferencian por su función (*chanterrelle*, cuerdas simpáticas o suplementarias) eran de metal y el resto de tripa (ver Mahillon 1978a: 320, 324, 1978c: 37, 38). Esta similitud lleva a Pereira (1941) a decir que el guitarrón chileno mantiene un arcaísmo heredado de la "viola bastarda" y de la "*viola d' amore*", la cual tiene cuerdas de tripa y metal, opinión que luego repite Lavín (1955). Estas combinaciones sirven para diferenciar funciones musicales y su objetivo es, al igual que en el caso del número de cuerdas, producir la impresión de que actúan dos instrumentos. Se mantiene aquí la tendencia a homologar cuerdas que cumplen una misma función. Pero, a diferencia de todos los ejemplos anteriores, en el guitarrón chileno se usan cuerdas de diferente material mezclándolos en arpegios que permiten apreciar su variedad tímbrica, amalgamándolas en una función única. Sólo en Bolivia he encontrado el *khonkhota* con una encordadura 212121, que alterna tripa y metal, pero se toca rasgeado, fundiendo ambos timbres (Cavour 2003: 90).

Con respecto a los órdenes octavados, éstos son comunes en laúdes y guitarras europeas. En la actual guitarra de 12 cuerdas, por ejemplo, el ataque se produce en la octava grave, que es por lo tanto el sonido predominante, y los agudos refuerzan el sonido. En el tiple colombiano encontramos algunos órdenes triples con la octava grave al medio (Bermúdez 2004), y en Bolivia, tanto el charango como el guitarrón de Lequepalca muestra cuerdas graves arriba o abajo indistintamente[78], lo que indica que, al igual que en el guitarrón chileno, obedecen a un deseo de extender el componente armónico - tímbrico y no a extender el rango tonal hacia los graves (como ocurre en Europa). Pero en el guitarrón chileno la octava es diferente para cada orden: una cuerda en un caso, dos al unísono en otro, dos a la octava en un tercero. Es decir, se observa una intención de obtener una amplitud tonal de varios modos distintos. El "guitarrón de Lequepalca" (Bolivia) es el único otro cordófono que conozco que tiene un orden con 3 octavas (Cavour 2003: 111).

76. Órdenes desiguales (dobles y triples) encontramos en algunas mandolas, bandurrias, charangos, guitarras y mandolinas peruanas (Roel Pineda *et al.* 1978: 131, 133, 134, 135, 139, 141, 144), así como la bandola de Chile (Henríquez 1973: 49), la bandola y el tiple en Colombia (Bermúdez 2004).

77. La cuerda de tripa es la más antigua. La de metal aparece en Europa el siglo XIV (Segerman 1999:84). Cerca de 1700 se inventa la cuerda entorchada en plata con el fin de obtener notas más graves en las cuerdas frotadas, y luego se amplía su uso a todos los instrumentos de cuerda (Sadie (ed.) 1980 II: 551)

78. El charango en el "temple natural" tradicional no tiene normada la posición de las cuerdas graves, y el guitarrón de Lequepalca posee 4 órdenes con la grave abajo y uno con ella arriba (Cavour 2003: 77, 112).

Como resultado de nuestra revisión organológica[79] podemos concluir que la guitarra renacentista española sufre una serie de transformaciones hasta llegar al guitarrón actual. Conserva la forma, los cinco órdenes, la concepción armónica de su música y tal vez el origen de su afinación. La forma y estructura sufre solo los cambios necesarios para adaptarse al nuevo encordado. Los entorchados se añadieron probablemente en el siglo XX, cuando se hacen accesibles al artesano rural, y a mediados de ese mismo siglo lo hacen las cuerdas industriales de nylon y acero, los trastes metálicos y los clavijeros metálicos.

Pero, si bien el guitarrón chileno es un instrumento de evidente ascendencia española, sus rasgos más característicos, que son los de su encordado - y por lo tanto de su sonido-, no se encuentran en los instrumentos españoles. No existe ningún instrumento similar en otras regiones de Chile, ni en los países vecinos (Argentina, Bolivia, Perú) ni de América, ni del mundo. La afirmación del Pereira (1941) de que el guitarrón representa la proliferación en América de la tradición europea de la baja Edad Media (en la línea de la "viola bastarda" y la "*viola d'amore*") no se sustenta, como hemos visto. La hipótesis que sostiene Pedro Yáñez, que su origen estaría en la tradición árabe, tampoco se avala; aparte de no existir instrumentos similares, podemos descartar que el guitarrón chileno provenga de un antecesor que no ha dejado huellas en Europa o de otro lugar, porque las tendencias organológicas locales apuntan a objetivos muy diferentes al concepto del guitarrón. La historia de los cordófonos europeos, que durante la Edad Media y el Renacimiento apuntó a la búsqueda de timbres complejos, "sucios" (como en la *tromba marina* o el *rankett*) vira luego a favor de una mayor afinación y claridad tonal, lo cual produce órdenes simples y homogéneos. La cultura árabe, como en todo el Norte de África, participa de la tendencia a los cordófonos de sonido seco, aptos para los rasgueos rítmicos, cualidad que se mantiene incluso en el *kora*, el más original y complejo de la región. Incluso si nos alejamos hacia zonas más improbables de influencia hacia Chile, encontramos que tendencias organológicas aparentemente similares, como los cordófonos pulsados de timbre complejo de la India (el *sitar*, por ejemplo), están concebidos para obtener objetivos diametralmente diferentes (melodías sinuosas microtonales y *glisadas,* monotónicas). El guitarrón, que suena como 6 instrumentos distintos con una función musical indiferenciada entre ellos, es un caso único, que apunta a una intención sonora colectiva (muchos instrumentos tocando juntos) indiferenciados (tocando lo mismo). En resumen, no sólo la falta de ejemplos organológicos, sino que la tendencia y búsqueda organológica aíslan el guitarrón chileno de lo que ocurre en otros continentes.

Por el contrario reconocemos que comparte las transformaciones que sufrió la guitarra en nuestro continente, como la multiplicación de cuerdas y el uso de órdenes desiguales en pos de un enriquecimiento del sonido tímbrico (armónicos y resonancia) y las cuerdas suplementarias agudas al costado del encordado. Todos estos rasgos parecen obedecer a desarrollos independientes motivados por una estética común, más que a una invención que se difundió desde un punto al resto de los Andes. El fenómeno es interesante y desconocido, motivado por la familiarización paulatina con los cordófonos durante siglos, adaptándolos a una estética orientada hacia el enriquecimiento tímbrico armónico y de la resonancia. En Chile central se produjo la transformación más compleja de todas, con el guitarrón de seis órdenes diferentes, uno de tres octavas, otro de seis cuerdas, otro con dobles cuerdas graves, mas dos pares de cuerdas suplementarias armónicas.

79. Nuestra revisión presenta una fuerte asimetría en favor de datos europeos y en desmedro de los provenientes de América Latina, lo cual forma parte de lo que se ha llamado la "invisibilidad" de la cultura popular. Sin duda que Latinoamérica puede entregar valiosa información que aún no conocemos. A pesar de esto, los datos que manejamos muestran tendencias organológicas continentales de gran consistencia.

Carecemos de todo rastro del camino recorrido entre el guitarrón de 25 cuerdas y la antigua guitarra española de 5 órdenes. Es evidente que los pasos intermedios no están, ni tampoco su descripción en documentos antiguos. Los cambios más interesantes, relativos al aumento de complejidad del encordado, se producen, probablemente, entre los siglos XVII y XIX, puesto que a comienzos del XX ya estaban plenamente establecidos.

Hemos visto cómo cada uno de los rasgos característicos del guitarrón se articula en una dimensión estético sonora de un modo complejo, sutil, no evidente. Es como si encerrara un secreto críptico que se revela tras un cuidadoso examen; muestra una intención sonora colectivo (suena como varios instrumentos) de gran riqueza sonora "vertical" (por su timbre, resonancia y desarrollo armónico de su lenguaje), construido en base a una dualidad (de afinación simétrica y de su dedaje), con una mínima - pero altamente significativa - diferenciación interna (entre cada orden y entre encordados de diferentes guitarrones) y puede actuar con gran agilidad y precisión en forma ininterrumpida durante largo rato. Si la verdadera influencia generadora del guitarrón la debemos buscar en la cultura vernácula, eso significa que ese proceso se gestó en el seno del pueblo en esta remota región del mundo al sur de los Andes. El absoluto silencio que muestra el registro histórico respecto a su evolución y desarrollo se explica gracias a las barreras sociales que aíslan ese pueblo de la historia oficial. La división social que impone el español entre conquistador / dominado, que luego perdura entre la elite gobernante "culta" con el pueblo "inculto" niega el traspaso de información cultural desde los segundos hacia los primeros, aparte de los estrictamente necesarios (como el de los misioneros): ambos sectores transcurren en ámbitos bastante impermeables entre sí, por lo cual el desarrollo del guitarrón chileno se produjo en el anonimato, ignorados por la cultura oficial. Es parte del amplio y extendido fenómeno del "indio invisible" y el de sus sucesores que, así como el charango en Bolivia y cientos de otros instrumentos andinos, comparten con el guitarrón la exclusión de la historia oficial: en ninguno de esos casos existe historia de su origen, evolución ni existencia, por la misma razón; eran instrumentos producidos por la gente del pueblo, y por lo tanto a la elite social no les interesó conocerlos.

4) Relación del guitarrón con las prácticas ancestrales de hacer música en Chile central

La transformación de la guitarra a un modo local de hacer música nos lleva a conocer el aporte regional: cuál era la música que se hacía en Chile central antes de la llegada del español. El pueblo que habitaba esta zona corresponde a lo que los arqueólogos denominan "complejo cultural Aconcagua", más conocidos como picunches, una antigua tradición que llevaba varios siglos desarrollándose. Si lo que sabemos del guitarrón es poco, mucho menos es lo que se conoce de la música picunche, pero ese poco nos habla de una cultura musical muy desarrollada de la cual ha llegado hasta nuestros días una tradición de música ritual llamada "bailes chinos"[80]. Sus características estético-sonoras son muy complejas, imposibles de detallar aquí, sobre todo porque se rigen por parámetros musicales diferentes a los que conocemos. En apretada síntesis, se trata de un sistema musical basado en flautas de sonido especial -"sonido rajado"- muy fuerte, disonante, con gran cantidad de armónicos, redobles y batimentos gracias a su carácter doble (dos sonidos simultáneos); estas flautas se tocan de a pares de sonido similar, lo que aumenta la disonancia y cada par está multiplicado por una serie de flautas más graves y más agudas que incrementan las disonancias. En las fiestas se juntan varios de estos grupos, generando polifonías multiorquestales extensas en el tiempo y en el espacio. Las diferencias entre las

80. Claudio Mercado (en este número) pertenece a un "baile chino".

aproximadamente 10 a 30 flautas del grupo no definen roles, como en la orquesta europea, sino que se cohesionan en un solo instrumento colectivo múltiple, cambiante, de enorme complejidad sonora. El sonido basado en la dualidad de hileras de flautas que tocan alternadas es una música continua, de gran riqueza "vertical", en que no hay melodía, sólo armonía. Las diferencias entre flautas, entre hileras, entre grupos son mínimas (se persigue la homogeneidad) pero son altamente significativas en términos de identidad, difícilmente apreciables por el profano. Todas estas características las encontramos en las regiones vecinas de los Andes bolivianos y peruanos también, en orquestas de flautas[81], lo cual nos habla de su antigüedad y de su vinculación con la expresión local de identidad.

Dentro de este panorama regional la zona de Chile central destaca porque estas características del antiquísimo concepto armónico-tímbrico están llevadas a un extremo, con un gran desarrollo. Y tenemos los argumentos suficientes para asegurar que esta misma situación se dio antes de la llegada del español, con la diferencia que en ese entonces había una cultura musical superior a la actual de los "chinos", con artesanos capaces de fabricar unas flautas de piedra de cuatro tubos, hermosas, extraordinariamente finas y delicadas, que superan en calidad artesanal a todo lo conocido en la región[82]. Por lo tanto el pueblo picunche tuvo una música excepcionalmente desarrollada en su tiempo respecto a sus vecinos. Eso significa que Chile central se ha caracterizado, desde hace muchos siglos, por su gran cultura musical en la búsqueda del timbre y el color del instrumento en función de estructuras tímbricas armónicas de gran complejidad.

Al comparar esta tradición con la del guitarrón se puede ver una fuerte relación entre ambas. Siendo tan distintas, las dos tradiciones buscan un sonido de excelencia en términos de timbre, presencia y color del sonido[83]. Ambas se expresan a través de instrumentos que generan sonidos de gran riqueza "vertical", sonidos que se organizan dúalmente con una mínima - pero altamente significativa - diferenciación interna, que puede actuar con gran agilidad ininterrumpidamente por largo rato. La afinación "piramidal" y el dedaje alternado del guitarrón logra musicalmente algo parecido al tocar pareado de las flautas, con similares consecuencias: agilidad ininterrumpida durante extensos períodos de tiempo sin decaer, capaz de generar una atmósfera propicia al trance. La multiplicación de cuerdas en un orden logra una superposición de timbres y de octavas que equivalen al sonido "tara" o "sonido rajado" y a la hilera de flautas que se expande tonalmente hacia los agudos y los graves. En ambos casos se escuchan muchas voces homogéneas, pero todas diferentes, amalgamadas al servicio de un resultado musical unitario de gran riqueza de matices tímbricos, continuamente cambiante; en el

81. Ver Pérez de Arce 1992, 1993, 1996, 1997, 2000 a, 2000b; Wright y Campbell 1997, Gerard-Ardenois 1997, Stobart 1996, Borras1998:42, Valencia Chacón 1981. El criterio de diferentes "voces" que extienden el registro instrumental estaba más desarrollado en los Andes que en Europa antes del contacto. Nos encontramos ante un concepto musical de origen prehispánico que está a medio camino entre los conceptos de "armonía" y de "timbre" que utiliza Europa. Acerca de la importancia dada a la mínima variación entre sonidos ver Borras 1998.

82. En el complejo cultural Aconcagua se da la mejor tradición de flautas de piedra de "sonido rajado" de los Andes Sur. Su sonido corresponde al que los actuales "chinos" conocedores identifican como "catarreado", el más hermoso e interesante, correspondiente a flautas que ya no se fabrican pues se perdió la tradición de hacerlas. Las antiguas, de piedra y con 4 tubos suponen un conocimiento y habilidad insuperable, sin parangón respecto a la actual tradición. Ver Pérez de Arce 2000a.

83. El complejo tema de la relación entre los sistemas musicales prehispánicos basados en las flautas y los sistemas musicales posthispánicos basados en los cordófonos (una constante continental) ha sido mínimamente tratado. Ver Pérez de Arce 2005.

guitarrón gracias a la variedad tímbrica de su encordado, en los chinos gracias a la variedad de flautas. Ambos buscan la sutil diferencia que es un signo de identidad. Por último, hallamos un interesante punto de contacto entre la música del guitarrón y los momentos cantados del ritual de "chinos" en que el "alférez" canta en cuartetas y en décimas basadas en la Biblia, con un repertorio temático y un estilo musical semejante al del "canto a lo divino". Muchos "alférez" manejan los dos repertorios[84].

5) Conclusión

De acuerdo a los antecedentes presentados, el guitarrón chileno es originario del centro de Chile gracias a la extraordinaria tradición musical que había allí desde antes de que llegara la guitarra. Del mestizaje de esas dos tradiciones nace este instrumento musical único.

Lo español de esta mezcla es fácilmente reconocible en la guitarra de 5 órdenes y en su música, no así lo vernáculo, que se refiere a aspectos más oscuros, imprecisos y sutiles como el timbre. Al igual que en el resto de los Andes, el picunche quedó maravillado con las nuevas posibilidades que descubrió en la guitarra, totalmente diferentes a las que podía lograr con sus flautas de "sonido rajado". Esa misma guitarra de cinco cuerdas se mantiene hasta hoy (la sexta cuerda normalmente no se usa en la guitarra campesina). En el siglo XVIII comenzaron a circular las primeras guitarras hechas en Chile[85] y con el tiempo algunos músicos formados en la antigua tradición (que continuó vigente), comenzaron a experimentar en la construcción de la guitarra para darle un sonido mejor, según su oído. Le fueron agregando cuerdas, como ocurrió en muchos otros lugares de los Andes, privilegiando el rol tímbrico-armónico. Pero no pararon ahí, y siguieron perfeccionando el instrumento, igual como lo habían hecho antes con sus flautas de piedra, hasta llegar a producir un instrumento musical de excelencia. Es posible que a través de los siglos, los anónimos artífices que dieron forma al guitarrón fueran tomando contacto con las diferentes transformaciones de la guitarra y otros instrumentos que se producían en Perú y Bolivia, como también es probable que en este remoto rincón olvidado de los Andes esta búsqueda haya caminado sola, alumbrada por su propia experiencia. Es factible que esta transformación haya sido impulsada en los talleres jesuíticos rurales o haya surgido en la ciudad[86]. Si las primeras guitarras hechas en Chile corresponden al siglo XVIII, entre ese siglo y el siglo XIX debió haberse producido la transmutación de la guitarra en guitarrón. Posteriormente, durante el siglo XX adquiere las cuerdas de metal y de nylon calibradas de guitarra, los trastes y los clavijeros metálicos, pero su identidad organológica no cambia: sólo se mejoran aspectos técnicos (ver Anexo, fig. 9). Probablemente nunca sabremos el detalle de como ocurrió esto, pero es seguro que los antiguos artesanos forjadores del guitarrón conocían el antiguo universo sonoro local y sus claves acústicas durante un período en que tenían mucha mayor fuerza y extensión que hoy. De hecho, el rango de dispersión del guitarrón histórico (del Cachapoal al Elqui) se superpone con bastante exactitud al que conocemos de los "bailes chinos" (del Aconcagua hasta el Elqui y el Copiapó).

84. La relación entre el "alférez" y el baile chino es bastante compleja. Ver Mercado y Galdámez 1997, Uribe 1958. Es imposible avanzar más allá en la relación canto de guitarrón - canto de alférez, ya que no podemos detectar las posibles permanencias ni cambios en estas tradiciones. Muchos cantos indígenas andinos se parecen a cantos europeos, siendo imposible detectar su grado de mestizaje o de pureza, aplicándose aquí la misma asimetría de información que he mencionado (el fenómeno del "indio invisible").

85. Las primeras arpas y guitarras fueron construidas por Ceferino Trueba 1709 según Pereira (1941); los guitarrones debieran ser posteriores.

86. Barros y Dannemann (1961) piensan que fueron constructores urbanos los que dieron origen al guitarrón; yo creo que más bien fueron rurales, por las razones que argumento más abajo.

Es fácil imaginar que los antiguos músicos locales, maestros en el manejo del timbre-armonía, quisieran experimentar aplicando este criterio estético a los nuevos instrumentos de cuerdas. Pero si trasladamos la técnica ocupada en las flautas a las cuerdas de un modo literal se produce una distorsión muy curiosa; ya sea que desafinemos ligeramente las diferentes cuerdas de un instrumento, o desafinemos varios instrumentos entre sí, el resultado no es el mismo; mientras en las flautas es riqueza, amplitud, vibración y densidad armónica-tímbrica, en las cuerdas se percibe como una suciedad, un defecto en el sonido[87]. La solución tímbrico-armónica del guitarrón aparece como una alternativa diferente para aplicar este mismo principio a las cuerdas: la leve variación de timbres entre varias cuerdas es el equivalente a la leve variación de timbres y alturas entre varias flautas.

Además, si bien el guitarrón mantiene el concepto armónico-tímbrico ancestral, lo desarrolla en un terreno nuevo, propio de la guitarra, y desconocido para las flautas locales, cual es el de la progresión armónica, y además actúa en un contexto musical y social muy diferente. La música de flautas es colectiva, de gran energía y vitalidad, dando lugar a las magníficas polifonías multiorquestales propias de la "fiesta de chinos". La música del guitarrón es solista, recogida y genera un interesante juego armónico que apoya al canto.

La complejidad del encordado puede deberse en parte a una necesidad, ya que las antiguas cuerdas de alambre de un solo grosor eran incapaces de extenderse hacia los agudos; el uso de cuerdas de tripa lo permitió[88]. Pero, por sobre estas consideraciones prácticas, sorprende ver cómo resolvieron este problemas los artesanos locales: emplear en un instrumento de cuerdas de alambre y de tripa para funciones musicales equivalentes habría supuesto un defecto para un *luthier* no andino, pero ellos supieron transformar esto en un valor a través de un cuidadoso control del equilibrio sonoro entre los distintos timbres, combinando cantidades, materialidades y octavas diversas en cada orden. Allí reside la genialidad de aquellos anónimos artesanos: en descubrir la precisa fórmula que permite combinar de seis modos distintos las diferentes cualidades de las cuerdas de modo que el conjunto se equilibre y funcione como un continuo musical. Dentro de este panorama hay muchas incógnitas: no podemos precisar cuándo ni dónde se produce, se nos escapa el detalle, la evolución. Tampoco sabemos porqué se diferenció tanto de la guitarra, que se continuó haciendo y tocando junto con el guitarrón. Sólo tenemos el cuadro general.

La evolución de un instrumento para adaptarlo a una estética propia es algo habitual en la historia universal. Eso transforma el instrumento musical en una herramienta apta para expresar un lenguaje sonoro muy específico a esa comunidad, por lo tanto cargado ideológicamente como *locus* privilegiado de identidad. Chile central es una región especialmente interesante porque exhibe dos óptimos sobresalientes a nivel continental -difícilmente superables por las condiciones extremas que alcanza su manufactura- la "antara" Aconcagua y el guitarrón, confección que obedece a logros estéticos también extremos en su estructura sonora "vertical"; el complejísimo timbre-armonía de la música de

87. Esta experiencia se basa en mi percepción y es compartida con quienes he conversado al respecto. La sensación es finalmente de hastío, sin la gratificación estética de la flauta. No tengo explicación para esto, y estoy consciente que me baso en el resbaladizo terreno de la subjetividad. El universo estético del charrango (instrumento de cuerdas no-afinadas, rasgueado con manopla, de uso mapuche-mestizo) refuerza la idea de desafinación cordal como ruido al servido del ritmo, a diferencia de la afinación cordal al servido de la melodía y los acordes.

88. La cuerda de tripa gruesa probablemente estaba al alcance del antiguo guitarronero, como lo demuestra su uso en los trastes, pero no sirve para cuerdas graves porque necesita un largo mucho mayor (como o curre en el arpa). Al parecer hacia 1961 se encordaba sólo con metal en Puente Alto (Barros y Dannemann 1961).

chinos y los desarrollos armónicos sorpresivas y complejas del canto del guitarrón. Esta situación excepcional de evolución organológica se explica también en el relativo aislamiento de los artífices locales, que los llevó por caminos nuevos e insospechados en su búsqueda. Así se fue produciendo la increíble alquimia cultural que, lenta y silenciosamente, creó infinidad de artificios tales como órdenes séxtuples, órdenes de tres octavas y "diablitos" para expresar la armonía- tímbrica que caracterizó su música ancestral. El resultado es un hermoso y complejo instrumento, merecedor de contarse entre los más originales instrumentos musicales del nuevo mundo, y con motivo suficiente como para llegar a ser un símbolo nacional -idea que sustenta Alfonso Rubio y otros guitarroneros-. La decisión pasa por que el instrumento pase de ser un desconocido a ser un orgullo nacional. Espero con este trabajo contribuir a esta transformación.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Araneda Rosa. 1998. *Aunque no soy literata / Rosa Araneda en la poesía popular del siglo XIX.* Compilación y estudio: Micaela Navarrete A. Colección de Documentos de Folklore, Santiago: Biblioteca Nacional de Chile, Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares.

Barros, Raquel y Manuel Dannemann. 1961. *El Guitarrón en el departamento de Puente Alto.* Colección Ensayos N° 12. Santiago: Instituto de Investigaciones Musicales, Universidad de Chile.

Bermúdez Egberto. 2004. *Colección de instrumentos musicales.* Conservatorio de Música, Universidad Nacional, Bogotá. Acceso electrónico disponible en www.ebermudezcursos.unal.edu.co/mem.htm

Borras, Gérard. 1998 . "Poco varía: le sésame de l´organologie aymara". *Musiques d´Amérique Latine, Actes du colloque des 19 et 20 octobre à Cordes*, La Talavera. pp. 33-46.

Bustamante, Juan y Francisco Astorga. 1996. *Renacer del Guitarrón Chileno.* Santiago: Editorial AGENPOCH.

Cavour, Ernesto. 2003. *El Charango* (3ed). Lima: Editorial Cima.

Díaz, Raúl. 1997. *Formas tradicionales de tañer la guitarra en la zona centro - sur de Chile. Manual para el aprendizaje.* Temuco: Editor Raúl Díaz Acevedo.

Cruzat, Ximena, Hernán Rodríguez y Andrés Pinto. 1980. *Museo Histórico Nacional.* Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.

El Pircano.2001. "Biografía de Lázaro Salgado". *Revista El Pircano 1*, Pirque, 10 pp.

Encina, Francisco y Leopoldo Castedo. 1954. *Resumen de la Historia de Chile,* Tomo *1*. Santiago: Zig Zag.

Feliú, Guillermo. 1970. *Santiago a comienzos del siglo XIX.* Santiago: Andrés Bello.

Eyzaguirre, Jaime. 1965. *Historia de Chile.* Santiago: Zig Zag.

Gerard - Ardenois, Arnaud . 1997. "Multifonías en aerófonos andinos de Bolivia". *Revista Boliviana de Física, 3/* 3, La Paz, UMSA, pp 40 - 59.

González, Francisco. 1998. "Cinq cents ans d´échanges musicaux entre le vieux continent et l'Ámérique Latine". *Musiques d´Amérique Latine, Actes du colloque des 19 et 20 octobre à Cordes*, La Talavera , pp 79 – 92.

González Bravo, Antonio. 1956. "El modo pentatónico en la música Nacional". *Khana, Revista Municipal de Artes y Letras*, IV/ II, La Paz, pp. 17 - 18.

González, Ernesto. 1982. *Vigencia de instrumentos musicales mapuches en tres comunidades de la zona de Araucanía* (mecanografiado) Santiago.

Goyena, Héctor Luis. 1986. "El charango en el Departamento de Chuquisaca (Bolivia)". *Temas de Etnomusicología Nº 2,* Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", Buenos Aires, pp. 6-28.

Grebe, María Ester. 1967. "The chilean verso. A study in musical archaism". *Latin American Studies*, vol. 9, UCLA, pp. 381-383

Guisbert, Teresa. 1980. *Iconografía y Mitos Indígenas en el Arte*. La Paz: Guisbert y Cia S.A.

_____ .1983. "Calderón de la Barca y la pintura virreinal". *El Mercurio*, (6 de marzo) Artes y Letras p. 1.

Henríquez, Alejandro. 1973. *Organología del Folklore Chileno*. Valparaíso: Editorial Universitaria.

Lavín, Carlos. 1955. *El Rabel y los Instrumentos Chilenos*. Santiago: Instituto de Investigaciones Musicales, Universidad de Chile.

_____. 1967. "Criollismo Literario y Musical". *Revista Musical Chilena,* XXI/99. pp. 15-49]

Lenz, Rodolfo. 1919." Sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile". *Anales de la Universidad de Chile*. Nº 9, Santiago, pp. 511-622.

Mahillon, Víctor Charles. 1978 a. *Catalogue Descriptif & Analitique du Musée Instrumental du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*. Vol I, réédition Les Amis de la Musique, Bruxelles.

_____. 1978 b. *Catalogue Descriptif & Analitique du Musée Instrumental du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*. Vol. II, réédition Les Amis de la Musique, Bruxelles.

_____. 1978 c. *Catalogue descriptif & analitique du Musée Instrumental du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*. Vol. III, réédition Les Amis de la Musique, Bruxelles.

_____. 1978d. *Catalogue Descriptif & Analitique du Musée Instrumental du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*. Vol. IV, réédition Les Amis de la Musique, Bruxelles.

Mendívil, Julio. 2002. "La construcción de la historia: el charango en la memoria colectiva mestiza ayacuchana". *Revista Musical Chilena,* LVI/198 (julio-diciembre), pp. 63-78.

Mercado, Claudio. 2003 *Don Chosto Ulloa, guitarronero de Pirque*. (Video) Santiago: Chimuchina Records.

Mercado, Claudio y Luis Galdames. 1997. *De todo el universo entero*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.

Montanaro, Bruno. 1998. "Notes sur la Guitare Hispano-Américaine". *Musiques d´Amérique latine, Actes du colloque des 19 et 20 octobre à CORDES,* La Talavera, pp. 65-78.

Nunes, Roberto. 1983. *Viola Caipira*. Brasilia: Editora Musimed.

Pedreros, Mónica. 2000. *El guitarrón chileno, herencia musical de Pirque* (CD y librito explicativo. Grabación independiente.

Peralta, Juan Bautista. 2006. *Por historia y travesura. La lira popular del poeta Juan Bautista Peralta*. Micaela Navarrete y Tomás Cornejo, compilación y estudio. Colección de Documentos de Folklore. Santiago: DIBAM.

Perdomo Escobar, José Ignacio. 1938. "Esbozo Histórico sobre la música colombiana". *Boletín Latinoamericano de Musica* IV/IV, Bogotá, pp. 387-560.

Pereira Salas, Eugenio. 1941. *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*. Santiago: Imprenta Universitaria.

_____. 1962. "Notas sobre los orígenes del canto a lo divino en Chile". *Revista Musical Chilena,* XVI /79 (enero marzo), pp. 41-59.

Pérez Bugallo, Rubén e Irma Ruiz. 1980. *Instrumentos Musicales Etnográficos y Folklóricos de la Argentina*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología.

Pérez de Arce, José. 1992. "Armonia Andina". *Actas Colombinas*, 2/6, Universidad de La Serena, pp. 31 - 54.

_____. 1993. "Sonido y Espacio en Fiestas Rituales de Chile Central". Ponencia en el *III Congreso Internacional de Etnohistoria* (julio).

_____. 1996. "Polifonía en Fiestas Rituales de Chile Central". *Revista Musical Chilena,* L/185, enero-junio, pp. 38- 59.

_____. 1997. "Sonido Rajado, the sacred sound of pifilcas". *Galpin Society Journal* LI, The Galpin Society, Chichester, pp. 17-50.

_____. 2000a. "Sonido Rajado, historical approach". *Galpin Society Journal* LIII, The Galpin Society, London, pp. 233-251.

_____. 2000b. "Dissonance in Southern Andes", *2nd International Symposium of the I. S. G. M. A.* (september), Blankenburg/Harz, Germany.

_____. 2002a . "El guitarrón chileno y su armonía tímbrica", *presentado al concurso "Samuel Claro Valdés"*, Facultad de Artes de la P. Universidad Católica de Chile, (mayo), MS, Santiago.

_____. 2003. "El guitarrón chileno: una revisión organológica", *presentado al II Congreso Chileno de Musicología* (enero). Sociedad Chilena de Musicología, MS, Santiago.

_____. 2004a. "La posible historia del guitarrón". *Revista del II Encuentro de guitarroneros*, Pirque, s.n.p.

_____. 2004b. *NOMETOMESENCUENTA*, guitarrón chileno y otros instrumentos. Santiago: Chimuchina Records, FONDART (CD).

_____. 2005. "Flautas y cuerdas: migración, desplazamiento, dominación, ocultamiento, exterminio y otros". *Ponencia 3° Congreso Chileno de Musicología, "Música, Migración y Exilio"*, Sociedad Chilena de Musicología, La Serena (enero).

Pérez, Salvador, Santos Rubio y Santiago Varas. S/F. *Lo que no se ve se canta* (CD con librito explicativo). Grabación independiente.

Pinkerton, Emily. 2007. *The Chilean Guitarrón: The Social, Political and Gendered Life of a Folk Instrument.* Dissertation Presented to the Faculty of the Graduate School of The University of Texas at Austin in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy.

Plesch, Melanie. 1999. "La silenciosa guitarra de la barbarie: aspectos de la representación del Otro en la cultura argentina del siglo XIX". *Revista Música e Investigación,* III/4, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", Buenos Aires, pp. 57 – 80.

Poma de Ayala, Fernando Guamán. 1981 [1615]. *Nueva Crónica y Buen Gobierno*. México: Siglo XXI.

Rephann, Richard. 1978. *Catálogo de la Colección de Instrumentos Musicales Pedro Traversari.* Organization of American States and Yale University, Collection of Musical Instruments, Connecticut.

Roa, Ronald. 2003. "Apuntes sobre el charango en el arte colonial (iconografía)". *El Charango*, 2003, Lima: Ed. Cima, pp. 234-238.

Roel Pineda, Josafat, F. García, A. Salazar y C. 1978. *Mapa de los Instrumentos Musicales de uso Popular en el Perú*. Lima: Instituto Nacional de Cultura Of. de Música y Danza.

Rondón, Víctor. 2001. *Música Tradicional Chilena de los 50'* (CD y librito explicativo). Santiago: Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Ruiz, Agustín y Heriberto Muñoz. 1991. *Análisis de las estructuras armónicas de la música rural de Chile Central: una aproximación al estudio de la guitarra en el canto a lo divino*. Memoria para optar al título de Profesor de Educación Musical, Escuela de Música, Valparaíso.

Sadie, Stanley (Ed.). 1980. *The New Groove Dictionary of Music and Musicians.* London: Macmillan Publishers, vol. II.

Sauvalle, Sergio. 2004. *La guitarra tradicional chilena.* www.sergiossauvalle.scd.cl [último acceso noviembre 2004].

Segerman, Ephraim. 1999. "A short History of the cittern". *The Galpin Society Journal,* LII, London, pp. 77-107.

Stevenson, Robert. 1976. *Music in Aztec and Inca Territoryum*. California Press, Berkeley.

Stobart, Henry. 1996. "Tara and q´iwa - Worlds of Sound and Meaning". *Cosmología y Música en los Andes*, Max Peter Baumann, Frankfurt am Main, pp. 67 - 82.

The Diagram Group. 1976. *Musik Instrumente der Welt*, Bertelsmann.

Traversari, Pedro Pablo. 1961.*Catálogo general del Museo de Instrumentos Musicales de la Casa de la Cultura Ecuatoriana*, Quito: Ed. Museo de Instrumentos Musicales de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Uribe, Juan. 1958. *Contrapunto de alféreces en la Provincia de Valparaíso*. Santiago: Ediciones de los Anales de la Universidad de Chile.

_____. 1962. *Cantos a lo Divino y a lo Humano en Aculeo,* Folklore de la Provincia de Santiago. Santiago:Editorial Universitaria..

_____. 1964. "Cancionero de Alhué". *Revista Mapocho* 3. pp. 25-113.

_____. 1965. "Cancionero de Colliguay". *Revista Mapocho* 2, pp. 129-172.

Valencia Chacón, Américo. 1981. *Los Chiriguanos De Huancané; Estudio De Los Sikus Bipolares Chiriguanos*. Separata del Boletín de Lima 12, 13, 14, Lima. Ed. Museo Nacional.

Vega, Carlos. 1946. *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina*. Buenos Aires: Editorial Centurión.

Wright, D.M. y H.A.K. Campbell. 1997. "Analysis of the sound of chilean pifilca flutes". *Galpin Society Journal,* LI, The Galpin Society, Chichester. pp. 51 – 63.

ANEXO

1. TABLA DE ENCORDADOS

Algunos ejemplos de encordados de guitarrón. Entre 2003 y 2004 entrevisté aproximadamente quince guitarroneros, todos con pequeñas diferencias en su encordado, que obedecían a motivos distintos. Desgraciadamente esa información se perdió. N = nylon (o tripa) / M = metal / EN = entorchado nylon (sobre hilo de seda) / EM = entorchado sobre metal / E = entorchado sin especificar. Los números romanos indican orden del encordado de guitarra como referencia a su calibre. La repetición de cuerdas de semejante materialidad sin número romano significa grosores diferentes no identificados.

2. FIGURAS

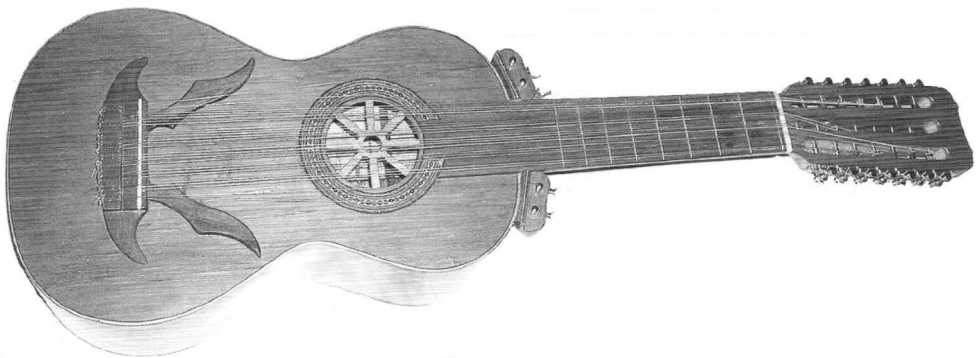


Fig. 1: Guitarrón del autor (Anselmo Jaramillo, 2001).

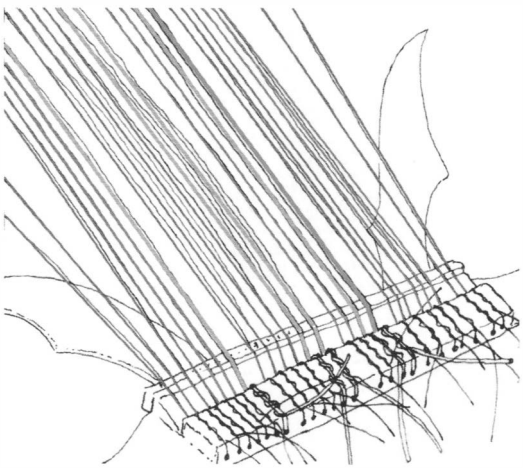


Fig. 2 : Vista del sector del cordal. Se aprecian los órdenes complejos y los 4 "diablitos" a los lados (dibujo del autor).

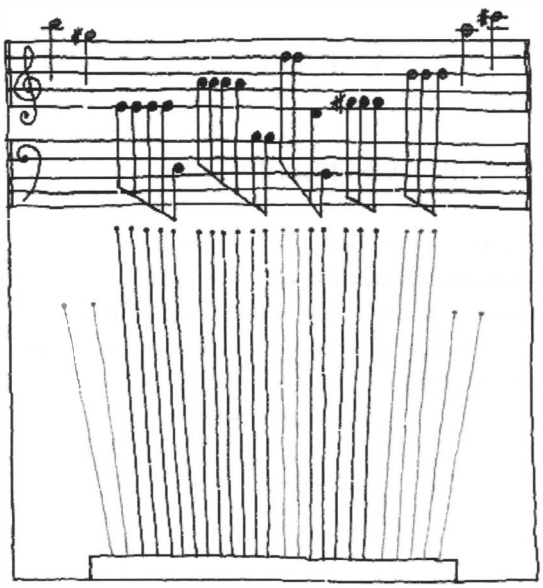


Fig. 3 : Afinación del guitarrón. Abajo, esquemático, un dibujo del encordado (dibujo del autor).

Fig. 4: Guitarrón del departamento de Musicología de la Universidad de Chile, Santiago (dibujo del autor).

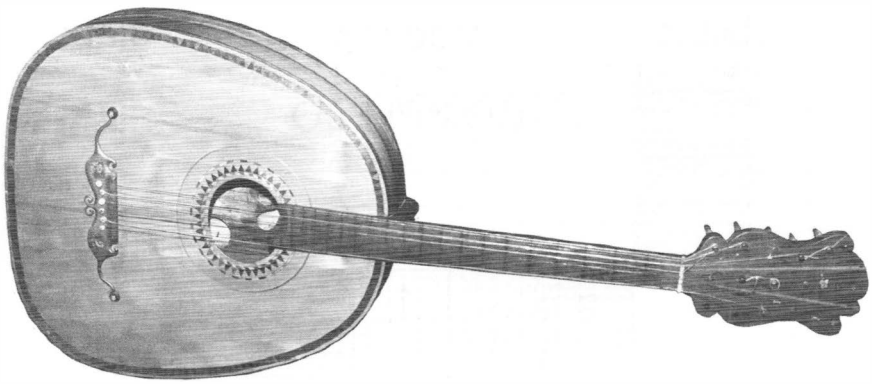


Fig. 5: "Guitarrón, anónimo, siglo XIX, de Chile"
(N° 4089, Museo de Instrumentos Musicales de Quito. Foto del autor).

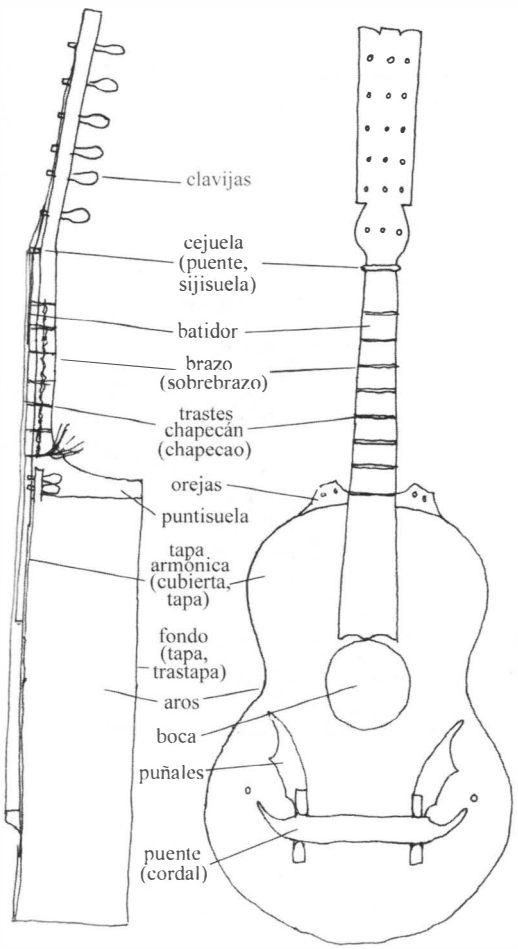


Fig. 6: Vistas lateral y frontal de un antiguo guitarrón "de paleta" con nomenclatura
(basado en Barros y Dannemann 1961: 12, 19).

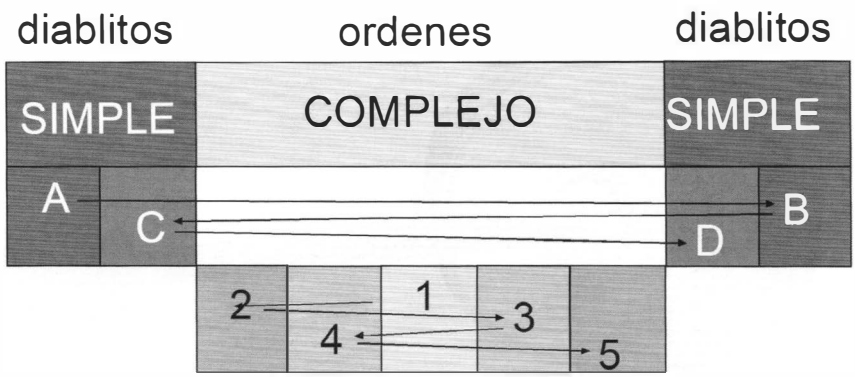


Fig. 7 : Esquema de la simetría del encordado entre "diablitos" y órdenes complejos, y simetría (relativa) de afinación.

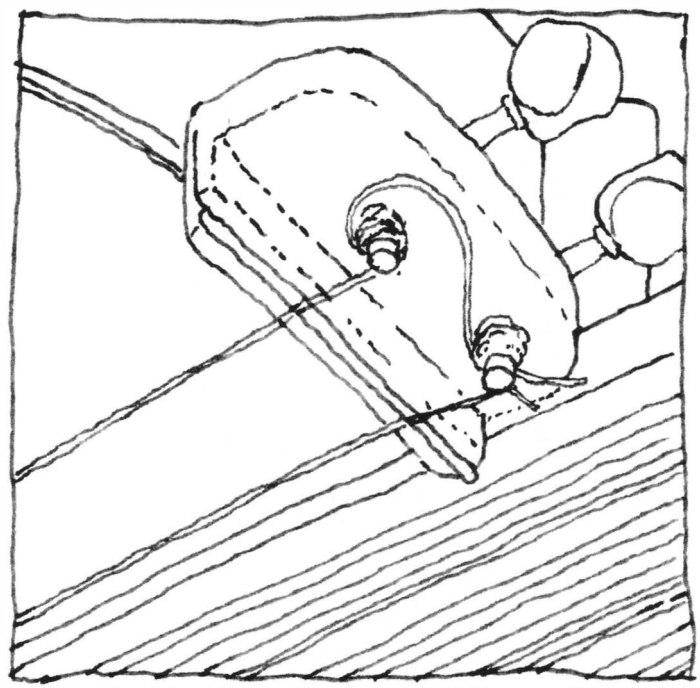


Fig. 8: Vista del pequeño clavijero de los "diablitos" en el nacimiento del brazo, donde se aprecia su ubicación a nivel con los órdenes complejos (dibujo del autor).

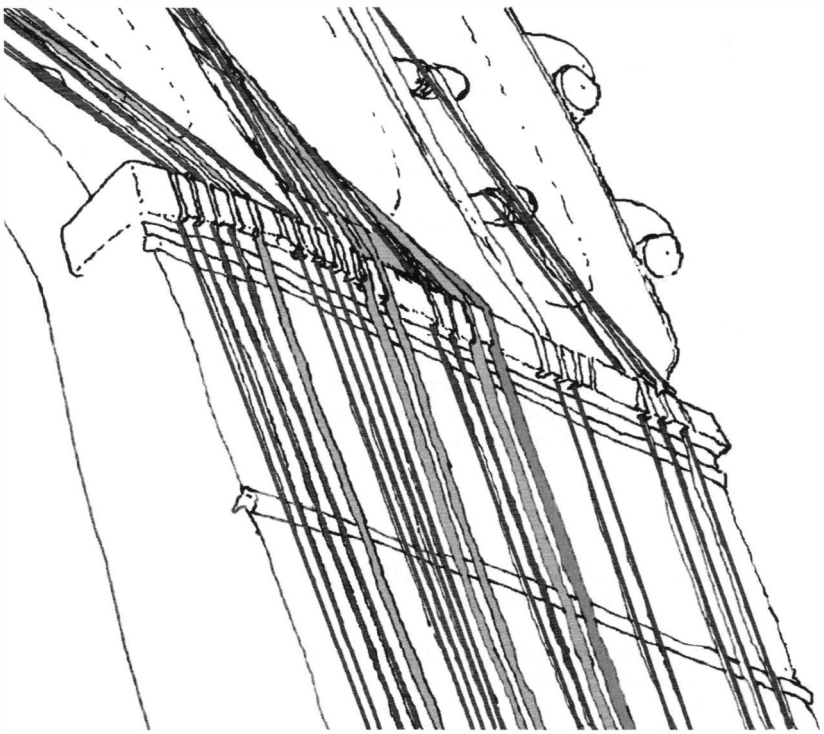


Fig. 9: Vista de la "sejuela" donde se aprecia la llegada de las cuerdas y su distribución al clavijero. El dominio de esta distribución es vital para poder afinar (dibujo del autor).