



UNIVERSIDAD METROPOLITANA DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y EDUCACIÓN  
DEPARTAMENTO DE FORMACIÓN PEDAGÓGICA.

## MEMORIA DE TÍTULO

Análisis musical del primer disco del conjunto

Los Chileneros: “La Cueca Centrina”

MEMORIA PARA OPTAR AL TÍTULO DE PROFESOR DE MÚSICA

NOMBRE DE LOS ESTUDIANTES: ALEXIS ARCE ROZAS

OSCAR CASTILLO MEZA

PROFESOR GUÍA: JOSÉ MAURICIO CONTRERAS SAN JUAN

SANTIAGO, MAYO DE 2014





UNIVERSIDAD METROPOLITANA DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y EDUCACIÓN  
DEPARTAMENTO DE FORMACIÓN PEDAGÓGICA.

## MEMORIA DE TÍTULO

Análisis musical del primer disco del conjunto

Los Chileneros: “La cueca centrina”

MEMORIA PARA OPTAR AL TÍTULO DE PROFESOR DE MÚSICA

NOMBRE DE LOS ESTUDIANTES: ALEXIS ARCE ROZAS

OSCAR CASTILLO MEZA

PROFESOR GUÍA: JOSÉ MAURICIO CONTRERAS SAN JUAN

SANTIAGO, MAYO DE 2014



## AGRADECIMIENTOS

Gracias a la vida, que le debo tanto.



## ÍNDICE

Resumen.....	11
Introducción .....	12
Descripción del tema.....	13
Justificación del estudio .....	14
Planteamiento del problema.....	15
Objetivos del estudio.....	16
Marco teórico .....	17
Antecedentes Históricos.....	17
Visigodos y el Imperio Romano.....	17
Llegada de los Árabes a la Península.....	21
Origen del Islam.....	22
Reconquista.....	23
Convivencia Cultural.....	23
Moriscos Fuera de la Península.....	26
Herencia Árabe Andaluz .....	27
Música Española .....	29
La Guitarra Española.....	30
Colón Llega a América .....	31
Españoles en Chile .....	32
Primeros Indicios Culturales .....	32
Historia de la Cueca Chilena de Barrios Populares en Santiago.....	35
Siglo XIX .....	35
La Chingana .....	36
Las Petorquinas .....	40
Chinganas, Zamacueca y Autoridad.....	43
Segunda Mitad del s.XIX.....	46
Expansión por América Durante el s. XIX.....	49
Siglo XX.....	51
Conformación de un Nuevo Mundo Popular .....	51

Lugares .....	53
La Vega, La Estación y El Matadero .....	53
El Burdel .....	54
La Industria Musical .....	58
La Industria Musical y su Impacto en la Cultura Popular .....	58
La Industria Discográfica .....	59
El Fonógrafo y el Gramófono .....	59
Llegada a Chile y Desarrollo de la Industria Nacional.....	60
La Cueca Chilenera en la Industria Discográfica .....	63
Los Chileneros .....	66
Hernán Núñez Oyarce .....	67
Raúl Lizama .....	68
Luis Araneda .....	69
Eduardo Mesías .....	70
Rafael Berrios.....	71
Disco: “La Cueca Centrina” en 1967 .....	72
Discografía de estudio de “Los Chileneros” .....	73
Orígenes de la Cueca.....	77
Origen Árabe de la Cueca Chilena.....	77
Origen Africano de la Cueca Chilena.....	79
Origen Mapuche de la Cueca Chilena.....	83
Forma poética musical de la Cueca Chilena .....	87
¿Copla o Cuarteta? .....	87
Seguidilla... ¿o siguriya? .....	91
Remate.....	93
Ripios o Muletillas .....	94
Patas y Pies.....	95
Música de la Cueca Chilena .....	97
Acompañamiento .....	97
La Daira y el Canto a la Rueda .....	97
El Canto Gritoado.....	99
¿Conjunto Folclórico o Lote?.....	101



Canto a Voces .....	104
Cueca Matemática.....	106
Sumas, restas y acentos.....	108
Aspectos Armónicos .....	110
Parámetros del Sonido.....	112
Escalas musicales .....	113
Análisis: Frases y motivos musicales.....	116
Marco Metodológico.....	118
Tipo y Diseño de Investigación.....	118
Instrumentos de análisis .....	119
Resultados .....	120
Características musicales del disco “La Cueca Centrina” .....	120
Transcripción y Análisis de las melodías del disco “La Cueca Centrina” (1967).....	130
1.- La Corina Rojas .....	131
2.- Un punga Estando Borracho .....	132
3.- Los Campeones.....	133
4.- Por el oro en California.....	134
5.- Cuándo me Estarán Cantando .....	135
6.- No hay corazón como el mío .....	135
7.- Están tomando mis amigos .....	136
8.- Los matarifes.....	137
9.- Tengo que morir cantando .....	138
10.- Yo soy dueño del Barón.....	138
11.- La flor de la verbena .....	139
12.-Tengo un amigo en el puerto.....	140
13.-Trayendo glorias de España .....	141
14.-A Manuel Rodríguez.....	141
15.-Que vivan las fiestas patrias.....	142
16.-La guitarra.....	143
17.-El palmero.....	144
18.-Chicha de Curacaví .....	144
Entradas en las introducciones musicales .....	146

Conclusiones .....	151
Comentarios y Sugerencias .....	155
Bibliografía .....	156
Anexos.....	160
"La Cueca Centrina" de Los Chileneros. 1967.....	160
Transcripción musical de la cueca: "Yo soy dueño del barón" .....	164
Letras.....	170

## Resumen

Durante los últimos años, la cueca santiaguina poco a poco ha ido retomando el carácter espontáneo que la caracterizaba anterior a la dictadura militar. Ruedas de cantores en diferentes puntos de la capital, formadas por nuevas generaciones se encuentran revitalizando y cultivando esta forma de expresión, haciendo de la tradición cuequera, parte de un patrimonio emergente y lleno de identidad.

Los Chileneros son parte de ese pasado perdido que hoy se trata de revivir. Semana a semana, jóvenes se juntan sagradamente en ruedas de cantores a rememorar sus melodías junto al baile y el elixir del vino. A través del presente documento, se busca dilucidar cuáles son los parámetros musicales que fundan la estilística registrada en la primera producción discográfica de dicha agrupación y que en la actualidad repercute sobre las agrupaciones de cueca emergentes.

## Introducción

Durante la dictadura militar en Chile, la cueca fue decretada como la danza nacional. Desde aquel episodio es que rige un oficialismo que desampara el contexto de su expresión más genuina; *la chingana*. Desvanecida en la historia, tal suceso resurge con nuevos matices, de la mano de las nuevas generaciones que revitalizan el género, formando ruedas de cantores en diferentes lugares de la capital.

Los Chileneros, principal figura que da forma a este nuevo fenómeno, se originan gracias a la grabación de su primer disco “La Cueca Centrina”. Sus integrantes, curtidos en ruedas de cantores aledañas al barrio Matadero, la Estación Central y la Vega desde hacía ya décadas; conocen el arte de la chingana, por lo que son capaces de plasmar en su primera producción discográfica, la particular forma de canto los caracteriza.

## Descripción del tema

El año 1967 marca el inicio de la producción discográfica de Los Chileneros, grupo conformado en ese entonces por las voces de Eduardo Mesías, Hernán Núñez, Luis Araneda y Raúl Lizama. Este conjunto encarna la esencia de la tradición del *canto a la rueda* que se desarrollaba principalmente en la capital a mediados del siglo XX. Si bien en ese momento, esta particular forma de interpretar el canto de la cueca no llega a tener una relevancia significativa en los medios; como tampoco lo tenía el rito de la rueda en la sociedad de aquel entonces, las consecuencias de dicha producción discográfica no se reflejan concretamente sino hasta pasada la década del 90', cuando las juventudes reviven la práctica del canto a la rueda. El repertorio grabado por los Chileneros, ha servido de escuela para el desarrollo de nuevos cantores, siendo esta agrupación un referente imprescindible para abordar la estilística que hay detrás del fenómeno.

La presente memoria busca conocer qué hace de este grupo, un vínculo tan significativo para el sonido las nuevas generaciones, buscando encontrar cierto parámetros musicales que definan el estilo propiamente tal.

## **Justificación del estudio**

El disco “La Cueca Centrina” de 1967, se considera como uno de los referentes musicales más importantes para las actuales generaciones de cuequeros. Su contraste con aquella cueca oficializada, impuesta por la dictadura militar, se explica por la esencia de un sonido albergado en los barrios populares, lejos de todo academicismo. Su resurgimiento se relaciona con la búsqueda de identidad que tienen las nuevas generaciones y con la calidad musical que tiene este primer registro discográfico, el cual marca un hito, un precedente en cuanto a la forma de hacer la cueca. El presente documento busca develar cuáles son los aspectos musicales más relevantes de Los Chileneros, específicamente de este primer disco, a fin de identificar ciertos patrones aplicables metodológicamente.

Cada pueblo responsable en la realización de su propia cultura, así como la tarea de transmitir su conocimiento y patrimonio a las generaciones nacientes. Actualmente, la cueca se reinterpreta en varios puntos de Santiago; lejanos a las imposiciones culturales y el ambiente represivo del régimen militar, las nuevas generaciones encuentran en la cueca un modo de expresión que les es propio. Es importante asumir con respeto y compromiso tanto la práctica como el estudio de la música de raíz folclórica.

## Planteamiento del problema

El desarrollo musical de la cueca está pauteado en base a la proporcionalidad estructural intrínseca en ella, lo que delimita ciertos parámetros a la composición e interpretación de esta. Este hecho confiere una importancia elemental al *lote*<sup>1</sup> que registra el disco “La Cueca Centrina” (1967), pues siendo la cueca una manifestación folclórica, esta se expresa originalmente en los lugares en donde estos personajes se desenvuelven. Lo que en el pasado tuvo lugar en las chinganas que encontraron en la cueca un modo de expresión idóneo a la realidad sociocultural desde los años posteriores a las guerras de independencia, en Los Chileneros se manifiesta desde su condición de clase obrera y trabajadora; sus intérpretes fueron matarifes, pintores de micro, ropavejeros, entre otros oficios que desempeñaron rondando la vida en los barrios populares del centro de Santiago, y asociados a la vida bohemia y las casas de canto.

Hoy la cueca toma un nuevo rumbo. Día a día conquista nuevas fuerzas: la juventud se interesa por ella, los viejos que retoman la vida en democracia se interesan por ella, la sociedad que busca reencontrar el camino de la emancipación cultural se interesa por ella. Al momento de mirar al pasado y buscar un antecedente que sirva de referente estilístico en la cueca, Los Chileneros marcan una pauta que las otras agrupaciones de la época al parecer no contienen. Si bien este conjunto nace con cierta espontaneidad, es producto de la necesidad de registrar esta particular manera de hacer la cueca encarnada en la sociedad de aquel entonces. Hoy las nuevas generaciones se reencuentran con sus intérpretes y con el mundo que rodea su mística. Estos nuevos personajes se encargan de reinterpretar el estilo chilenero, trayendo a escena una cueca inspirada en lo que ya en el año 1967 se lograba imprimir en el tercer volumen de una producción llamada “El Folclor Urbano”. El disco “La Cueca Centrina” entonces, marca un primer hito en lo que sería el nuevo camino que reimpulsa el sentido de la cueca durante la actualidad.

Dado estos antecedentes es que cabe preguntarse ¿Cuál es la importancia, desde el aspecto musical, que tiene este registro? ¿Cuáles son los atributos musicales que sus intérpretes fueron capaces de vaciar en esta primera producción?

---

<sup>1</sup> Ver más adelante capítulo dedicado a este término

## **Objetivos del estudio**

### **Objetivo general**

Conocer las cualidades musicales del disco “La Cueca Centrina” de Los Chileneros.

### **Objetivos específicos**

Describir las características musicales del disco “La Cueca Centrina” de Los Chileneros.

Identificar una metodología propia del primer disco de los chileneros.

Transcribir y analizar las animaciones utilizadas en el disco “La Cueca Centrina”

Transcribir y analizar las melodías principales de cada cueca del disco “La Cueca Centrina”.

Identificar y esquematizar las entradas de los instrumentos en las introducciones de cada cueca.



## Marco teórico

### Antecedentes Históricos

Si bien los españoles conquistan América, no son sólo ellos los responsables del legado cultural que sobrevino al nuevo continente. Algunos autores coinciden en que la Cueca Chilena proviene de la cultura árabe. Considerando que los moros estuvieron más de siete siglos en lo que hoy es España, no es difícil preguntarse hasta qué punto los árabes marcaron su influencia cultural tanto en la península ibérica como en Latinoamérica. El resultado del mestizaje cultural entre cristianos y moros, es entonces materia fundamental de estudio para acreditar y respaldar el origen moro de la cueca chilena.

Yendo incluso más atrás en la historia de la península Ibérica, existen otras civilizaciones que también pudiesen haber dejado una vasta herencia cultural. Incluso hasta hoy prevalecen en algunos rasgos culturales en la actual Hispania. Según un estudio (Simordova, 2006), siendo los íberos los habitantes originales de la península ibérica, desde tiempos inmemorables han sufrido constantes invasiones de otras culturas, más su consistencia como pueblo no se extingue sino que se fusiona con los invasores. Por ejemplo, los celtas (entre otros) que irrumpen las tierras hispanas, se van acoplando paulatinamente con los íberos, dando origen al pueblo celtíbero. En el s VI a. C. llegan los griegos cuya presencia influye en el desarrollo de los pueblos nativos. Pero fue la era romana la época más importante. La llegada del imperio sucede a partir del s.III a.C., luego de que logran despojar a los cartaginenses de la península. Sus leyes y orden urbano otorgaron a la península una nueva forma de vivir que se mantendría por siglos, y son estos quienes nombran a la península por primera vez con el nombre de Hispania.

### Visigodos y el Imperio Romano.

El pueblo godo cultiva la tierra y vive de sus frutos. Los hombres tienen derechos y deberes, como por ejemplo, tomar las armas en tiempos de guerra. Su estructura es similar a otras naciones germánicas. Las familias que son parientes forman un clan, y varios clanes forman una tribu. En tiempos de guerra, eligen a sus líderes en asambleas generales. De la segregación del pueblo godo distinguimos dos grandes ramas. Los Visigodos, que viven al desarrollan el comercio, jugando un papel importante en la seguridad del imperio romano ante los pueblos bárbaros del norte. Y los Ostrogodos, que viven en la orilla oriental del río Dniester, al Este, y que se ven enfrentados constantemente a los ataques de las tribus aledañas. A comienzos del s. II de la actual era el pueblo godo, de origen indoeuropeo, en conjunto con otras tribus germánicas, realizan varias incursiones dentro de la Dacia, una región fronteriza del imperio romano. Pero fue a partir del año 240 que los godos se asientan en tal ciudad con el consentimiento estratégico de los romanos, dejando la vida nómada y cambiando su estructura con la aparición de agricultores, guerreros y nobles en la sociedad.

Durante el siglo IV el imperio romano concentraba sus fuerzas en dos bandos. Pero los conflictos entre romanos de occidente comandados por el emperador Constantino I y de oriente por el emperador Licinio amenazaban con polarizar al imperio romano. Estudios de la Universidad de Valencia (2014) indican que Constantino tenía mucho interés en impulsar la unión religiosa del imperio, pues los fieles son su más importante apoyo. Si los cristianos de occidente se convirtieran en una facción enemiga de los de oriente, entonces su poder se enfrentaría ante un gran peligro. Tal amenaza se haría realidad, cuando un sacerdote llamado Arrio, en Alejandría, afirmaba que Jesucristo no era un verdadero dios, sino que tan sólo era un hombre; un santo y un profeta, pero no un dios, puesto que dios había uno sólo.

El conflicto por lo religioso fue la tónica razón que justifica las problemáticas en Europa, durante la Edad Media. Constantino promulgó leyes de tendencia cristiana, que prohibían la administración de justicia y los trabajos manuales durante el "día del Señor", esto es, el domingo, y para los paganos era el "día del Sol". Constantino adoraba a Mitra, el dios del Sol, por lo que tal ley estaba acorde a sus propias creencias. El poder del imperio por ende, se sustentaba en la cantidad de fieles a la doctrina cristiana. En este punto, el

emperador de occidente llevaba ventaja, pues Licinio se mostraba hostil hacia los cristianos. Es posible que el arrianismo inquietara a Constantino I, pues si su contraparte decidiese apoyarlo, podría perder su ventaja. Todo esto llevo a que en 324, ambos poderes enfrentaran sus ejércitos en Adrianópolis, al oeste de Bizancio. Licinio pudo salvar su vida, pero luego, en la batalla de Crisópolis, Constantino hizo estrangular a su contrincante, lo que le proporcionó el dominio efectivo sobre todo el imperio

En 330 Constantino I se transforma en el hombre más poderoso al refundar Bizancio como la capital. A la ciudad se le llama entonces “Nueva Roma de Constantinopla”, conocida más popularmente como Constantinopla. El emperador convirtió en federados del imperio a los visigodos, encargándoles misiones de defensa a cambio de altas sumas de dinero. Esto representó un problema para el imperio, pues los godos cada vez que consideraban un aumento de su pago, invadían las ciudades romanas saqueando todo a su paso. Lo que no consideraba el pueblo bárbaro era que en el año 370 tendrían punto de partida las incursiones de los Hunos. Este pueblo asiático derrotó a los ostrogodos y seis años más tarde a los visigodos también. Estos últimos lograron huir, pudiendo asentarse en Moesia, pero condicionados a pagar impuestos a los romanos y servir al ejército en caso que fuera necesario. Los funcionarios romanos comenzaron a inflar los tributos en exceso. El líder visigodo en tal ciudad se llamaba Fritigerno, y si bien tenía una política colaboradora con el imperio, esta situación terminó por romper la relación entre bárbaros y cristianos. El emperador romano de entonces se llamaba Valente, y se encontraba en ese momento en una campaña contra el imperio persa. Fritigerno logró reunir un ejército superior fruto de sus alianzas con otras tribus bárbaras. Todo culmina con la batalla de Adrianópolis en el año 378 dónde el emperador romano Valente encuentra la muerte en la batalla junto a la victoria del pueblo visigodo. Asume el impero un sobrino del difunto, Teodosio I, coronado en 379. Tras la muerte de Teodosio, divide el imperio en dos. La parte oriental con sede en Constantinopla queda al mando de su hijo Arcadio, y la otra mitad con sede en Milán, a cargo de su hijo Honorio.

Con la llegada del s. V bajo el mando del jefe Alarico, se organizan numerosas expediciones contra Roma. Luego los visigodos se dirigen hacia la provincia romana de Galia, movidos por un misterioso pacto con Honorio, emperador romano de Occidente.

Este quiere que los godos controlen las posiciones del poder romano en la Galia del sur y combatan con los pueblos bárbaros. Los visigodos obtienen tierras a la vez que empiezan a usar a su propio provecho y gobierno el aparato estatal del Imperio Romano. En el 415 por primera vez los visigodos entran en tierras hispanas. Se establece Tolosa como la capital del reino visigodo. El imperio ya no tiene fuerzas para someter a los visigodos, y estos se hacen de un poder decisivo en Galia. Esto influye en la gente galorromana que se ve casi obligada a colaborar con el poder visigodo. Las leyes romanas siguen vigentes en la ciudadanía y comienza un proceso de fusión entre galos y romanos. Lo único que los separa es la religión; los godos son arrianos, ven a Jesús Cristo como una figura humana sin esencia divina a diferencia del cristianismo ortodoxo de los romanos que si confiere divinidad al supuesto hijo de dios. Con la victoria sobre los hunos, los visigodos pasan a ser el pueblo bárbaro más poderoso de occidente. En Hispania conviven con los suevos, pueblo germánico procedente del norte de Europa que posteriormente sería conquistado por el rey Leovigildo que lo incorporó al reino visigodo de Toledo. Al no tener rival en la península, se encargan del gobierno civil de la zona.

En el año 501 entran en guerra con el rey franco Clodoveo, en alianza con los godos católicos y los pueblos bárbaros de Galia. La victoria franca, en la batalla que tiene lugar en Vouillé, retira a los visigodos de Galia, obligándolos a asentarse a la Hispania donde formarán un nuevo reino. La prosperidad de este nuevo capítulo de los visigodos se ve mermada por la crisis social que provoca esta derrota. No obstante, ya entrado en el s. VI durante el reinado de Recaredo, los godos ganan la guerra a los francos. El reinado prosigue entonces, buscando fortalecerse a través de una controversial unificación religiosa.

*Los visigodos cuando llegaron a Hispania eran arrianos. Esta fe ya formaba una parte indivisible de su identidad nacional, lo mismo que la religión católica significaba mucho para los hispanorromanos. Las diferencias entre el arrianismo y el catolicismo para los laicos no eran muy acentuadas. Pero para el clero y la nobleza eran insuperables. Aceptar al catolicismo significará dejar de ser visigodo y abnegar el patrimonio de los antepasados. (Simordova, 2006)*

El año 589 en el II concilio de Toledo se proclama la transición de los godos al catolicismo. Culturalmente, entre los siglos VI y VII, se considera la cumbre de toda la era visigoda en España. El estilo romano provincial decae, predominando ahora el modelo de la corte bizantina que es más ostentosa. Para desgracia de los visigodos, las debilidades internas no desaparecieron.

## Llegada de los Árabes a la Península

La invasión musulmana ocurre en un mal momento para la cultura arriana. Los visigodos se encontraban debilitados tanto por sus políticas exteriores como por la frágil situación social de su estructura interna, por lo que no opusieron una resistencia efectiva. Cuatro años les tomó a los árabes conquistar las tierras hispánicas. El periodo de la prolongada presencia del islam en la península ibérica se denomina como al-Ándalus, nombre dado a estas tierras por los árabes. La primera expedición del imperio que Mahoma hubiese formado cien años atrás, ocurre en el año 711. En el año 725 los musulmanes tenían el dominio de toda la península, permaneciendo por ocho siglos más en dichas tierras. Desde entonces y hasta la reconquista cristiana, a la Hispania se le conoce como “al-Ándalus”, tierra que fue el escenario para el mestizaje y el intercambio cultural.

La instancia árabe la podemos sintetizar en varios periodos. El primero, desde la llegada de los moros en 711 hasta califato de los Omeya y su caída en el s.X. El segundo correspondiente al periodo de los reinos de Taifas en el s. XII. Y el tercero y quizás el más violento, la reconquista española, que tuvo carácter de cruzadas. Esta que finaliza con la tardía caída del reino de Granada. Desde aquí se abre una nueva era; La Guerra de Granada y las Capitulaciones que firmaron los Reyes Católicos con las autoridades *nasrís*<sup>2</sup> durante toda la contienda, condicionaron el nacimiento de los moriscos granadinos, que a pesar de ser una minoría, tienen una importancia destacada en la historia de España.

---

<sup>2</sup> Definición de NASRIS

## Origen del Islam

Para los islámicos, el Corán significa lo que para occidente representa la biblia. La última revelación dirigida por Dios hacia el hombre. En este caso nos referimos a Alá, dios árabe que a través de Mahoma se materializa en la doctrina del Islám. El origen se encuentra en la Hidjaz, en la parte noroccidental de la península arábiga. Específicamente en La Meca y en Yathrib, conocida luego como Medina. En diez años, Mahoma y sus seguidores, formaron una nueva comunidad llamada *uma* basada en los principios valóricos de la solidaridad.

En el año 630 el profeta tenía ya poder suficiente para controlar gran parte de la península arábica e incluso incursionar en las defensas ostrogodas del sur de Siria. Años más tarde, la expansión del Islam a Egipto, Mesopotamia, Siria y parte de la actual Irán a fines del s. XVII la llevan a cabo los *Califas*, los sucesores del enviado de Alá que reciben este nombre al morir el profeta. Los conquistadores de Jerusalén levantaron un templo conocido como “La Mesquita de la cúpula de la roca” sobre el templo de Salomón, lugar donde el profeta había viajado al paraíso. El califato, en manos de la dinastía Omeya, trasladó la capital desde Medina a El Damasco, al sur de Siria. El Imperio islámico alcanza su mayor expansión en este periodo, conquistando el Magreb por el Norte de África hasta el Atlántico, al-Andaluz (hoy España) junto a parte de la Galia (parte de Francia) y al oriente, Transoxiana y el Sino. En el año 750 el derrocamiento de la dinastía Omeya dio lugar al nacimiento de la dinastía la Abasí, que cambió nuevamente la capital del imperio a Bagdad. Durante el periodo de esta dinastía floreció en la sociedad islámica el sentido de lo urbano, teniendo relevancia la actividad intelectual y el comercio.

Durante la dinastía Abasí, el al-Andaluz se conformó como estado prácticamente independiente, al ver reducido el dominio del califato en Bagdad. Abdel Raman I, miembro de los Omeyas, adopta el título de emir de al-Andaluz. Su heredero, Abdel Raman III, se proclama Califa, rompiendo así toda dependencia con Bagdad. Junto con desarrollar la agricultura y la industria, al-Andaluz recibe embajadas extranjeras producto de alianzas con el Califa. Al-Andaluz se convierte en la capital árabe intelectual y religiosa de occidente.

De hecho la traducción de los escritos griegos es atribuida a la cultura islámica, y por ende, responsable en gran medida del renacimiento europeo.

En el año 1031 el califato se desintegra. Dada la división y el desorden que predominaron en al-Andaluz, pasaron a conformarse los llamados reinos de Taifas. Almorávides en el s. XII y Almohades en el s. XII consiguieron unificar los dominios de estos reinos árabes en la península ibérica. Sin embargo no pudieron con soportar las arremetidas cruzadas de los cristianos que finalmente lograron reconquistar la Hispania, finiquitando tal acometido en 1492 con la rendición del reino de Granada. (Origen del Islám)

## Reconquista

A la llegada de los musulmanes, los primeros signos de resistencia cristiana tuvieron lugar al norte de la península en la región de Asturias. Es en el s.XI donde comienza una progresiva expansión de los reinos de España. Con la unificación de los reinos de Castilla y León en el año 1230 con Fernando III, monarca que lleva el peso de la empresa reconquistadora. El territorio andaluz queda confinado a la región de Granada. En 1479 Castilla y Aragón se unen gracias al matrimonio de los reyes católicos, permite la finalización de la reconquista en 1492 (el mismo año en que Colón llega a América).

## Convivencia Cultural

Son diferentes los intereses que transcriben las crónicas que alimentan el entendimiento el fenómeno morisco y su respectiva historiografía. Cabe revisar el siguiente artículo de una importante revista española:

*Es un hecho conocido que a lo largo de la Reconquista los cristianos hicieron gala de un trato generoso con los pueblos vencidos y en muchas ocasiones respetaron sus derechos y libertades cívicas. En cierta manera*

*se puede hablar de que durante una época fue posible una forma de coexistencia pacífica entre las tres culturas que converjan en el territorio: cristiana, judía y musulmana.*

*Tras la toma de Granada, los cristianos, conscientes de su dominio de la situación, empiezan a tender un cerco de discriminaciones que acaba con las posibilidades de convivencia. A los moriscos, musulmanes convertidos aparentemente, se les prohibía llevar armas, comprar tierras, ejercer determinados oficios. La Corona implantó especialmente para ellos nuevos impuestos.*

*Entre 1511 y 1526 se adoptaron una serie de medidas resultando de una política oficial tendente a destruir las peculiaridades de la cultura morisca. (Carrasco, Madrid 1978)*

Para calibrar este fenómeno historiográfico, se deben manejar algunos antecedentes que ayuden a entender la complejidad del fenómeno árabe en la Península Ibérica, a fin de evitar cualquier interpretación ilusa respecto de la existencia cultural de nuestros antepasados moriscos durante el s. XVI.

Posterior a la caída del reino de Granada, la tensión se concentra en la entrega de tierras. Se forma el breve reinado de la Granada Mudéjar, donde la soberanía la ejercen los cristianos por sobre los súbditos moros. Junto con las capitulaciones de los reyes católicos, comienzan las revueltas y alzamientos constantes por parte de los moros granadinos, que supuso una verdadera guerra y el fracaso del reinado de la Granada Mudejár. En 1501 nace la granada morisca, luego de que se dictase la conversión forzosa de moros al cristianismo por medio del bautismo. Esto significó un verdadero sometimiento doctrinal cuyas consecuencias tensionan aún más la convivencia al sur de la península. Si bien muchos moros renunciaron a sus tierras, muchos otros que se quedaron no tuvieron más que vivir con el nuevo modelo castellano. Durante el primer cuarto del s. XVI, el establecimiento del modelo religioso-cultural se ve retrasado gracias a pactos permisivos a cambio de significativos donativos moriscos a la corona. A pesar de esta rentable economía del Reino de Granada, la Inquisición y la alta jerarquía eclesiástica, aburrida del relajo para la



conversión cristiana, demandaban el actuar sobre la población morisca. La religiosidad islámica y las manifestaciones culturales musulmanas (vestimenta, lengua, danzas-**como la zambra**- nombres, prácticas y tradiciones, etc.) denotaba una islamización de los moriscos inaceptable para los viejos cristianos. En 1526, con motivo de la visita del emperador a la ciudad de Alhambra, se constituyó una junta de teólogos denominada *junta de la capilla real*, cuyo propósito es revisar el modelo granadino. A pesar de que los interlocutores granadinos lograron detener la entrada de la inquisición, la llegada al trono de Felipe II en 1556, terminó por finiquitar la resistencia musulmana. Producto de la persecución ideológica, surgieron sentimientos xenofóbicos y racistas. Algunos moros optaron por la huída o el bandolerismo; incluso a la piratería, cuyo principal botín fueron las costas mediterráneas del sur de España; es decir, Andalucía, el último foco de resistencia de la cultura árabe. La entrada de la Inquisición al reino de granada conllevó encarcelamientos, incautaciones de bienes, sentencias más duras que instalaron un clima difícil de resistir. En 1566, tras una junta eclesiástica, la corona aprueba una *real pragmática* que exige a los moriscos, renunciar a todo rasgo de su cultura (vestimenta, bailes, cantos, lengua, etc.), adoptando de una vez por todas la cultura cristiana. Los moriscos, partidarios del pactismo, vieron negadas todas sus prerrogativas. En diciembre de 1568, ya sin ninguna posibilidad de tregua, los moriscos alpujarreños se levantan en armas. El pueblo moro en la península, era más bien campesino; no se caracterizaba por tener una alta capacidad bélica; es por esto que al no tener poder central en este golpe, dada la falta de cohesión en el alzamiento, la rebelión de los moriscos estaba destinada al fracaso y significó más bien una última resistencia de la cultura islámica. Las primeras expulsiones en masa se realizaron oficialmente en 1570, de acuerdo a los consejos de guerra. Entonces comienza un proceso migratorio de moros en la península, que deja atrás los horrores de la guerra, la destrucción masiva de pueblos y cultivos, además de un **numeroso número de esclavos moros**. Los moros granadinos que quedan en la península, ya sea por paces o por sometimiento, se les confiscan todos sus bienes. En este punto comienza una nueva repoblación de cristianos en las tierras de granada. La expulsión definitiva de los moriscos sucede entre 1608 y 1614, siendo uno de los episodios más significativos y de mayores repercusiones culturales, étnicas, políticas, sociales y religiosas para la Hispania moderna. (Ramos, 2009)

## Moriscos Fuera de la Península

Según un estudio hecho por Mercedes García Arenal (Los Moriscos: Expulsión y diáspora., 2013), el número de moriscos expulsados se calcula en torno a las 300.000. Un tercio de estos, provenientes de Andalucía y Extremadura, fue a instalarse en Marruecos, país que mantuvo su independencia del imperio Otomano. No obstante, la necesidad de defenderse de otomanos y españoles, lleva a instalar a los moriscos en las primeras filas de peligro, confiando a estos, gran parte de la acción marítima exterior y de frontera. Tetuán, ciudad destruida por Enrique de Castilla en 1399, fue reconstruida por granadinos emigrados durante el siglo XVI, luego de la guerra de Granada y los decretos de conversión. Los nuevos pobladores convirtieron esta ciudad en un lugar de refugio y asentamiento morisco. Tetuán, bajo el contexto del conflicto entre España y el Islam, le llevó a dedicarse principalmente a la guerra, al comercio y a la venta de esclavos. El carácter de la ciudad era prácticamente autárquico, así como también las ciudades vecinas de Rabat-salé y Rabat que también fueron tierras que acogieron parte de la población morisca desterrada de la España Católica. Otro grupo mayoritario de exiliados acabó en Argel, una ciudad cosmopolita, bulliciosa donde formaron un grupo social estructurado y distinto. Pero el grupo donde los moriscos conservaron una identidad definida y diferenciada incluso hasta fechas recientes, fue en Túnez. Los moros fueron bien acogidos por el rey turco Utman, que vio en los moros desterrados una ventaja económica y también política. Estos últimos otorgaron a Túnez un auge y un renuevo de la agricultura y de las artesanías urbanas.

## Herencia Árabe Andaluz

La península ibérica contiene doce siglos de transculturación forjada por los pueblos que habitaron dicho territorio. Los más de siete siglos en que mantuvieron los árabes el dominio de la península española, tuvieron un impacto inconmensurable para la cultura hispana. El idioma español contiene una cantidad asombrosa, y a veces desconocida, de palabras árabes. Consideremos como ejemplo el siguiente texto:

*El alfarero alquilaba un bazar en Guadalajara, un almacén azul cerca de la aduana y del alcalde, con una alacena para el arroz, el aceite, las aceitunas, alforjas de garbanzos, los alfajores, un fardo de limones y naranjas, los caramelos, arrobas de azúcar y quintales de café. En un rincón, junto al almanaque, la alfombra y el tambor, se dibujaba la azuzena, el alhelí y los lozanos jazmines.*

*El alguacil de la aldea, un alférez, golpeó adrede a un fulano en la mazmorra porque el haragán robó los candiles, las aquilatadas alhajas y los zafiros del sofá del almirante y del anaquel taraceado de marfil. Ojalá le quiten el dinero.*

*El alfeñique y el albañil se carcajeaban mezquinamente hasta jadear, y en jerga, de los zaguanes del arrabal por sus adobes carmesí baratos. El zutano zapateaba en la azotea sobando su jarro de alcohol.*

El 95% de las palabras en este texto, son de origen árabe. A pesar de tan largo período de tiempo, los árabes no impusieron ni su cultura y ni su religión. A pesar de esto, el sello cultural que ha quedado implantado en Andalucía es de una magnitud tan potente como incalculable. Algunos estudios sobre las expresiones poético musicales propias de España, catalogan lo andaluz como lo más representativo de la cultura española. Cabe apreciar la siguiente conclusión sobre el habla y la copla y su relación con la identidad española:

*La imagen que, para bien o para mal, el mundo siempre ha tenido de España es una imagen andaluza, lo que vale decir que Andalucía es la región más representativa de España, y tanto es así que todas las ciudades españolas que aspiran a una gran proyección explotan y aprovechan el, llamémosle con una expresión desdichada, “hecho diferencial” andaluz, mucho más atractivo, abierto y seductor “hechos diferenciales” de boina, cachirulo o barretina, buenos tan sólo para el parlamento o la zarzuela. (Gimeno, 2008, pág. 131)*

Al mismo tiempo, la extensa estadía de musulmanes en territorio europeo, tuvo implicancias fundamentales para el desarrollo del conocimiento mundial. De acuerdo con Shoghi Effendi:

*La llamada civilización cristiana de la cual el Renacimiento es una de sus manifestaciones más extraordinarias, fue esencialmente musulmana en sus cimientos y orígenes. Cuando Europa medieval estaba sumergida en la mayor barbarie, los árabes quienes fueron regenerados y transformados por el espíritu liberado por la religión de Mahoma, estuvieron diligentemente ocupados en establecer una civilización cuya semejanza sus contemporáneos cristianos en Europa nunca habían visto antes. A través de ellos, la filosofía, ciencia y cultura que los antiguos griegos habían desarrollado encontraron camino a Europa. Los árabes eran los traductores y lingüistas más hábiles de su tiempo, y fue gracias a ellos que las escrituras de tales filósofos bien conocidos como Sócrates, Platón y Aristóteles fueron puestos a disposición de los del Oeste. Es totalmente injusto atribuir la florescencia de la cultura europea durante este período del Renacimiento a la influencia del Cristianismo. Fue principalmente el producto de las fuerzas liberadas por la Dispensación de Mahoma. (Effendi, pág. 39).*

## Música Española

La música popular española, es decir, la música no religiosa, durante la conquista de América, contiene una riqueza enorme desde las postrimerías de la Edad Media. Por ende, los cantos y danzas de la cultura española, ya entrada la era cristiana, contiene mucha influencia ya sea árabe-andaluza como romana y visigoda. La relación entre el canto del nuevo mundo y la formación del ciudadano Latinoamericano, está íntimamente ligado al pasado cultural del pueblo ibérico. Los trovadores y juglares medievales son los antepasados del canto popular del hombre hispano. Sus canciones son de carácter narrativo, de alabanza, relatos poéticos sobre temas religiosos, etc. Durante la reconquista española sobre los moros, se incorporan los *cantares de gesta* que son poesías narrativas que relatan hazañas de guerra, amor, aventuras y conquistas de moros y cristianos. Luego, aparece el *romance*, cuyas temáticas relatan el vivir cotidiano de los españoles en coplas. Todo el desarrollo de la cultura popular de esta época, que en el s. XV incluye a los gitanos, cuya influencia es esencial para los españoles, se plasma en lo que se llama la tradición oral. Es por esto, que cuesta establecer lazos concretos en el estudio científico. Aún así, existen elementos como giros melódicos claramente arábigos-andaluces, y cantos donde predomina lo melismático del musulmán, que nos dan fe cierta de la influencia mora en la cultura hispana (Valdés, Oyendo a Chile, 1997, pág. 47).

En el documental español, “Rito y geografía del Cante Flamenco”<sup>3</sup>, se puede apreciar la asimilación cultural entre gitanos y andaluces. En palabras de Antonio Silva Saavedra, cultor del cante flamenco, relata sobre su experiencia y visión desde su vivencia en Extremadura:

“Todo el que tiene ocasión, o alguna ocasión, va a Andalucía. Porque Andalucía es, quizás la madre patria del gitano español, la gente es más acogedora, o quizá la influencia oriental que ha sufrido el sur de España es lo que le hace ser más parejo. Yo recuerdo a un gitano que trabaja mucho por nuestra gracia, por nuestra elevación cultural. Y siempre me

---

<sup>3</sup> Recuperado de:  
<https://www.youtube.com/watch?v=eVf2YXhvLmA>

ha dicho: “no sé hasta qué punto el andaluz sea gitano y y hasta qué punto el gitano sea andaluz en Andalucía”.

Esto da cuenta de la relación simbiótica entre la cultura gitana y la influencia mora en España. Extremadura es una región vecina al andaluz, el relato de Silva da cuenta de la influencia que tiene Andalucía hacia las demás regiones del País.

## La Guitarra Española

Los primeros indicios de la cuerda frotada se remontan a los siglos anteriores a Cristo, en las antiguas civilizaciones del Oriente Medio. En la Europa medieval, los primeros modelos que reciben la denominación de guitarra, son llamados **guitarra morisca** y **la guitarra latina** en los reinos hispánicos. Los primeros modelos bien definidos de guitarra clásica aparecen en los reinos hispánicos de la península ibérica entre los siglos XIV y XV, más no se establece claramente como un instrumento que sirva de antepasado común, así como tampoco la atribución de una cultura responsable de la creación del instrumento. Existen dos posibilidades teóricas sobre el origen de la guitarra española. Una corriente establece que el instrumento proviene de formas grecolatinas y cristianas que llegaron a la península ibérica por el sur de Europa. La otra teoría, dice que su procedencia árabe y musulmana, y llega al continente desde el norte de África hasta por la península hoy española. (Altamira, 2005, pág. 11)

Científicamente no se puede afirmar ninguna de las dos teorías. Lo que sí, la influencia de ambas vertientes hizo de la evolución del instrumento en la península, una expresión única en el mundo; reflejo de una fusión entre las culturas musulmana y cristiana.

*...más que un instrumento musical de raíces únicamente europeas o árabes, debe ser considerado como un instrumento que nació de la unión de ambas corrientes en España, como consecuencia del frecuente contacto, intercambio y mutua influencia de las culturas musicales hispano-cristianas e hispano-musulmana. (Altamira, 2005, pág. 14)*

Se dice que la guitarra y el canto flamencos provienen de los gitanos asentados principalmente en los puertos de la provincia de Cadis y también en Jerez, su capital. La influencia de Andalucía es clave, pues las temáticas del s. XV, periodo en que los gitanos hacen su aparición en la península, giran en torno al conflicto moro-cristiano. Hoy en día se pueden atribuir ciertos elementos técnicos de la música a esta simbiosis multicultural. De hecho, la cadencia frigia, característica del flamenco, es llamada cadencia andaluza. Si bien se puede acusar el origen del flamenco a los gitanos, es en Andalucía donde se desarrolla la cuna de este estilo. *“La fuerza de la guitarra flamenca es su carácter, que es de temperamento andaluz”* Paco de Lucía.

### **Colón Llega a América**

Cristóbal Colón realiza cuatro viajes al nuevo mundo. El primero en 1492 y el último con regreso en el año 1504. Luego Colón muere en 1506. Se tiene registro de que en 1495, se permite a privados andaluces realizar viajes de expedición, a cambio de un quintil de las ganancias de dicha empresa. A partir del año 1499, desde los puertos de Cádiz y Huelva, se inician estos viajes los cuales en tan solo cuatro años exploran sistemáticamente desde los cabos de San Roque y San Agustín (Brasil) hasta el istmo de la Panamá. (Cuertos, 1995-1997).

Aunque existen algunas fuentes que sirven para hacerse una idea de cómo fue el proceso de conquista española. No se puede garantizar, sin un estudio acabado, que la cultura árabe haya tenido algún impacto significativo durante los primeros años de la colonización española.

En 1501, el monarca de España permite que se introdujesen esclavos negros en el Nuevo Mundo; mas prohibía que fuesen moros y judíos. Años después, la migración de esclavos negros al nuevo continente fue bastante más numerosa. Bartolomé de las Casas para aliviar el sometimiento de los indígenas, implora al rey enviar esclavos negros con el

fin de aliviar el trabajo de los indios. Este acometido es un fracaso, pues el valor de los negros aumentó y el dolor de los indios no disminuyó, además de que el cautiverio de los negros era espantoso. Para el año 1560, el traspaso de negros era relativamente fácil. Fue preciso regular tal movimiento migratorio dictando disposiciones relativas a los empleos, fijando precios para su uso. En el 1600, cada persona que iba al nuevo mundo, llevaba consigo uno o dos esclavos negros. Junto con esto, se otorgaban permisos especiales para llevar centenares de estos. (de la Plata, 1928)

## Españoles en Chile

Proveniente de Almagro, ciudad ubicada al norte de Andalucía, el conquistador de la Hispania cristiana, *Diego de Almagro*, llega a Chile en el año 1536, teniendo la probable edad de 60 años. Esta primera expedición a Chile soporta las penurias del desierto y la Cordillera de los Andes, llegando al valle de Aconcagua a comienzos de otoño. Al no encontrar el metal preciado, Almagro vuelve a Cuzco, encontrando la muerte en manos españolas. Desde tales acontecimientos entonces, es que a nuestro país se le conoce como Chile. . La ambición por el oro y la evangelización cristiana, motivó a los españoles a emprender las más desdichadas desventuras. A la larga, la empresa de *Los Reyes Católicos* arrasaría prácticamente con la totalidad de las culturas precolombinas.

## Primeros Indicios Culturales

Tres músicos acompañaron a Diego de Almagro en aquella primera expedición: el *cantor primerizo* Muñoz Cantor, el *trompetero* Juan Hermoso de Tejada, y el *sochantre* Cristóbal de Molina, profesor de clavicordio de Francisca Pizarro, la hija mestiza del conquistador peruano. Molina se establecería posteriormente en Santiago, desde donde le escribiría al rey Felipe II de España (Valdés, Oyendo a Chile, 1997, pág. 17).

El traspaso cultural desde la península Ibérica sería la principal fuente y referente de aquella época. Aunque si bien, Europa vivió en ese entonces un apogeo musical, España no



fue parte de tal auge. En consecuencia, la realidad cultural del Nuevo Mundo estaría bajo la sombra de España al menos hasta la independencia de los pueblos mestizos. Respecto a esta dependencia cultural del conquistador en América, Samuel Claro Valdés ilustra:

*Al quedar Chile asociado al Virreinato del Perú, ingreso, en el terreno de las artes y de la cultura, a participar plenamente de la organización artística y del esplendor musical de España renacentista. Durante más de tres siglos España proyectó en el Nuevo Mundo su quehacer musical y reprodujo, de norte a sur y de oriente a occidente, una organización similar a aquella que regía el quehacer musical de la corte, siguiendo las inclinaciones y gustos estéticos de los monarcas reinantes en la época. La Casa de los Habsburgos, representada en el siglo XVI por Carlos I y Felipe II, envió a América el repertorio musical que se escuchaba en España en esa época. En el siglo XVII, durante el reinado de los Habsburgos Felipe III, Felipe IV y Carlos II, el barroco musical español pasa casi inadvertido en el panorama europeo. En cambio, en América tuvo una vigencia musical de gran importancia. El siglo XVIII se abre con la entrada de la Casa de los Borbones al gobierno de España y sus dominios, con Felipe V, Fernando VI, Carlos III y Carlos IV. A su vez, significa la entrada de la influencia italiana en el gusto estético musical, especialmente del estilo de ópera napolitana, que tuvo un poder de penetración universal en su época.*

El oficialismo en torno a la organización del aprendizaje musical, llevo a los españoles al levantamiento de catedrales, iglesias, monasterios y conventillos que mantenían capillas de música con la misión de promover el culto, sea en fiestas religiosas, procesiones, misas diarias y comunitarias, etc. A los niños se les adiestraba para conformar un coro, o *seises*, recibiendo formación musical teórico y práctico. Igualmente se enseñaba música en las escuelas mantenidas por la iglesia, donde recibían tal educación los hijos de caciques e hijos de españoles residentes. Las misiones jesuitas son un ejemplo no menor; encargadas de evangelizar a los *indios salvajes*, llevaron consigo el germen del expansionismo cultural de Europa. Sus logros no dejan de sorprender, dejando en

evidencia el poder de iglesia, que siempre fue y ha sido un elemento relevante en la cuenta histórica del ser humano de la era cristiana. No por nada en la actualidad, el cristianismo es considerado como la doctrina religiosa de mayor propagación por el mundo.

Sacadas cuentas, el virreinato de Perú desarrollo una importante actividad musical, considerándosele dentro de los principales centros musicales de América durante los siglos XVII al XVIII, junto al virreinato de España, México; la catedral de Guatemala; Santiago de Cuba y La Habana; el Virreinato de Nueva Granada, la catedral de Santa Fe de Bogotá; la catedral de Caracas, Venezuela; Quito y otras ciudades de Ecuador. A Lima se le llamaba “La Ciudad de los reyes”, y su desarrollo musical fue sólo comparable a los principales centros de Europa en la época. De cerca le seguía Cuzco, donde las escuelas enseñaban técnicas musicales más avanzadas. La intensa actividad musical en Lima fue el origen cultural de la que Chile en sus inicios veía las primeras luces de la civilización occidental, más no fue la única:

*Chile dependía del Virreinato del Perú, de tal manera que la organización, obras, manuscritos y repertorio musical estaban regulados desde Lima. Con la creación del Virreinato del Río de La Plata (1778), el repertorio y la organización musical que llegaba a Santiago provenían desde Buenos Aires, en lugar de Lima (Valdés, 1997, pág. 19).*

## Historia de la Cueca Chilena de Barrios Populares en Santiago

### Siglo XIX

La historia de la cueca va estrechamente ligada al proceso de independencia de Chile y su nacimiento como nación Americana. La expedición libertadora dirigida por el argentino José de San Martín (1778-1850), parte desde Valparaíso hacia el Perú el 20 de Agosto de 1820. Algunos investigadores creen es durante este hecho donde se originan los primeros indicios del ingreso de la cueca a Chile: “según señalan algunos textos, es probable que a la vuelta de este viaje uno o más batallones hayan ingresado al país con un baile conocido como zamacueca” (Spencer, Cronología de la Cueca Chilena(1820-2010), 2011, pág. 29). Por su parte, en 1872, el músico José Zapiola (1974:44) describe que este baile proviene “del Perú desde el año de 1823 hasta el día.” En su “Biografía de la cueca”, Pablo Garrido aclara:

*Consultado por Vicuña Mackenna en 1882, Zapiola -ya de ochenta años de edad- le comunica: “Al salir yo en mi segundo viaje a la República Argentina, marzo de 1824, no se conocía ese baile. A mi vuelta, mayo de 1825, ya me encontré con esa novedad”. (...) Zapiola, afirma en su polémico escrito “La Zamacueca y la Zanguaraña” (julio de 1882): “Semiennoblecida la zamacueca en Lima, pasó a Chile el año 1824, o un poco antes, como cosa de negros, y como tal fueron los negros del famoso batallón N°4 los que la trajeron en su banda enseñada en Lima por Alcedo y en Chile por don José Zapiola, hombre de notorio talento como escritor y como músico, que así nos lo escribe. (Garrido, Biografía de la Cueca, 1976, pág. 75).<sup>4</sup>*

Acotando su fecha de llegada por el año 1824, siendo Chile un país libre y soberano, surgen diversas ideas para la construcción cultural de la nación. La elite gobernante, promueve el teatro como “principal espacio de esparcimiento y diversión”, esto con el fin de “difundir los valores e ideales ilustrados que motivaban el proceso post-independencia”.

---

<sup>4</sup> Ver título sobre el origen africano de la cueca

Mas este espacio no tiene la respuesta esperada a medida que transcurre el tiempo, si no que la gente comienza a acudir a los lugares de diversión popular: *las chinganas*.

### La Chingana

Pablo Garrido es uno de los mayores referentes históricos de investigación sobre la cueca Chilena que Chile tiene y ha tenido. Sus libros dan cuenta de un estudio aplicado, disciplinado y científico donde recorre el panorama sociocultural de la época. Sobre el concepto de *Chingana* sentencia que la palabra proviene del vocablo quechua “chincana”, que quiere decir “escondrijo”. Recurriendo a otros autores, Garrido expone: “*en léxico coloquial peruano, entraña “Pulpería ordinaria” (R. Palma) o “Pulpería ínfima” (Juan de Arona); como chilenismo corresponde a “Taberna ordinaria” (R. Lenz), o más explícitamente, “Taberna donde se bebe y baila” (P. Armengol Valenzuela)*”. (Garrido, Historial de la cueca, 1979, pág. 171).

Para dilucidar aún más y en profundidad la significancia de este concepto en su estudio, también hace referencia a cuando en 1822 la viajera y escritora María Graham visitó las chinganas, escribe:

*El pueblo, mujeres y niños, tiene verdadera pasión por las chinganas. Por el llano pululan paseantes a pie, a caballo, en calesas o carretas; y aunque la aristocracia prefiere la Alameda, no deja de concurrir también a las chinganas y todos parecen sentirse igualmente contentos, en medio de una tranquila y disciplinada alegría. Estoy segura de que en Inglaterra entre tanta concurrencia no dejaría de haber desórdenes y riñas; pero nada de esto sucedió aquí a pesar de que se jugó mucho y se bebió no poco.* (Garrido, 1976, pág. 73)

Existen otros relatos que se complementan a los recopilados por Pablo Garrido. En 1930 el viajero francés Alcide D’Orbigny” escribe su versión de una *chingana* localizada en el barrio de El Almendral en Valparaíso.

*Las chinganas son casas públicas, una especie de espectáculo, donde se beben refrescos mientras se ve danzar la cachucha, el zapateo, etc., al son de la guitarra y de la voz; es un lugar de cita para todas las clases sociales, donde se incuban innumerables intrigas, pero donde el europeo se encuentra más frecuentemente fuera de lugar. (Torres, 2008, pág. 07).*

Sin duda los relatos hechos desde la vivencia recogen información de gran valor, pero no dejan de ser una visión personalizada y por ende, subjetiva. La probabilidad de que estos sean más bien ajenos a la esencia misma de acto existe. Más aún si provienen de personas no oriundas al lugar del suceso. Garrido saca a luz otro concepto: “La Ramada” al describir a la chingana como una “proyección” de esta.

*Allí, sumergido en los hechizos de canto, baile, verso, vianda y sorbo, el “albergado” compartía eufórico una sociabilidad rudimentaria de acusada stirpe vernácula. Que en cierto sentido, las chinganas eran almenas de la nacionalidad misma.*

*Las había en las vecindades de aldeas, campamentos mineros, o en cualquier sitio o faena de mediano concurso humano. Su alhajamiento no exigía más que la prístina desnudez de la tierra, la del firmamento apenas embozado con ramajes aromosos, y, acaso, algún tejido colgante de hierbas y papel o telas de colorines: pero, siempre, presidía el tricolor nacional con su estrella tutelar.*

*Se fueron proliferando por lugares y villas, hasta acercarse tímidamente a los suburbios de las ciudades, adonde ya llegaban a hurtadillas parroquianos de campanillas.*

*Sin perder del todo sus atributos de ventorrillos silvestres, penetraron audazmente hasta el corazón mismo de las grandes urbes, y comprobaron con alborozo cerril cómo rivalizaban no tan sólo con sus símiles las fondas criollas, sino aun con los sofisticados parrales y baños, para arrollar, incluso, a los tardíos y pulcros cafés y al mismísimo tinglado teatral.*

*Aunque sobreviven hasta el ocaso mismo del siglo pasado, las chinganas ibas a pagar con su propia vida su desenfado silvestre: el cosmopolitismo las infecta de demasías y de una "mala alegría."* (Garrido, Biografía de la Cueca, 1976, pág. 171)

El mismo autor señala que las *chinganas* como tales se conocen desde fines del siglo XVII. Dando cuenta de que Dominga Muñoz, cantora y arpista de gran talento que tenía su *ramada* al pie del Cerro San Cristóbal entre los años 1670 y 1680. (Garrido, 1979, pág. 176).

En cuanto a las *chinganas* que funcionaban a comienzos del S. XIX, José Zapiola, historiador anterior a Garrido, menciona:

*Las más antiguas que hemos conocido fueron, entre otras, la de Ña Rotal y la de Ña Teresa Plaza. Esta era la chingana jefe y la que de aquellas duró hasta más tarde. En sus primeros tiempos estaba situada en una callejuela intermedia entre el Tajamar y la Cañada, ahora Alameda de las Delicias, frente a la pequeña pirámide, colocada al oriente del puente de la Purísima. Allí estaba el Parral, que tal era el nombre de esa famosa chingana, cuya reputación había atravesado los Andes, por las relaciones de nuestros paisanos. Conocimos en Buenos Aires, en los años veinticuatro y veinticinco, entre otros, un notable cantante argentino, Viera, que nos repetía: "No tengo ganas de ir a Chile sino por bailar un zamba (baile en boga entonces) en el Parral".*

*Este individuo, que había sido antiguo oficial, cívico, contaba como su más valioso blasón haber sido comensal de la señora doña Javera Carrera, al custodiarla en su prisión en aquel pueblo.*

*El Parral traía su nombre, como su vecino El Nogal, de un pequeño parrón bajo el cual tenía lugar el baile, principal atractivo de esa chingana. No crean nuestros lectores que allí había, como ahora se usa, un pequeño proscenio en alto donde se canta y baila. Entonces la concurrencia, cada vez que se iba a bailar, rodeaba a los bailarines para poderlos ver, lo que*

*ocasionaba una confusión fácil de calcular. Advertiremos de paso que allí no escaseaba la gente de tono.*

*Las chinganas de esta especie y al aire libre solo funcionaban durante el verano. Pero en todo tiempo las había en gran número y en todos los barrios, y, si no nos equivocamos, hubo Ministro que con toda seriedad reglamento el modo y los días en que debían funcionar. (Zapiola, 1974, págs. 31-32)*

Es numerosa la cantidad de comerciantes del gremio chinganero. Pablo Garrido entrega algunos nombres de los personajes que componían la escena chinganera, ya por el año 1827:

*Teresa Plaza, Francisca (Pancha) Luz, Manuela Cadilla, Dolores Baleno, Josefa Atienza, Peta Verdugo, María Poblete, Mercedes González, Carmen Cervantes, María Avilés, Manuela Cotapos, Dolores Gárate, Manuela Jara, Peta Donoso, Concepción Valencia, Agustina Cuevas, José Romero (oberhaupt o leader gremial chinganero), Manuel Mesías, Antonio Tapia, Pedro Mengual (¿Amengual?), José Rodríguez, José Santibáñez. (Garrido, 1979, págs. 177-178)*

El mismo autor menciona que en ese año la comerciante del gremio Juana Carrión es quien introduce a su hija interpretando guitarra y canto en su “ramada” de la Plaza del Basural, actual Mercado Central. Fue tanto el éxito de ventas, que motivó a sus colegas dedicadas al negocio de la chingana a hacer lo mismo y “*la locación fue conocida como Calle de las Ramadas, actual Esmeralda*”. (Garrido, 1979, pág. 178)

## Las Petorquinas

El panorama *chinganero* se mantuvo -“más o menos decadente” relata Zapiola- hasta el año 1930, cuando llegan a Santiago “Las Petorquinas”. No se puede escribir sobre estas, sin antes mencionar a “la Monona”, mujer mulata que llega del Perú hacia el año 1829 como mucama de una importante representación diplomática de ese país. Al poco andar abandonó a sus patrones y al año siguiente se convirtió en un suceso en todo el viejo Santiago, debido a que “bailaba una zamacueca a la limeña espectacular” (1979, pág. 179). “La Monona” exhibió su arte en el Parral de Gómez y en los Baños de Huidobro<sup>5</sup>, no hay registro si bailaba sola o con pareja, pero según menciona Garrido “hay quienes afirman que introdujo el revoloteo del pañuelo” (1979, pág. 180). Un alumno suyo se enamoró de la mulata y se fueron juntos a la hacienda de su padre en San Felipe y tiempo después, víctima de los celos, la asesinó.

“Las Petorquinas” eran tres hermanas mulatas –Tránsito, Tadea y Carmencita Pinilla- hijas de Tránsito Pinilla y Micaela Cabrera, quienes poseían un ventorrillo en Petorca, en el cual se vendían diversos tipos de licores para la población minera de la zona. Estas tres hermanas eran quienes animaban la fiesta en el lugar, con su extraordinario talento para el canto, el baile y los instrumentos. Las mulatas tenían como pareja de baile a Zócimo Fernández y Francisco Guerrero, con los cuales ejecutaban bailes como *olas en cuarto*, el *sandoval*, la *perdiz*, la *sajuriana* y la *zamacueca* (1979, pág. 181). Por su talento, rápidamente se hicieron conocidas en la zona y fue en ésta que escucharon los comentarios de una zamacueca espectacular bailada por la mulata limeña “la Monona”. Decidieron partir a Santiago a aprender de ella y se convirtieron en sus alumnas. Al poco tiempo después debutan en los “Baños de Gómez en la calle Duarte (actual Lord Cochrane). José Zapiola (1974, pág. 32), testigo de esos años, escribe lo que significó la aparición de esta agrupación:

(...) en que llegaron a Santiago las famosas Petorquinas, que hicieron en el arte una revolución más trascendental que la que ocasionaron en Italia los

---

<sup>5</sup> Pablo Garrido (1979:179) escribe que baños y parrales son “especies sofisticadas de chinganas y con intromisiones no tan solo al *café-chantant* sino al teatro propiamente tal.”



*sabios emigrados de Constantinopla en el siglo XV. La capital se cubrió de chinganas, y en la Alameda, desde San Diego hasta San Lázaro, y en la calle de Duarte, en sus dos primeras cuadras, era rara la casa que no tuviera este destino. Algunos maliciosos de entonces, queriendo hacer de don Diego Portales, Ministro en esa época, un Maquiavelo de chingana, le atribuyeron el propósito de fomentarlas para distraer de la política al pipiolaje, recién caído del poder.*

*Las Petorquinas, así llamadas por el pueblo de que venían, eran tres. Se estrenaron bajo los hermosos parrones de los baños de Gómez, calle de Duarte. La concurrencia de las familias más notables de Santiago era atraída no sólo por la perfección y novedad de su canto y baile, sino también por la decencia con que se expedían. Nadie, por otra parte, se habría atrevido a exhibir algo parecido a lo que hemos visto más tarde en nuestros teatros. ¡Aquel publico era aún muy atrasado para ver y aplaudir el cancán!*

Después de este suceso “Las Petorquinas” pasaron a calle Monjitas al “Café de la Baranda”, donde se repitió el éxito. Fue tan avasallador el arte de las tres hermanas que fueron invitadas a animar una zamacueca a la ópera de Rossini “El barbero de Sevilla”, el día jueves 23 de diciembre de 1830. Pablo Garrido (1979, pág. 183) explica:

*Tradicionalmente, en la escena del falso maestro de canto, de “El barbero de Sevilla” de Rossini, se acostumbra que la “diva” introduzca algún trozo de su libre elección para congraciarse con la audiencia. Tal “vicio”, que parece no provenir de parte del autor, Rossini, dio la coyuntura para que el empresario o el director de la Compañía, sabiendo del éxito de Las Petorquinas, las incorporara sin más ni menos.*

*Es interesante anotar que nadie chistó de tan espectacular ocurrencia.*

*El escritor Vicente Grez (1847-1909) registró el hecho del siguiente modo: “Hemos oído decir a una dama, que en su niñez asistía a aquellos espectáculos convertidos hoy en asuntos históricos, que en el “Barbero de Sevilla”, Rossina salía en traje de moro, lo mismo que en el “Otello”, y que en la escena en que*

*baila don Bartolo, el tutor y la pupila se ponían a bailar una gavota, y luego llegaba Fígaro, hacía a un lado al tutor y comenzaba una zamacueca con Rossina. Unas cantoras petorquinas entonaban la famosa cueca, y la orquesta dejaba a un lado a Rossini”.*

El mismo autor señala que la fama de las hermanas duró hasta entrada la década siguiente, destacando la actuación en la pieza dramática “Baile de Tunos” frente al político argentino Domingo Faustino Sarmiento el 29 de Enero de 1842, quien homenajeó en público a Carmen Pinilla, la menor de las mulatas. El episodio lo comenta Eugenio Pereira Salas (1974, pág. 256):

*Pronto se trajeron a la escena el harpa y la guitarra, y resonaron las voces nasales de las cantoras de cueca, tanto que la platea y el tablado se transformaron en una chingana.*

*Hubo gritos, estertores, aplausos, silbidos y mojicones, a la manera de un asalto popular a las barreras del refinado arte teatral romántico. Carmen Pinilla fue la heroína, había logrado hacer subir a la humilde zamacueca a los más empingorotados escenarios de la capital.*

*La reacción de la prensa mostraba las heridas del combate. Algunos reclamaron del “maldito tamboreo y huiña” “Nunca se vio en el teatro – escribió Sarmiento- una composición más inocente, era en efecto la candidez personificada y la naturaleza sorprendida infraganti.*

Fue fundamental el arte de “Las Petorquinas” para el desarrollo de la cueca chilena. Ellas también llevaron la zamacueca a las provincias sureñas, el primer puerto de la República e incluso llevaron su canto y baile hasta el Perú, hasta que a mediados del siglo XIX se perdió su huella (Garrido, 1979, pág. 184).

## Chinganas, Zamacueca y Autoridad

No fueron pocos los problemas que hubo entre la autoridad chilena, chinganas y zamacueca. La primera reglamentación en el naciente Chile fue en 1824 y reza:

*(...) 3° Ninguna chingana podrá mantenerse abierta en días de trabajo sino hasta las diez de la noche en verano y hasta las nueve en invierno. 4° Ninguna chingana podrá mantenerse abierta en días festivos sino hasta las once de la noche y hasta las diez en invierno... 7° En los días festivos podrán permanecer abiertas todas las chinganas en las horas prefijadas en este decreto. En los días de trabajo lo estarán en la forma siguiente: los lunes y jueves las del Tajamar, los martes y viernes, las de la Cañada, los miércoles y sábados, las de la Cañadilla. (Donoso, 2009, págs. 98-99)*

La misma autora menciona que este decreto fue obra de los liberales, pues su ideología los orienta a “proteger la decencia y la moral” e intentar controlar las conductas “indecentes”, y profundiza (2009, págs. 103-104) :

*Siguiendo el análisis realizado por Julio Pinto y Verónica Valdivia, el discurso ilustrado que adopta la elite liberal se basaba en el anhelo de transformar al pueblo culturalmente, pues “había que hacer la reconversión del bajo pueblo bárbaro’ y tradicional en un pueblo ilustrado y virtuoso”, es decir, construir un “hombre nuevo”. Por lo tanto, bajo esta lógica se justifican los intentos por re-educar al pueblo, prohibiéndoles las costumbres que lo desviarán del aprendizaje que debían experimentar, pues estaban siendo considerados como parte del proyecto político. Es por ello que también hubo intentos por sancionar “a todos los que se encontrase ebrios”, “a quienes armasen riña o pendencia” y a quienes portasen armas como “cuchillo, puñal, daga”, impedimento que se respaldó al mes siguiente en un decreto donde se prohibió cargar “armas cortas”.*

Se tiene constancia de que los comerciantes del gremio chinganero se organizaron el 7 de Noviembre de 1827 para demandar a una autoridad menor, que estaba vulnerando las normas mencionadas. José Romero –quien encabezó la representación en la demanda- reafirma la orientación de las chinganas hacia el pueblo y no así a las autoridades o gente de elite:

*Las personas por quienes represento la ejercen en casa de esta naturaleza, conocidas bajo el nombre de chinganas, donde se reúnen los artesanos y gañanes a quienes no les es permitido entrar en las que son destinadas a las gentes de clase superior (Garrido, 1979, pág. 178)*

Hacia 1831, con la revolución causada por “Las Petorquinas”, la capital se cubre de chinganas. El fenómeno de la zamacueca impregna a todas las clases sociales, tanto así que gente alta alcurnia e incluso autoridades comienzan a asistir. El caso más mentado es el de don Diego Portales (1793-1837), quien acudía a la exclusiva chingana llamada “Filarmónica”, ubicada en la actual “Posada del Corregidor” en calle Esmeralda. El escritor Sady Zañartu (1893-1983) relata que el entonces ministro asistía con frecuencia a este lugar, en especial el día domingo en que el frontis lucía luminaria de fiesta y en la calle se oía el sonido de la guitarra y el arpa, siendo este último el instrumento predilecto de Portales, en el cual gustaba tañer el ritmo de la zamacueca (Zañartu, 1975, pág. 54). La historiadora Karen Donoso amplía el análisis exponiendo las contradicciones del ministro y explica que los rumores de aquel entonces –principalmente de los liberales- decían que Portales fomentaba las chinganas con el objeto que la masa se mantenga divertida y no pensase en política, mientras que por el bando conservador salió a su defensa Benjamín Vicuña Mackenna, quien levantó el mito del lado “chinganero” de Portales, inmortalizándolo en la frase: “¿Qué? ¿Quieren ustedes que yo cambie la presidencia por una zamacueca? (2009, pág. 108)” Sin embargo –continúa Donoso-, don Diego fue conocido por sus políticas represivas contra el pueblo, mostrándose un claro ejemplo el año 1836, cuando de su puño y letra firma una circular que prohíbe las ramadas durante “las Pascuas, la festividad de los Santos Patronos, y la de Corpus Christi y en cualesquiera otros

del año”, puesto que la chingana es un “aliciente poderoso a ciertas clases del pueblo, para que se entreguen a los vicios más torpes y a los desórdenes más escandalosos y perjudiciales” llevándolos al “vicio, el abandono del trabajo y la disipación de lo que éste les ha producido” (2009, pág. 109). Por otro lado, Portales no prohíbe las chinganas ya establecidas ni el levantamiento de ramadas para el 18 de Septiembre en terrenos pertenecientes al gobierno. Esta última acción es la que legitima esta fecha como fiesta patria, dándole contenido popular al ideario de nación que impuso la elite.

Otra polémica en que se vio envuelta la zamacueca y la chingana fue con el teatro, vehículo cultural predilecto de la clase gobernante que ve en éste “la mejor escuela del pueblo para perfeccionar sus ideas y corregir sus costumbres” (2009:111). Sin embargo el teatro no tuvo el éxito que la elite esperaba, debido a su lejanía con las vivencias del mundo popular, sumado a la explosión de la zamacueca y el ambiente chinganero de la mano de las tres hermanas Pinilla. El teatro se quedaba desierto y Domingo Arteaga --quien mantenía el Coliseo- solicita a fines de 1832 “el cierre de las chinganas en las noches de los domingos, principal función de la semana, para no perjudicar a las funciones teatrales” (1979:188). Hacia 1835 Andrés Bello deja de manifiesto esta situación:

*¿Cuál puede ser el atractivo que ofrezcan las chinganas para la primera clase de la población de Santiago...? ¿Puede creerse que las familias y personas que antes veíamos en nuestro teatro se han retirado de él por frecuentar las chinganas? ¿Se ha prostituido a tal extremo el gusto de la juventud, el de las señoras y el de los hombres en general, que no asistan al teatro para buscar su diversión en esos lugares destinados a la desenvoltura de las maneras soeces de la plebe? ¿Debemos creer que allí se encuentra la concurrencia que ha desertado del teatro? (2009, pág. 88)*

Para paliar la baja de público de las funciones dramáticas se introduce la zamacueca al teatro en los “sainetes”, también conocidos como “finales de fiesta”, que se presentaban al concluir la función del día. No obstante el proceso se tornó dificultoso, puesto que las autoridades no gustaban de estos finales más populares que según ellos dejaba el objetivo

principal del teatro que era “ser una escuela de valores”, y en la medida que lograban sacarlos, la gente dejaba de acudir a las obras. Como ejemplo del éxito en el teatro, hacia 1835 se registra en el periódico “El Araucano” el evento a beneficio de la actriz Carmen Aguilar, que finalizaría “con la Zamacueca bailada al uso de Lima por el beneficiado, y la joven Pepita, su hija”. Fue tal el éxito que al mes se vuelve a repetir la hazaña del beneficio, finiquitándolo nuevamente con “el baile del Llanto al uso del Perú, y la Zamacueca a toda orquesta” (Torres, 2008, pág. 13).

Fueron vanos los intentos por frenar la rápida expansión de la zamacueca, que hacia 1838 figuraba como baile nacional, tanto así que a esa fecha ya impregnaba a todas las clases sociales. En 1839 el presidente José Joaquín Prieto (1786-1854) recibe a las tropas que pelearon en la guerra contra la confederación Perú-Boliviana con una fiesta que en la cual el repertorio musical incluía valeses, minuetos, contradanzas y zamacueca, ejecutada por arpa y guitarra (Donoso, Fue Famosa la Chingana, 2009, pág. 115).

El político argentino Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888) tuvo notoria influencia en el ideario de la elite al plantear la importancia de esta danza para ligarla a la concepción de lo “nacional”, dejando esta idea de manifiesto en un artículo llamado “¡¡La sambacueca en el teatro!!” (1842) en el diario “El Mercurio de Valparaíso”: “La sambacueca es el único punto de contacto de todas las clases de la sociedad, lo único que hay verdaderamente popular. Baila el pobre como el rico; la dama como la fregona; el roto como el caballero, con la diferencia sólo del modo;” (Torres, 2008, pág. 27)

## Segunda Mitad del s.XIX

A medida que fueron pasando los años, la zamacueca es ya aceptada por todo grupo del orden social, invadiendo chinganas, baños, parrales y el teatro. “Las Petorquinas” fueron las principales responsables de expandir la zamacueca a los escenarios, primero con su irrupción en 1830 en la ópera “El barbero de Sevilla” y luego con la aparición de Carmen Pinilla –la menor de las hermanas- en la obra dramática “Baile de Tunos”, que fue creada con el fin de motivar el baile de la zamacueca (1979, pág. 202).

A fines de la década de 1840 y comienzo de la década de 1850 comienzan a legitimarse nuevos espacios para la zamacueca en el teatro y la ópera, lo que Rodrigo Torres llama la “zamacueca-espectáculo” (2008, págs. 19-20). En el caso de la música docta, la danza se inserta como “aire nacional”<sup>6</sup>. Pablo Garrido ilustra el primer hito que corresponde a la fecha del 4 de Marzo de 1836, cuando el primer violín del Conservatorio de Nápoles, Carlos Bassini, ejecuta en su concierto las variaciones de Paganini y la *Chilena*, variaciones compuestas por él en base al baile nacional (1979, pág. 198). En 1848 el virtuoso violinista italiano Camilo Sivori (1815-1894) presenta una obra de su autoría llamada “El Carnaval de Chile”, variaciones burlescas sobre el tema de la Zamacueca. En 1850 el pianista Henri Hertz (1806-1888) ofrece en su programa musical un “Viaje musical de Hertz”, que consistía en interpretar piezas de su autoría inspiradas en ritmos nacionales. He aquí una muestra del programa que ejecutó en dicho año:

1. Tempestad en el Atlántico
2. México: *Perico*
3. California: “Yankee Doodle”
4. Bohemia: la *polka*
5. Chile: la *zamacueca*

En 1851 el pianista de origen alemán C.W. Deichert crea su “Fantasía de concierto” en base a temas populares chilenos. El año 1853 Ernesto Lübeck –pianista holandés– estrena una “Zamacueca”; en 1856 el flautista italiano Achilles Malvassi estrena sus “Variaciones para flauta sobre la zamacueca”. El año 1957 el pianista suizo Santiago Heitz compuso una fantasía para dos pianos llamada “Las harpas de Chile. Las actuaciones más celebradas de este siglo corresponden al pianista estadounidense Louis Moreau Gottschalk (1826-1869), quien interpreta su *Zamacueca* dos veces en el Teatro Municipal

---

<sup>6</sup> Christian Spencer (2007:161) define los *aires* de zamacueca como una composición musical inspirada en la “forma, prosodia, organización melódica y temática de la danza.”

el año 1866, y el violinista cubano José White (1836-1920) que compuso dos Zamacuecas para violín y piano estrenadas por el año 1878. (1979, págs. 202-212).

Otro factor importante en esta segunda mitad de siglo es la impresión de partituras de zamacuecas hacia 1850 que, según Spencer (2007, pág. 169), marcan un hito clave, puesto que divide el repertorio en dos secciones: uno de salón –de carácter instrumental- y el otro de tradición oral. En cuanto al primero, se puede asegurar que el año 1856 se imprime la primera partitura de Zamacueca, compuesta por el pianista chileno Federico Guzmán (1827-1885), que dio pie a que esta práctica creciera considerablemente. Hacia 1860 la casa editora de Eduardo Niemeyer -con sede en Hamburgo, Alemania- lanza una serie de ocho aires nacionales para piano, y que reeditó su hijo Carlos en 1890, de los cuales cinco temas eran Zamacuecas chilenas (1979, pág. 208):

- Nº1. Samacueca (Chile)*
- Nº2. La Popular, Samacueca*
- Nº3. Samacueca, por F. Guzmán*
- Nº4. Samacueca, chilena*
- Nº5. Samacueca, de Lima*
- Nº6. La Pobreza, baile del Perú*
- Nº7. La Pepa, canción española*
- Nº8. Zamacueca, danza chilena*

Hasta el primer tercio del siglo XX se editaron más de cincuenta partituras de zamacueca, incluyendo aires y fantasías. Cabe destacar que hacia la década de 1870 la zamacueca comienza a retirarse de los aristocráticos “bailes de salón” (2007, págs. 169-172).

La zamacueca de tradición oral continuó con su carácter vocal, siempre festivo, popular e improvisado, destacándose como personaje el payador, que con su peculiar ingenio, mordaz inteligencia y espontánea creatividad resalta en la cultura popular decimonónica cumpliendo la función de “guardián de la tradición oral” (2007, pág. 170), y que empieza a dejar escrita su poesía desde 1860 en adelante, con la circulación de las



primeras “Liras Populares” (poesía popular impresa), que consistían en la publicación de décimas, romances, corridos y zamacuecas chilenas (2007, pág. 163).

El escenario predilecto para la expresión popular continuó siendo la chingana, aunque hacia 1872 el intendente Benjamín Vicuña Mackenna (1831-1886) decide clausurar una serie de chinganas, ramadas y espacios de diversión popular, para concentrarla en lo que sería la “Fonda Popular”, ubicada en la esquina de Avenida Matta con Arturo Prat (2011, pág. 35). Otra fonda que surge por 1879 es “El Arenal” de la afamada Peta Basaure, ubicada en la esquina de Marín con Lastra. Por esta fonda desfilaron poetas populares como Bernardino Guajardo, Jesús Brito, Nicasio García, Chago Moore, José Hernández, Manuel Clavero, Daniel Meneses, Pepe Aravena, Liborio Salgado (padre e hijo), Rosa Araneda, Juana Acevedo, la Gregoria de los cachirulos, entre otros (1979, págs. 190-191).

En la década de 1890 comienza a hacerse patente el cambio de nombre de la “zamacueca” por el apócope de “cueca”, el primero significando “baile antiguo” o “baile de salón” (2011, pág. 38). En la misma década –por el año de 1892- llega a Chile el Fonógrafo, aparato cilíndrico para reproducir sonidos grabados en el cual se reproduce un “Triste” de violín y la “Cueca” del violinista cubano José White (1979, pág. 216).

### **Expansión por América Durante el s. XIX**

La zamacueca no tan sólo fue un revuelo por el Santiago decimonónico, sino que su alcance fue nacional, e incluso continental. En el territorio nacional hizo su primer nido en los barrios populares de la capital, y la región de Valparaíso, para posteriormente expandirse por la nación hacia la primera mitad del siglo XIX, registrándose hacia el norte por Coquimbo<sup>7</sup>, en Copiapó en un programa de baile de salón y hacia el sur llegó en 1849 hasta la región de Magallanes, que ya en la década de 1880 levanta sus primeras chinganas (2011, pág. 32)

---

<sup>7</sup> Este hecho lo registra el polaco Ignacio Domeyko, siendo rescatado el texto de su diario de 1838 por Pablo Garrido en su “Historial de la cueca” (1979:199)

En el caso americano, el musicólogo argentino Carlos Vega (1947, pág. 7) registra su temprana expansión en Argentina por Mendoza y el norte del País desde el año 1825, rotulando su nombre como “cueca cuyana” y “zamba”, respectivamente. Christian Spencer (2010, pág. 71) agrega que por la década de 1870 ingresa por Bolivia con el nombre de “chilena” a las provincias del norte argentino y se desarrolla y toma forma la “cueca norteña”, que una década más tarde se expande hacia La Rioja, Salta, Tucumán y Catamarca. Hacia 1865, la zamacueca retorna desde Chile a Perú y a Bolivia. Estas repúblicas le añaden el apellido de *cueca chilena*, para luego simplificarse por *chilena* a secas. Este suceso dura hasta 1879, año de la Guerra del pacífico, en el cual el escritor y político Abelardo Gamarra propone cambiar el nombre de “chilena” por el de “marinera”, en homenaje a la marina peruana (1947, pág. 7). Spencer (2010, págs. 74-75) da algunas características instrumentales que comienzan a diferenciar a estas variantes regionales de la cueca chilena:

*Aunque la guitarra hispana de seis cuerdas constituyó desde siempre la base de la agrupación instrumental de la cueca americana, a ella se fueron agregando los instrumentos más utilizados en cada país, como el bombo, el charango y la quena en la cueca boliviana, la norteña (que a veces añadió acordeón o bandoneón) y la chilena del norte. Asimismo, se fueron agregando guitarras de ámbito mayor o menor en el caso de la cueca cuyana, un cajón peruano en el caso de la marinera, y el arpa, el guitarrón (cordófono de 25 cuerdas) y diversas percusiones en el caso de la cueca chilena (charaína, tormento y/o pandero). En otras palabras, la cueca fue adaptada a toda clase de formatos instrumentales, interpretándose además con bandas de instrumentos de metal (Bolivia, norte de Chile, Perú), orquestas sinfónicas (en el periodo nacionalista de los primeros 30 años del siglo XX), tunas o estudiantinas (Chile, Bolivia, norte de Argentina) y, en general, cualquier formato de cordófonos pulsados (en Cuyo) o agrupación de aerófonos (en las zonas andinas).*

*Como afirma Octavio Sánchez para el caso de la cueca cuyana, gran parte de la identidad de las cuecas se define por la forma en que se diferencian de las*

*cuecas vecinas, donde el pulso desempeña un papel fundamental. Así, la cueca chilena tiende a ser más rápida, la cueca norteña y la boliviana, algo más lentas, y la marinera peruana, de un ritmo intermedio.*

La cueca chilena llegó incluso hasta México, impulsada por la fiebre del oro en California desde 1849. Pablo Garrido (1979, pág. 203) cita al folklorista mexicano Vicente T. Mendoza, quien asegura que la cueca llega con la etiqueta de “chilena” por el año 1850, instalándose entre las gentes de la costa de Guerrero.

## Siglo XX

### Conformación de un Nuevo Mundo Popular

Hacia el siglo XX Santiago comienza a configurarse de manera distinta, fruto de los procesos desarrollados desde el siglo anterior. Daniela Guzmán (2007:25-37) ilustra el panorama social de la nueva época e indica la principal circunstancia que empieza a dar forma a un nuevo mundo popular urbano: la migración del campo a la ciudad. Algunos factores que alientan al hombre agrícola a dejar su terruño son el excedente de mano de obra, el aislamiento producido por el crudo invierno y mejores expectativas laborales y económicas, debido a que la faena del campo no es regular. Como alternativa a esto último se presentan nuevas ocupaciones en las que el sujeto popular podría trabajar, como en la construcción de caminos, puente y vías férreas, obras públicas que se gestan durante el gobierno de Balmaceda (1840-1891) con la intención de modernizar el país. Otro factor importante para la migración es el auge de la empresa minera en el país, que hace que la gente se traslade a nuevos centros urbanos. Todas estas circunstancias –tan duras como la faena agrícola, por cierto-, hacen que se vaya configurando un nuevo tipo de sujeto popular, capaz de hacer frente a cualquier faena, es el “Roto chileno” del siglo XX.

En el caso de la mujer popular es ella quien se encarga principalmente de crear y sostener el hogar, haciéndose cargo de los hijos y realizando labores domésticas, y en los numerosos casos de abandono por parte del progenitor es quien debe cumplir el doble rol

de madre y padre, siendo –además– el sustento económico de la familia. Así surgen ranchos, caseríos y posadas, ubicadas comúnmente en las afueras de la ciudad, donde se ofrecía comida, alcohol, música, baile y entretenimiento para el hombre de faena, transformándose éstas en una proyección de la chingana decimonónica.

Los barrios populares del nuevo siglo se ubicaron al norte del río Mapocho (La Chimba) y al sur poniente de la Estación Central (Chuchunco). En un principio, las viviendas fueron los conventillos, viejas casas patronales divididas en varias habitaciones muy pequeñas y con un patio compartido para toda la vecindad; luego se crearon los cités, que consistían en un corredor largo, con casas agolpadas por ambos lados de la galería. Es en estos nuevos espacios habitacionales donde se comienza a gestar nuevamente el ambiente “chinganero” animado por la cueca, ambiente necesario en un arrabal oprimido para mitigar las tristezas y penumbras de la existencia en la naciente urbe. Hernán Núñez – poeta cuequero e importante cultor de la tradición a lo largo del siglo XX- ilustra en su libro “Mi gran cueca” (2005) el panorama del ambiente cuequero en los conventillos hacia las primeras décadas de ese siglo (2005, pág. 174):

*Cuando pasaban los pacos o tiras por las calles y había cuecas en los conventillos, se metían p'adentro y los sacaban a todos, menos a las mujeres, si es que éstas no se metían. Pero cuando los pacos eran 4 ó 5, porque la rotada es harto brava, sobre todo los que trabajaban en los hornos de ladrillos porque hay que ser medio animal para cargar hornos; y si los llegaban a sacar los llevaban más amarrados que un arrollado, los echaban a un carrito a caballo que corría por Ecuador y Amengual a la Estación Central. Lo hacían parar en la puerta de la once comisaría y a pegarse los tarimacos. Hasta cuando pasaba el carrito con algún picao a la cueca echando su entonadita, corría la misma suerte.*

*Y así se le persiguió, y más que todo en los barrios humildes. Es por eso que la cueca se refugió en las casas de niñas, en los arrabales, en los bajos fondos, cárceles y presidios. Ahí no los podían llevar presos. La cueca era prácticamente prohibida, aunque esa ley no tenía número.*

## Lugares

Hernán Núñez relata la persecución de la “cueca de los barrios populares”<sup>8</sup> a comienzos del siglo XX, y que debido a ésta tuvo que buscar “refugio” en distintos lugares de la urbe a partir de los años ’40 aproximadamente: bares, chicherías, fondas, picadas, quintas de recreo y parques abiertos, como por ejemplo el Parque Cousiño (actual Parque O’Higgins), en el cual se instalaban fondas sólo para la fecha de fiestas patrias, mientras que en la Alameda se instalaban fondas para navidad y año nuevo, que se extendían desde la Estación Central hasta la avenida Brasil (Núñez Oyarce, 2005, pág. 177). En cuanto a los locales de ambiente cuequero destacan por Estación Central, “El Buque”, “El Trébol” (actualmente llamado “El Colchagüino”), “El Hoyo” y “Pancho Causeo”; el “Chanco con chaleco” por Maipú; por Mapocho, “La Piojera”; en Quinta Normal -calle San Pablo con Matucana-, “El rincón de las cuecas”; “Las Tres B”, por calle Franklin, frente al Matadero y frente a la Vega Central, “Lamilla” (Núñez Oyarce, 2005, págs. 131-165).

### La Vega, La Estación y El Matadero

La ciudad de Santiago, ya en el siglo XX se conforma como un importante centro urbano, concentrando la actividad económica y comercial del país, que abarcas desde los sectores altos hasta los más bajos, agrupados estos últimos bajo la denominación de “pequeños comerciantes”, quienes albergaban un “riquísima actividad social y una expresión cultural netamente popular” (Alegría, 1981, pág. 125). Los lugares insignes en los que el pueblo del Santiago de antaño vivía, comercializaba, se agrupaba y expresaba, principalmente son tres: La Vega, La Estación Central y el Matadero. Son los lugares insignes del Siglo XX donde se da la expresión de la cueca “chilenera”. Se destacan importantes exponentes Mario Catalán, comerciante de “La Vega” y eximio cantor, famoso por su trabajo con “Dúo Rey-Silva” desde los años ’50; por el Matadero dejan registro

---

<sup>8</sup> También llamada cueca “chilenera” o “brava”, es principalmente cantada por varones vinculados al comercio de los sectores de clase media baja y baja de Santiago (Spencer, 2013, pág. 627)

discográfico “Los Centrinós” y su disco “Buenas Cuecas Centrinás” (1971), compuesto por Luis Araneda “El Baucha”, Raúl Lizama “El Perico”, Luis Téllez Viera y Luis Téllez Mellado; por la Estación Central, el poeta Hernán “Nano” Núñez, que deja registro en “Los Chileneros” (1967, 1968, 1973, 1984). Muchos de estos cantores de los lugares mencionados dejan registro sonoro vivo y espontáneo en el disco “Cuecas con escándalo” (1970), donde se agrupan en lotes según sector, como “Los polleros de la estación”, “Los Centrinós del Matadero”, “Los de la Vega Central”, “Los del puerto”. Según el sitio web “Cancionero de Cuecas” (Solís Poblete, Bert Gálvez, Spencer Espinosa, & Solís Rodríguez, 2013) los intérpretes probables son Mario Catalán, Alberto Rey, Humberto Campos, Manuel Santis, Rafael Carvallo, Luis Téllez Viera, Luis “Baucha” Araneda, Raúl “Perico” Lizama, Emilio Olivares, Víctor “Vito Lolo” Oyarzún, Rafael “Rafucho” Mardones, Benedicto “Piojo” Salinas e Hilda Parra.. La cueca “Tañaíta y entoná” (1973) de Carlos “Pollito” Navarro, acordeonista y maestro marroquinero, ilustra los lugares mencionados:

*Tañaíta y entoná  
chinchosa y dicharachera  
cantada por la gallada  
es la cueca chilenera.*

*La Estación y la Vega  
y el Matadero,  
llegan a sacar chispas  
flor de cuequeros*

*Flor de cuequeros, sí  
y la gallada  
se muere por las cuecas  
bien apianadas*

*Yo siempre la he cantado  
en lotes bravos!*

## El Burdel

Tanto Núñez (2005) como el musicólogo Spencer (2013) concuerdan que el refugio que más destaca en este siglo son los burdeles, llamados por el habla popular como casas de

niñas, de yira, de gastar, de remolienda, de canto<sup>9</sup>, de tolerancia, de gastar, de chimbroca, de alegría, de tango, entre otros motes (2013, pág. 627). El blog “urbatorium” (Salazar Naudón, 2012) –dedicado a la investigación de la historia urbana- entrega detalles y nombres de las más importantes casas de remolienda<sup>10</sup>. Lo más frecuente era que los burdeles se ubicaran en “barrios rojos”, barrios destinados al comercio sexual. Por Estación Central se encontraba el burdel del “Negro Carlos” y la “Ñaña”-vecina del primer burdel de la “Tía Carlina”-, ambos en calle Maipú llegando a la Alameda. Por la avenida 10 de Julio se encontraba el barrio de “Los Callejones” -que se posicionaba como un importante barrio rojo- en donde destaca “La Nena del Banjo” en calle San Camilo #262, lugar que según el columnista Antonio Gil<sup>11</sup> se encuentran las actuales oficinas del Fondart; “La Lechuguina” era otra regenta destacable, famosa por ser el burdel más glamoroso de aquel entonces, se ubicaba por calle Serrano, a mitad de cuadra entre Copiapó y 10 de Julio, y su burdel era frecuentado por los trabajadores del Matadero, famosos por su tradición cuequera. Se recalca que “La Lechuguina” poseía más sucursales por el lugar y también por el barrio República; también estaba “La Guillermina”, hacia la avenida se encontraba la “Casa de las Siete Puertas” y hacia San Francisco, la Casita de Rosa Vergara o “Tía Rosita”. En la

---

<sup>9</sup> Según los investigadores Juan Pablo González y Claudio Rolle en su libro “Historia Social de la música popular en Chile” (2003) destacan que se suele confundir el término “casa de canto” con las “casas de tolerancia”, y que si bien ambos eran “lugares semipúblicos de diversión que funcionaban de noche, a puerta cerrada, donde se bailaba al son de guitarras, arpas y piano y además se vendía alcohol”, la primera se refiere estrictamente a la proyección del salón decimonónico en el siglo XX, y la segunda se refiere a los burdeles, aunque el término “casa de canto” se acuñó en aquel entonces como parte del habla cuequera para referirse a los prostíbulos, que eran “verdaderas escuelas de canto” (2003, págs. 312-315).

<sup>10</sup> En su artículo “Contraste de épocas en la historia de los burdeles clásicos de Santiago”, del jueves 15 de Marzo del 2012. Revisado en:

<http://urbatorium.blogspot.com/2012/03/contraste-de-epocas-en-la-historia-los.html>

<sup>11</sup> Del artículo “San Camilo 26: del prostíbulo al Fondart”, del viernes 28 de Noviembre del 2008. Revisado en <http://urbatorium.blogspot.com/2008/11/san-camilo-262-del-prostibulo-al-fondart.html>

comuna de Independencia, el barrio de “Las Hornillas” albergaba a la mítica Tía Carlina por calle Vivaceta #1226, que disfrazaba su burdel con el bôte llamado “El Bossanova”, famoso por sus espectáculos en vivo a los cuales asistían personajes tanto del medio nacional como internacional; por el #1400 se encontraba la “Casa de las Palmeras”; en ese barrio también se encontraba una casa de travestis regentada por el “Maricón Duquesa”. Otros burdeles de mencionada fama fueron la “Vieja Hereje”, la “Chabela”, “El Cielo”, la “Pecho de Palo”, la “Lolo”, la “Tía Rosa San Martín”, entre otros. Hernán Núñez escribe la cueca “Se arrancaron con el piano” (1973), en la cual se nombran algunos de estos burdeles:

*Se arrancaron con el piano  
Que tenía la Carlina,  
Le echan la culpa a la Lolo  
También a la Lechuguina.*

*Cómo lo cargarían  
Si no es vihuela,  
Dijo la Nena ‘el Banjo  
Con la Chabela.*

*Con la Chabela, sí  
Y era de cola  
Y salían muy lindas  
Las cuecas piola.*

*Que fue el chico Ricardo  
Que está ganseando.*

Un elemento característico en la vida del burdel era el piano, que le otorgaba cierta elegancia a las casas de gastar más distinguidas y que comúnmente era ejecutado por un pianista homosexual, condición que aseguraba que el músico no se enredara con líos con



las trabajadoras de la casa. El pianista ejecutaba boleros, tangos, valeses, milongas y la infaltable cueca chilena<sup>12</sup>. En una entrevista a Marcial Campos –integrante del conjunto “Los hermanos Campos”-, Spencer (2013, pág. 632) relata que cada casa tenía su conjunto de cuecas y que se bailaban “no menos de 30 pies de cueca seguidos”. Además destaca que “lo más usado para tocar cuecas era el piano”, y que en la casa de “La Carlina” se tocaban con “piano, arpa, pandero, guitarra y cuatro o cinco cantores”, agrupados en “lotes” de cuequeros<sup>13</sup>. Los pianistas generalmente emigraban de las “Casas de Canto” aristocráticas – ya mencionadas anteriormente- hacia los burdeles, y eran quienes impregnaban mayor rigurosidad al momento de hacer música en los prostíbulos, puesto que estos se habían “codeado con intérpretes y cantores de formación reglada”. Algunos pianistas destacados de cuecas en las casas de remolienda fueron Humberto Núñez, Emilio Olivares y Raúl Lizama “El Perico Chilenero” (Rojas, 1998). Canto, alcohol, sexo y algarabía era el ambiente que primaba en estas casas y que va conformando lentamente la identidad de la cueca urbana del siglo XX, diferenciándola de la cueca campesina de proyección nacional, en donde priman la figura del “huaso” y de la “china” -figuras ligados al latifundio- y la música es ejecutada por cantoras con voces impostadas al son de las guitarras y el arpa (2013, pág. 633).

Según el sitio “Urbatorium” (Salazar Naudón, 2012) el ocaso de los burdeles comienza desde la década del ’50, primeramente con la Ley N°11.625 de Estados Antisociales promulgada en el gobierno de Carlos Ibáñez del Campo en 1954, que tenía la intención de regular el comportamiento moral público y castigar la “delincuencia”, obligando a las casas de yira a adaptarse a los dictados de esta ley, funcionando de manera clandestina como prostíbulos. Hacia la década de 1960 el Estado ya había logrado clausurar y/o demoler importantes burdeles, incluso intervino barrios completos, como Los Callejones y San Camilo. Posteriormente consolidan su caída con el golpe militar de 1973,

---

<sup>12</sup> Del artículo “Los elementos que caracterizaban a los burdeles criollos (parte I)”, del lunes 27 de abril de 2009. Revisado en <http://urbatorium.blogspot.com/2009/04/los-elementos-que-caracterizaban-los.html>

<sup>13</sup> Grupo informal de ejecutantes de cueca (Spencer, 2013, pág. 633)

cuando se empieza a aplicar el toque de queda<sup>14</sup>, marcando el “golpe de gracia” que aniquila la bohemia santiaguina.

## La Industria Musical

### La Industria Musical y su Impacto en la Cultura Popular

A comienzos del siglo XX con el inicio de la grabación sonora comienza a gestarse un nuevo fenómeno de escuchar y comprender la música: la industria musical, que permite que la música popular pueda ser accesible a un público masivo. Desde este siglo la radio, la industria del disco y el cine son las formas donde comienza a marchar la cultura de masas. Según González y Rolle en su libro “Historia social de la música popular en Chile” (2003, págs. 173-175), se rompe con la forma tradicional de difundir la música al trastocarse “el vínculo con la transmisión oral, al grabarse y fijarse una determinada versión de la canción, afectando así el proceso de continua recreación que distingue la cultura tradicional”, ya que rompe con la condición de “referente local, característico de las culturas populares tradicionales, otorgando a las creaciones musicales y artísticas en general, un alcance mucho más amplio que el dado por la comunidad de origen”, convirtiendo estas creaciones en un patrimonio común de la humanidad, a riesgo de ser reinterpretadas y resignificadas por su nuevos oyentes. El disco se transforma para el público en la nueva forma de oír música a voluntad, en desmedro de la valorización e interés por la voz hablada, mientras que el cine, a través de la imagen, se convierte en el legitimador del concepto de “estrella”. Mediante estos mecanismos se establece la cultura popular moderna, con nuevos códigos, lenguajes, actitudes, valores y sistemas de significados que “alcanzan a millones de personas más rápidamente que la cultura tradicional, tanto escrita como oral”.

---

<sup>14</sup> Restricción de salir a la calle desde las 22hrs aproximadamente hasta la mañana siguiente (Spencer, 2013, pág. 627)

## La Industria Discográfica

Con el desarrollo del disco, la música entra a transformarse en objeto de consumo. Si bien en el siglo XIX fue a través de la producción en serie de la partitura, en el siglo XX la masificación de la música ya no requiere de conocimientos técnicos ni habilidades musicales para interpretar una pieza: bastaría con hacer girar una perilla o dar vueltas una manivela.

## El Fonógrafo y el Gramófono

El invento que sin duda propulsó esta revolución en las comunicaciones fue el fonógrafo, creado por Thomas Alva Edison (1847-1931) en 1877. En sus inicios no fue pensado para la grabación y reproducción musical, sino que su uso principalmente era orientado a la grabación de la voz humana como “un recurso para la reproducción de la voz hablada en la oficina, la sala de clases y el archivo” (2003, pág. 176). Entre las décadas de 1890 y 1920 la compañía de Edison –National Phonograph Company (1896)- le da un uso musical a su creación, a través de su aparición en parques de entretenimiento norteamericanos como aparato de exhibición, en el cual uno depositaba una moneda para escuchar “canciones sentimentales, temáticas, cómicas, irlandesas y negras en cilindro de cera” (2003, pág. 177). Hacia 1887 aparece el gramófono, creado por Emile Berliner (1851-1929), es un aparato que graba y reproduce discos planos, y que dentro de su finalidad se concibe como un artefacto casero de entretenimiento que aspira a ser un producto de distribución masiva de música. En 1891 Berliner funda la American Gramophone Company, abre el primer estudio orientado a la grabación comercial de música en 1897 y se expande hacia Alemania e Inglaterra en 1898, donde se crean la Deutsche Grammophon en Hannover y The Gramophone Company en Londres. De esta forma comienza el nuevo mercado musical, dando la oportunidad de construir una cultura musical de mayor amplitud para los consumidores, los cuales ya podían disfrutar de oír un músico profesional en su hogar.

## Llegada a Chile y Desarrollo de la Industria Nacional

El fonógrafo con auriculares llega a Chile en 1892 en una gira por América del Sur de la compañía United States Phonograph, presentándose en el Teatro Victoria de Valparaíso y ofreciendo una función pública tres veces al día donde se exhibió la zamacueca del cubano José White, entre otras piezas musicales y parlamentos. Posteriormente la gira pasó por Santiago, Concepción y Chillán para finalmente establecerse en Valparaíso hasta 1900. Hacia 1897, con las nuevas ideas de producción y consumo discográfico, comienza una etapa orientada al consumo privado por sobre su exhibición pública. Desde 1905 comienza una etapa de producción masiva de cilindros orientados a la grabación de música lírica, de salón y repertorio folklórico, las cuales “se producían como originales múltiples, es decir, cada artista debía realizar hasta 80 grabaciones al día de la misma pieza” (2003, pág. 181). Al surgir esta problemática, en 1896 la empresa chilena “Fonografía Pathé” –ubicada en Pasaje Matta- ofrecía la posibilidad de duplicar la grabación a través de un pantógrafo sonoro, que permitía la copia de hasta 25 ejemplares. Mientras tanto, Edison desarrolla la copia de cilindros a partir de la grabación de una matriz hacia 1900. El gramófono también utiliza el procedimiento desarrollado por Edison para la copia de discos, pero lo aventaja, gracias a que el disco plano podía contener mayor cantidad de música debido a la grabación en ambas caras, se fabricaba en masa y era fácilmente transportable.

El creciente consumo de fonógrafos y gramófonos en Chile hace que lleguen nuevos y variados modelos de estos aparatos en las primeras décadas del siglo XX. Si bien en un comienzo el gramófono se caracterizaba por tener el altavoz o bocina fuera del aparato, con el tiempo fue evolucionando y variando según la necesidad del consumidor, llegando al país los modelos que incluían el altavoz por dentro del gramófono –invento patentado con el nombre de “Victrola”-, modelos portables con los cuales se podía ir de paseo fuera de la ciudad, prescindiendo de conexión eléctrica, o siendo recubierto como mueble de salón, reemplazando al piano en su categoría de “mueble burgués” del siglo XIX, otorgando cierto estatus a las clases medias y altas.

En cuanto a los artistas nacionales y su registro sonoro para la producción en serie de discos, a principios del siglo XX los artistas nacionales no podían grabar en el país, puesto que aún no existían los equipos aptos para hacerlo. Sin embargo, los sellos discográficos disponen de ingenieros que envían a hacer grabaciones de campo o *recording trips* hacia Europa, Asia y América Latina. Se instalaban en un hotel con sus equipos, publicaban un aviso en el diario solicitando músicos para grabar y una vez hecho este proceso se regresaban las matrices a la fábrica para escoger las mejores y se enviaban las copias al lugar de origen del registro para que fueran comercializadas. Se registra la presencia de estos ingenieros del sello Victor en 1916 y 1923 que grabaron música religiosa, de salón, de banda y folklore. En cambio, los artistas nacionales profesionales que tenían la posibilidad de grabar, debían hacerlo en Buenos Aires o Nueva York hasta 1931, año en que los sellos Victor y Odeon comienzan a grabar a artistas locales a través del sistema de grabación eléctrica, que “aumentaba el rango de frecuencia audible entre los 120 y 5.000 ciclos por segundo y estandarizaba la velocidad de rotación del disco a 78 revoluciones por minuto (rpm), dejando obsoletos catálogos enteros de grabaciones acústicas de cilindros y discos que giraban entre 60 y 90 rpm” (2003, pág. 192). La compañía Victor Talking Machine funda en 1928 su filial en el país que mantiene la fabricación de discos de acetato de 78 rpm hasta 1950, a esas alturas con el nombre de RCA Victor. El primer disco grabado y comercializado por la Victor Chilena fue el foxtrot “Mirasol” de Daniel Moreno, vendiendo ocho mil copias en el país. Posterior a este hecho, grabaron Los Huasos de Chicolco, Los Cuatro Huasos, La Chilenita, Las Hermanas Ubilla y las orquestas de Pablo Garrido y Ernesto Davagnino.

Otro sello de gran importancia nacional fue Odeon, con un especial interés por músicos locales con repertorio de raíz folklórica, desarrollando en Chile y Argentina la vertiente Discos Nacional, con un copioso catálogo de tangos de la Guardia Vieja trasandina y abundantes tonadas, valeses y cuecas chilenas cantadas por cultoras campesinas y nacientes artistas del folklore nacional. Hacia 1931 el sello se integra a la compañía Columbia y pasa a llamarse EMI Odeón; al año siguiente, con la intención de competir contra la popularidad de Los Cuatro Huasos -del sello Victor-, contratan para grabar más de

ochenta discos a Los Huasos de Pichidegua, que crean el exitoso vals “El hundimiento del Angamos”.

No tan sólo fueron sellos internacionales los que producían discos en Chile, sino que también hubo sellos locales a comienzos del siglo XX, destacando en 1910 la compañía Fonografía Artística, del emigrante judío-ruso Efraín Band (-1936). Otros sellos nacionales fueron: Artística, Royal, Mundial Records, Aguila, Estrella, Radiotone, Select e Ideal, de los cuales todos –exceptuando a Fonografía Artística- se dedicaban a copiar ilegalmente los discos que se importaban, con un *hit* de la Victor por una cara y otro de Odeon por el reverso, vendiéndolos a mitad de precio. Esta práctica duró hasta 1931, cuando los dos sellos multinacionales tomaron acciones legales contra las compañías chilenas, culminando el proceso a principios de la década de 1940, cuando desaparece el último sello “pirata” de esa época: Ideal.

A medida que transcurría el siglo veinte, las compañías fueron mejorando la calidad de sus equipos de grabación, reproducción de alta fidelidad y producción de discos. A fines de la década de 1940 el disco de 78 rpm comienza a ser desplazado por el *long play*, más conocido por su sigla LP, es un disco de vinilo de larga duración, 12 pulgadas, y 33 1/3 rpm, patentado en 1948 por el sello Columbia. En esta carrera competitiva entre los sellos discográficos, la RCA Victor saca en 1949 el disco single de vinilo de 7 pulgadas y de 45 rpm, resistiendo su adaptación al LP hasta 1952, año en que las compañías acuerdan trabajar en los formatos de vinilo ya mencionados. Este material presentaba considerables ventajas, como ser un material liviano, delgado y difícil de romper; aumentó la capacidad del disco, pasando de 7 a 45 minutos en total (sumando ambas caras del disco) y además aumentaba notablemente la calidad de la reproducción sonora.

## La Cueca Chilenera en la Industria Discográfica

Desde los comienzos de la industria la cueca resultaba un género difícil de llevarse al disco de 78rpm, debido a su corta duración de un minuto y medio aproximadamente y de alrededor de cinco minutos si se grababan tres pies de cueca seguidos, lo que resultaba muy extenso para el primitivo disco. Además, el carácter anónimo de la creación de letras y melodías sumado a la adaptabilidad del intercambio de versos dificultaban su entrada al régimen legal de derechos de autor (2005, pág. 394). Si bien existen registros tempranos de grabaciones en cilindro fonográfico, como en 1892 cuando se graba la zamacueca del cubano José White (Garrido, Historial de la cueca, 1979, pág. 216) –de la cual ya no existe registro-, y posteriormente 1906 con la cueca “La Japonesita” (Solís Poblete, ¡Con permiso soy la (otra) cueca!: La cueca chilenera en la industria discográfica de las décadas de 1960-1970, 2011, pág. 154)<sup>15</sup>, es en la década de 1930 cuando la cueca toma una importante posición en los “concursos de creación e interpretación de música popular organizados (...) por sellos discográficos, emisoras de radio y revistas de actualidad (González J. P., 2005, pág. 395). Los primeros exponentes que graban son “Los Guasos de Chincolco”, “Los Cuatro Huasos”, “Los Huasos de Pichidegua”, “Los Quincheros”, “Los Hermanos Campos”, Las cuatro Huasas y “Los Provincianos”, conjuntos que en su mayoría graban tonadas y algunas cuecas campesinas asociadas a la elite patronal. En Santiago en 1935 nace el Dúo Rey-Silva, integrado por el arpista Luis Alberto Azócar Azócar (1915-2001), conocido como Alberto Rey, y el guitarrista Sergio Silva Rivadeneira (1917), quienes cumplen un rol fundamental en el rescate de la cueca urbana, ya que en el año 1951 este dúo invita al eximio cantor Mario Catalán Portilla (1913-1979) para grabar las cuecas “Aló, aló”, “Arremángate el vestido”, “Mi caserita” y “Desde que vine al mundo”. Desde aquí hasta el año 1971 el Dúo Rey-Silva continúa trabajando con Catalán y se convierten en los precursores de la cueca chilenera en la industria discográfica. Según Solís (2011, pág. 156) este conjunto no pertenece netamente al canto “chilenero”, sino más bien es una “cita estilística” de éste, puesto que la cueca de barrios populares es una práctica social reproducida en “lotes” masculinos de cuequeros, en donde sus intérpretes “no eran artistas

---

<sup>15</sup> Esta grabación se puede escuchar en el disco *Los discos 78 de música popular chilena 1906-1930*, pista 2 de: Astica, Juan, Carlos Martínez y Paulina Peralta. Fondart, 1997. CD.

profesionales sino comerciantes informales para quienes la cueca formaba parte de su diario vivir”, siendo lo ideal contar por lo menos con “cuatro cantores que interpreten sucesivamente una de las cuatro estrofas de la cueca”. Además en la cueca chilenera destaca la “preponderancia de la performance vocal –*pito* o *grito*– por sobre el acompañamiento armónico y el baile”, un discurso “cercano al arquetipo del *roto urbano* por sobre la imagen rural del huaso”.

Debido al rechazo de las formas de festividad popular por parte de las elites, la cueca “chilenera” se mantuvo al margen de la industria discográfica hasta la década de 1960. Si bien se encuentran agrupaciones ligadas al mundo urbano popular desde el año 1951, como “Los Perlas”, Segundo Zamora, alias “Guatón” Zamora, “Los Hermanos Campos”<sup>16</sup>, es en el año 1967 en que el Director Artístico de la EMI Odeón Rubén Nouzeilles, lanza la serie “*El Folklore Urbano*”, que se inicia con el disco “20 cuecas con salsa verde” del Trío Los Parra, compuesto por Hilda, Nano y María Elena Parra; posteriormente se lanza “Las cuecas de Roberto Parra”, cuecas compuestas y cantadas por él mismo. En el mismo año, como tercer volumen de esta serie, se lanza el disco de Los Chileneros “La Cueva Centrina”, convirtiéndose en el “primer registro que llevaba a cuequeros curtidos en el barrio de la Estación Central, los prostíbulos, los conventillos y las fondas, a un estudio de grabación” (2011, pág. 158). Este registro fue impulsado por los investigadores y cultores Fernando González Marabolí, Margot Loyola y Héctor Pavéz, además del mismo Nouzeilles. El canto es ejecutado por los chileneros Hernán “Nano” Núñez (1914-2005), Eduardo “Lalo” Mesías (¿-?), Raúl “Perico” Lizama (1933-2001) y Luis “Baucha” Araneda (1927). Hacia el año 1968 aparece el segundo volumen de esta serie, también de la mano de Los Chileneros, titulado “La cueca brava”, ahora sin “chico” Mesías, pero con la integración del cantor Carlos “Pollito” Navarro (1930), quien además ejecuta el acordeón de botones, popularmente conocido como “verdulera”. Al año siguiente, dos de los participantes del primer disco de Los Chileneros, Raúl “Perico” Lizama y Eduardo “Lalo” Mesías, con el nombre de Conjunto Mesías-Lizama, publican el disco “La cueca centrina”. También se aprecia al cantor y conocido personaje popular Luis “Burrito” Contreras Reyes, quien se encarga principalmente de cantar la segunda seguidilla (tercer pie). Hacia el año 1971 se lanza el sexto volumen llamado “Buenas Cuecas Centrinas”, de la agrupación Los

---

<sup>16</sup>Información extraída de <http://www.cancionerodecuecas.cl/#!/archivo-sonoro>



Centrinos, conformada por Luis Téllez Viera, Luis Téllez Mellado y dos de los ex Chileneros, Luis Araneda y Raúl Lizama. Como último volumen de esta serie se lanza el año 1973 el LP “Así fue la época de oro de la cueca chilenera”, de la mano de Los Chileneros, esta vez compuesto por Hernán “Nano” Núñez, Carlos “Pollito” Navarro, Luis Téllez Viera y los jóvenes integrantes de Aparcoa, Julio Alegría y Miguel Córdova. Para esta ocasión, además del disco con cuecas, se añade un EP de quince minutos con escritos y relatos del poeta Hernán “Nano” Núñez, quien aborda su experiencia con la historia de la cueca, pasando por los conventillos, picadas, burdeles y fondas. Si bien esta serie no tuvo un gran éxito en ventas al momento de salir al mercado, tampoco fue el objetivo principal, puesto que, según explica Rubén Nouzeilles al final de este último trabajo discográfico, el objetivo era dejar registro de “la única expresión vigente de un folklore urbano chileno, [que] corre el riesgo de desaparecer si no logra ser aceptada y reconocida como hija folklórica legítima de Chile. (2011, pág. 161)”

## Los Chileneros

Primeramente el lote<sup>17</sup> que conforma Los Chileneros, representa el panorama Santiaguino de la cueca urbana a mediados del s. XX. Cuando la estación, la vega, y el matadero vieron la luz de la modernidad y callaron con la oscuridad de una tiranía. Sus integrantes, más que artistas profesionales y lejos de ser amateur, protagonizan el canto que nos dejaron nuestros antepasados desde tiempos ya remotos. Su canto surge desde los más variados oficios, aludiendo temáticas históricas, pictóricas, de amor y tragedia. Hernán Nuñez, “Perico Chilenero” y el “Baucha”, encarnaron la cueca citadina dejando un legado de historias que trasciende hasta la actualidad.



---

<sup>17</sup> (Solís, 2011, pág. 157)

## Hernán Núñez Oyarce

La mejor referencia bibliográfica que podemos encontrar son sus propios relatos y versos. Nacido en el año 1914, conoció la cueca cerca del año 20 en conventillos del sector aledaño de estación central. Fue pintor de micros, lustrador de zapatos, etc., pero su principal talento fue con las letras, siendo considerado por muchos, como el mejor compositor de la época. Como cantor manejaba un repertorio amplio, más no destacaba por la proyección de su voz. Esto era recompensado por su hábil canto de la segunda voz, que se acoplaba con estilo propio a los demás cantores. Fue lutier de panderos y maestro de nuevas generaciones. Una de sus composiciones; *“Dicen que viña del mar”*, obtuvo el primer lugar en el certamen del festival de la canción en la Quinta Vergara en el año 1972 con el grupo Aparcoa.



## Raúl Lizama

Nació el 17 de Noviembre de 1933 y falleció el 12 de diciembre de 2001. También conocido como “El Perico Chilenero”, marcó un estilo en el canto de la cueca, siendo un elemento fundamental para los Chileneros. Desde muy niño desarrollo el talento musical, pero fue en los burdeles cercanos a la plaza Yungay que conoció el piano, desarrollando un toquío<sup>18</sup> propio.



---

<sup>18</sup> Término acuñado por los payadores de la zona centro sur de Chile para referirse a la manera propia de tocar que tiene determinado músico con su instrumento.

## Luis Araneda

Luis Araneda, alias el baucha, es el último vivo de los Chileneros. Nació el 20 de Julio de 1927. Desde niño desarrolló en el oficio de cantor en los barrios de estación central, lugar donde antaño llegaban trenes cargados con mercancías. Su padre fue carretero, se ganaba la vida fletando cargas de fruta; fue entonces cuando lo iban a buscar, para que cantase en el comercio: “Sandías con canto, sandías con canto”. Impulsado por el oficio de cantor, a temprana edad conoció la vida bohemia, lo que lo llevó a conocer el círculo de cuequeros de aquel entonces. Trabajo por décadas como matarife. Conocedor de un gran repertorio, su voz es un patrimonio al canto de la cueca chilena. En la última década ha grabado con varios lotes emergentes, manteniendo la calidad de su canto y una lucidez que lo caracteriza.



## Eduardo Mesías

No hay biografía que le haga justicia a la verdadera historia de Eduardo Mesías. Es muy poco lo que se conoce sobre las circunstancias de su vida. Por referencias se sabe que se dedicó al comercio y que frecuentaba las casas de gastar. Sus barrios fueron la vega y el matadero. Con su potente voz, animaba las cuecas como ningún otro. Además de grabar con los chileneros, en 1969 grabó un disco *mano a mano* con el Perico chilenero, producción que alcanzó gran calidad, superando los anteriores registros.



A la izquierda, Eduardo Mesías; a la derecha, Raúl Lizama

## Rafael Berrios

Alias Rabanito, nació un 14 de Octubre de 1926 en la ciudad de Sewell, localidad minera situada al sur de Santiago que hoy es considerada como patrimonio nacional. Y murió el 5 de septiembre de 2005 a la edad de 78 años. Fue minero antes de ser músico, conociendo el acordeón gracias a su padre, quien trabajaba en una fábrica de acordeones. Durante su vida participó en múltiples producciones discográficas, acompañando a artistas como Violeta Parra, Los chileneros, Margot Loyola, Silvia Infantas y Los Condores, Segundo Zamora, Las Morenitas, Los Perlas, Los Tres, Los kings entre otros; siendo su sonido de una calidad memorable. Fundó la agrupación “Los pulentos de la cueca” e integró a “Los guatones de oro de la Cueca”. Considerado por muchos como uno de los mejores acordeonistas de Chile, dominaba la cueca, el tango, el jazz y otros ritmos de la música popular.



### Disco: “La Cueca Centrina” en 1967

El disco “La Cueca Centrina” de 1967, fue grabado en los estudios del sello EMI, y corresponde al tercer volumen de la serie “El Folclor Urbano”, que comenzó a grabarse ese mismo año. La producción estuvo a cargo de Rubén Nouzeilles, quien aconsejado por Margot Loyola, Fernando González Marabolí y Héctor Pavéz, reunió a los cantores que posteriormente conformarían el grupo Los Chileneros. El lote de cuequeros que grabaron en esa ocasión fue conformado por Hernán Núñez, Eduardo Mesías, Raúl Lizama y Luis Araneda. Se suman a estos los músicos cesionistas que ejecutan el piano, el acordeón y el contrabajo. Curiosamente, las guitarras no se escuchan en este primer hito de Los Chileneros. Es poco claro el motivo, pero existen dos hipótesis al respecto. La guitarra no se escucha en la grabación, o simplemente no se grabó la guitarra. La sesión de grabación fue concretada en una jornada un día sábado, dejando al haber un total de 18 cuecas.



## Discografía de estudio de “Los Chileneros”

### “La Cueca Centrina”

1967

Emi Odeón



- Hernán Núñez (voz y tañador)
- Luis Araneda (voz y pandero)
- Raúl Lizama (voz)
- Eduardo Mesías (voz)
- Humberto Núñez (piano)
- Carlos Navarro (acordeón de botones)
- Iván Cazabón (Contrabajo)

### Patitas Título

1. La Corina  
Un punga estando borracho  
Los campeones  
Por el oro en California
2. Cuándo me estarán cantando  
No hay corazón como el mío  
Están tomando mis amigos
3. Los matarifes  
Tengo que morir cantando  
Yo soy dueño del Barón
4. La flor de la verbena  
Tengo un amigo en el puerto  
Trayendo gloria de España
5. A Manuel Rodríguez  
Que vivan las fiestas patrias  
La guitarra
6. El palmero  
Chicha de Curacaví

## “La Cueva Brava”

1968

Emi Odeón



- Hernán Núñez (voz, tañador)
- Luis Araneda (voz)
- Raúl Lizama (voz)
- Emilio Olivares (piano)
- Carlos Navarro (acordeón de botones y voz)

### Patita      Título

El buen mozo

1. Los barrios bravos

Los Chileneros

El pañuelo que me diste

2. Decepción

Qué bonito es Peñaflo

18 y 19

3. El centenario

Amor marinero

Aserrucha, Casimiro

4. Contrabandista

La yuta

El pobre atorrante

5. El afuerino

Los paletas

Las morenas

6. El cautivo

Los mineros

## “La Cueca Chilenera”

1973

Emi Odeón



- Hernán Núñez (voz y tañador)
- Julio Alegría (voz)
- Carlos “Pollito” Navarro (voz)
- Luis Téllez Viera (voz)
- Emilio Olivares (piano)
- Artemio Rosso (Primera guitarra)

### Patita      Título

Juanito Orrego

1. Corazón de viola  
Tañadita y entonada

Malva Rosa

2. Pandero y boca de caballo  
A Segundo Zamora

Yo me agarré con la Muerte

3. Yo vi a dos taitas pararse  
Joaquín Murieta

Dicen que Viña del Mar

4. Mi negra me retó a duelo  
Barquita de papel

Yo me lo hecho al espinazo

5. El piolita  
Se arrancaron con el piano

Brindo dijo un matarife

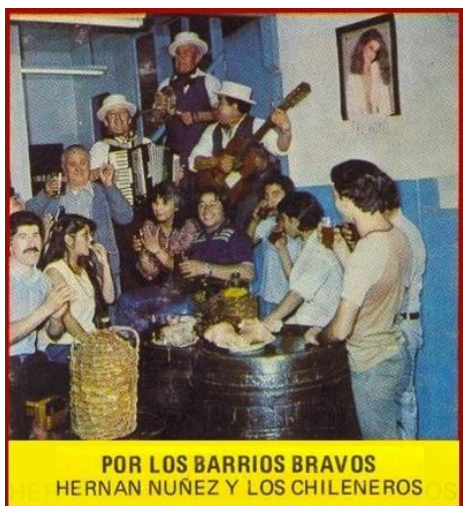
6. El verdulero  
El Mote mei

7. Relatos de Hernán Núñez

## “Por los barrios bravos”

1984

Emi Odeón



- Hernán Núñez (voz y tañador)
- Carlos “Pollito” Navarro (voz y acordeón)
- Rafael Cubillos (voz)

### Patita      Título

Lo dijo Santibáñez

1. El pañuelo que me diste

Los Cuadrito

Rosita por dios

2. El Mote mey

Malva Rosa

Los barrios bravos

3. A Luis Bahamondes

Agarraste las maletas

La piedra feliz

4. Quintrala

Roto apequenao

Cuando pulso mi guitarra

5. Samba, morena, ay Rosa

El roto chileno

Del año 20

6. El Gallo quiquiriqui

Rosa, rosa

## Orígenes de la Cueca

### Origen Árabe de la Cueca Chilena

Un particular defensor del origen árabe andaluz de la cueca chilena corresponde al matarife y cultor, Fernando González Marabolí. El libro “Chilena o Cueca Tradicional” de Samuel Claro Valdés, Carmen Peña Fuenzalida y María Isabel Quevedo Cifuentes, está basado en los relatos que González Marabolí le confiara a estos académicos de la Universidad Católica cuyo estudio final se publicara en 1987. El libro abre con una serie de conclusiones que dan forma a un marco teórico en base a proposiciones generales, de las cuales cabe destacar la siguiente:

*Los orígenes de la chilena o cueca tradicional se encuentran en la tradición oral recibida del pueblo árabe-andaluz que acompañó al conquistador en su paso al Nuevo Mundo, la que mantiene la herencia poético-musical árabe llegada a la Península Ibérica a partir de la dinastía de los Omeya, en el siglo VIII. (Valdés, Chilena o cueca tradicional, 1994, pág. 21)*

Como respaldo en el mismo libro, Samuel Claro cita al compositor Pedro Humberto Allende, quien otorga una procedencia árabe a la cueca, descartando a la vez toda raíz relacionada a los pueblos originarios de Suramérica:

*El origen de la música popular criolla de Chile, hay que buscarlo en los colonizadores solamente, ya que la música indígena no ha influido en absoluto en su formación. El arte popular español procede del Oriente, en Chile, en los ritmos y en algunos giros melódicos, se reconoce también su origen oriental. (Valdés, Chilena o cueca tradicional, 1994)*

Samuel Claro rechaza toda posibilidad de procedencia Europea en la cueca cuando establece que fue el canto gregoriano el principal aporte musical del hombre occidental. La iglesia católica, apostólica y romana, heredera de Oriente y Occidente y, por lo tanto,

cosmopolita y universal, ha evangelizado en la fe única a través de la forma del *cantus firmus*<sup>19</sup>. “La música de la España cristiana representa la posición oficial de la Iglesia y del Estado. Es aceptada, documentada, enseñada y difundida. Ha sido, a su vez, la que ha recibido estudios muy profundos durante nuestra época. Por esta razón no nos referiremos a ella.” (Valdés, Chilena o cueca tradicional, 1994, pág. 23)

En el párrafo que sigue, el académico atribuye cierto grado de responsabilidad a los judíos por el traspaso cultural:

*La España judía ha sido, por el contrario, un testimonio continuo de contradicciones, de colaboración y de persecuciones, de panegíricos y de quemas, de enconos y odiosidades. Los judíos, al contrario que los cristianos y musulmanes - que ya cuentan con la venida a este mundo del Mesías y del Profeta -, están todavía esperando la llegada del Prometido, por lo que sus temáticas metafísicas, poéticas, musicales, pictóricas y culturales han estado y están orientadas a la Jerusalén prometida. Las persecuciones obligaron a los judíos a refugiarse en el seno familiar para el estudio de las Escrituras y para la preservación de su linaje bíblico. (...) Su expresión musical tradicional no trasciende ni se proyecta en el pueblo: no podría hacerlo por temor a la Inquisición. En medio de la dominación musulmana en España, prefieren expresarse en árabe y sumarse a las expresiones musicales y culturales de esa civilización. (Recordemos que es un judío el que convence a Ziryab que viaje a Córdoba después de la muerte de Al-Hakam I en 822). Como criptocristianos, a su vez, adoptan las formas culturales impuestas. Su música ha sido menos estudiada en América. No nos referiremos a ella en particular sino en forma tangencial en el transcurso de nuestro trabajo. (Valdés, Chilena o cueca tradicional, 1994, pág. 23)*

---

<sup>19</sup> Técnica occidental del canto, proveniente del canto gregoriano y la polifonía

## Origen Africano de la Cueca Chilena

Las conclusiones hechas por el compositor e investigador Pablo Garrido dan por sentenciado que la cueca chilena no proviene del África, ni que la población negra en Chile la hubiese traído consigo.

*No se diga, pues, que a zamacueca nos vino del África, que allí jamás se bailó. Toda danza vernácula es lenguaje, y cual éste su riqueza radica en los influjos exógenos que le dan a su vertebración particularidades que tipifican, paradójicamente, a los pueblos que aparecen como sus usuarios. Porque, después de todo, una danza como bien cultural, es patrimonio de quien se identifica con él. (Garrido, 1976, pág. 77)*

Garrido, en su libro “Biografía de la Cueca”, hace ver que existe un antecedente documental dado por José Zapiola, que llevaría posteriormente a Vicuña Mackenna a determinar que la zamacueca llega a Chile “*como por cosa de negros*”. El extracto que Pablo Garrido comienza señalando el siguiente extracto del libro “Recuerdos de treinta años: 1810-1840” de José Zapiola:

*Respecto a bailes de chicoteo, recordamos que por los años de 1812 y 1813 (Zapiola tenía diez años de edad entonces) la zamba y el abuelito eran los más populares; ambos eran peruanos.*

*San Martín, con su ejército, 1817, nos trajo el cielito, el pericón, la sajuriana y el cuando, especie de minuet que al fin tenía su alegre. Estos últimos bailes podrían mirarse como intermedios entre los serios y los de chicoteo; pues no daban lugar a las desenvolturas que se ven en los otros, que nos vinieron del Perú desde el año de 1823 hasta el día.*

*Desde entonces, hasta diez o doce años (entiéndase desde 1823 hasta los sesenta), Lima nos proveía de sus innumerables y variadas zamacuecas,*

*notables e ingeniosas por su música, que inútilmente tratan de imitarse entre nosotros.*

Luego, en 1882, con ochenta años de edad, el escritor es consultado por Vicuña Mackenna, a quién le señala lo siguiente:

*Al salir yo en mi segundo viaje a la República Argentina, marzo de 1824, no se conocía ese baile. A mi vuelta, mayo de 1825, ya me encontré con esa novedad.*

Es entonces cuando vicuña Mackenna emite la siguiente conclusión, que luego servirá al musicólogo argentino Carlos Vega para afirmar que la zamacueca nació en Lima en 1824.:

*Semiennoblecida la zamacueca en Lima, pasó a Chile el año 1824, o un poco antes, como cosa de negros, y como tal fueron los negros del famoso batallón N°4 que la trajeron en su banda enseñada en Lima por Alcedo y en Chile por don José Zapiola, hombre de notorio talento como escritor y como músico, que así nos los escribe...*

Primeramente, Zapiola afirma que una gama de bailes llegaron en el año 1817 desde Lima a través del Ejército Libertador de San Martín. Luego, dice haber conocido personalmente la zamacueca en Chile el año en 1825. Mackenna por su parte, dice que fue específicamente el batallón N°4, conformado por una banda de negros, quienes trajeron a Chile este baile. Pero Garrido contraargumenta que el batallón N°4 era chileno, y había salido en 1820 con la Expedición Libertadora del Perú. Los músicos negros que conforman los batallones 7 y 8, seguramente fueron enrolados al batallón 4, siendo reclutados en 1817 en la región de Cuyo; lugar donde la cueca se conforma en sonoridad y repertorio alrededor del 1830 (Irigoyen, 2013). También Samuel Claro hace referencia a este conjunto de negros, pero este indica, que según un antecedente bibliográfico de Eugenio Pereira Salas (1951, pág. 16), la banda integrada por negros africanos correspondería a la del batallón N°11 (Claro, 1979, pág. 6). Siguiendo con Garrido, José Zapiola que *no era afecto ni a los bailes de **chicoteo** ni a las expresiones vernáculas de especie algún*, prefirió describirnos minuciosamente cómo se bailaba el **minuet** y *escamotear* la referencia a la zamacueca.



Aceptando que la zamacueca es la antecesora de la cueca chilena; el nombre *cueca* perdura en Argentina, Bolivia y Chile, y en menor grado en Ecuador y Paraguay y en el año 1821 llegó con la escuadra de Cochrane a Acapulco, donde hasta la fecha, se le conoce como **chilena**. En el año 1860 en Perú se le conocía con el nombre de *chilena*. Luego la guerra del pacífico en 1879 entre Chile y Perú, pasó a llamarse *marinera* en honor a las heroicidades del buque de guerra, Huáscar. Pablo Garrido hace cita de Luis Alberto Sánchez, quien en 1835 escribe:

*Cuando pasó la cueca al Perú, eran tiempos de solidaridad hispanoamericana y recién nacida. El Perú tenía la cashua incaica, baile de relaciones, isócrono, monótono y monótonamente enloquecido a ratos, a la hora de huayno alocado, tristemente alocado, y optó por la cueca. Se llamó la chilena. Cuando vino la guerra (1879), y el Perú fue derrotado, el orgullo patrio, sin poder desterrar aquella expresión coreográfica a la que ya había impregnado el pueblo con su propio sentido, cambió el nombre, y nació la marinera. Mientras la cueca chilena denuncia facilidad de la vida, ufanía de triunfador, la marinera peruana delata un vencimiento sobrevivido y mal tolerado, pero tolerado al fin. Alegría que se quiebra en un sollozo.*

En el Perú existe un dicho cuasi folclórico: “El que no tiene de Inga tiene de Mandinga”; es decir, el que no tiene de indio, tiene de negro. La llegada del español a Sudamérica trajo consigo desde fechas muy tempranas la sangre africana. Ya en el año 1554 se cifra en Lima unos 1500 esclavos (aunque sin determinar si son negros). En 1593, según un informe del arzobispo de Lima de entonces, cifra el número de negros y mulatos<sup>20</sup> en 6.690 almas de un total de 12.790; es decir, la mitad de la población. Un censo en el año 1600 arroja una proporción similar: de 14.262 habitantes de la ciudad, 6.631 corresponden a negros y mulatos, 7.193 a españoles (incluidos mestizos) y 438 a indios. Finalmente en

---

<sup>20</sup> MULATO, TA: (De *mulo*, en el sentido de híbrido, aplicado primero a cualquier mestizo). 1. adj. Dicho de una persona: Que ha nacido de negra y blanco, o al contrario. U. t. c. s. (Española., 2014)

1619, la población negra en el Perú supera a la población de españoles y mestizos. (Queija, 2000)

En Chile, durante el Gobierno de Agustín de Jáuregui en el año 1778, se realiza un empadronamiento de la población del Obispado de Santiago. Esta primera iniciativa se efectúa entre los vagos límites del desierto de Atacama por el norte y el río Maule por el sur; considerando la hasta entonces Chilena localidad de Cuyo en la Actual Argentina. Lamentablemente, los papeles de la contaduría mayor que hoy atesora el Archivo Nacional, por alguna razón que no cabe explicar en el presente documento, no contemplan los empadronamientos correspondientes a Santiago, Concepción y la Serena. Considerando entonces sólo a la población rural de ese entonces, los resultaron arrojaron que de un total de 259.646 almas vivientes, 190.919 corresponden a la población blanca, 20.651 a mestizos, 22.568 a indios y 25.508 a negros (Censo de 1813).

## Origen Mapuche de la Cueca Chilena

Resulta difícil imaginar a los pueblos precolombinos bailando al compás del seis por ocho, o cantando las melodías tonales de la cueca chilena. Más bien, se puede decir con cierta certeza que ellos tenían sus propias expresiones, así como claramente lo dilucidara el compositor e investigador Pablo Garrido:

*Aun cuando tenemos mucho orgullo de nuestra sangre aborigen, en honor a la verdad, la zamacueca no la bailan los “indios” de Chile: los de Perú y Bolivia, aunque la cultivan, tienen asimismo otras danzas ancestrales que aman mayormente y que **sienten mejor**.*

*Los chile-indianos no bailaban Zamacueca, era prematuro, pues esta no había nacido aún. Cuando quizás se ensayaron en ella, ya eran mestizos seculares, con sangre peninsular inyectada en los imponderables de toda dilatada incursión de forasteros en landas invadidas en que se confronta la pareja del hombre. (Garrido, 1976, pág. 20)*

Dentro del mismo estudio, Garrido expone dentro de su metodología, un hecho que nos da cuenta del factor identitario. Sobre cómo se concibe en la cultura formal y académica, específicamente en la aristocracia, una visión despectiva de La zamacueca, que pareciese ser el antepasado más cercano a la cueca chilena según el compositor. El diccionario de la Lengua Castellana de la Real Academia Española en el año 1899 define de la siguiente manera a la zamacueca:

*ZAMACUECA. f. Danza grotesca que se usa en Chile, en el Perú y en otras partes de América, comúnmente entre indios, zambos y chuchumecos<sup>21</sup>. // Música y canto con que se baila.*

---

<sup>21</sup> CHUNCHUMECO: El que frecuenta trato con chuchumecas, siendo esta voz femenina, la ramera o mujer de vida alegre”.

Se desprende de esto, la negación a todo vínculo con nuestra identidad que pudiese tener la zamacueca. La que años después, paradójicamente, se convertiría en la expresión más genuina de nuestro sentir patrio, sentenciándose por decreto como la danza nacional. Pablo Garrido en su análisis, recorre el cuadro étnico que influye sobre la danza de la zamacueca, refutando la definición que emitiese la real academia española: “*si en sus insondables orígenes tuvo expresiones Corporales extravagantes, a fines del siglo pasado restaba el menor asomo de ello; por el contrario, es un baile gallardo y garboso donde campea la gracia*”. (Garrido, 1976, pág. 20).

Consecuentemente a lo poco acertado sobre la definición de la zamacueca, es que la real academia se retracta emitiendo la siguiente ilustración en el año 1970:

*ZAMACUECA. f. Baile popular originario del Perú, y que se usa también en Chile y otras partes de América Meridional. // 2. Música y canto de este baile.*

Sentenciando en su análisis, pablo Garrido ofrece la siguiente contra argumentación:

*Al detractar en tal forma la danza popular, la Academia de la Lengua alejaba -quizás impensadamente- cualquier entroncamiento con las danzas, músicas y poesías peninsulares.*

*Esta danza **grotesca**, entonces, habría nacido en suelos **indios**, en tierras primitivas de cualquier continente, menos en España.* (Garrido, 1976, pág. 21)

Aún así, se podrían identificar ciertos elementos en la musicalidad de la cueca, cuyo carácter pudiese haber sido influenciado por los pueblos originarios denominados como mapuches. Un historiador peruano llamado Romulo Cuneo Vidal, determina que el origen de la palabra zamacueca proviene del quechua *Zawani*, que significa; baile del descanso. Tal afirmación se argumenta en base a la existencia de huacos, piezas de cerámicas de la época precolombina, donde se muestran parejas bailando una danza con pañuelo (Yucra, 2011). Son puntos de vista cuya discusión no son parte de los objetivos de esta memoria, pero se entiende la validez que puede tener el estudio al respecto. Cabe observar un

comentario vivencial de un dirigente mapuche llamado Francisco Vera Millaquén, quien expresa:

*La cueca es una danza introducida por los españoles desde afuera de este continente. Por lo tanto, para los pueblos originarios no reviste mayor importancia, porque no los identifica y por eso, no se interesan por aprenderla. Los pueblos indígenas lo respetan como símbolo cultural de los chilenos y por lo demás su demostración es muy bonita. Pero para el mapuche no significa nada, no representa nuestras tradiciones. A pesar de los esfuerzos que hicieron los profesores para que lo aprendiera, yo nunca pude hacerlo".* (Yucra, 2011)

Quizás el mayor aporte del pueblo mapuche, hace relación al sincretismo entre el español en Chile y el mapudungun, lengua del mapuche. Por ejemplo, la cueca *Los Lagos*, de Petronila Orellana, ícono del repertorio vigente actualmente, hace referencia a la belleza de los lagos del sur del país, cuyos nombres provienen principalmente de la lengua mapudungun; calafquen, riñigue, pirigueico, etc.

Para cerrar, si se realiza una comparación en la acentuación rítmica del ritual mapuche, que acentúa el tiempo fuerte. La cueca chilena; que en rigor omite el tiempo fuerte. Y a esto le sumamos la marinera, se puede apreciar el siguiente resultado:

	TIEMPO					
	1	2	3	4	5	6
Cueca Chilena		x	x		x	x
Marinera	x		x	x		x
Música ritual mapuche	x	x		x	x	

La Cueca Chilena, en Chile, suele aplaudirse como la marinera, lo que no corresponde a la musicalidad fiel del género, pues la instrumentación y el “zapateo” de la danza hacen hincapié en la acentuación de los tiempos 2, 3 y 5, 6. Junto con esto, cabe señalar que el bajo, la guitarra, el bajo del piano y del acordeón entre otros instrumentos, también acentúan los tiempos 2, 3 y 5, 6.

## Forma poética musical de la Cueca Chilena

### ¿Copla o Cuarteta?

Copla y cuarteta son definiciones en relación a la composición de versos métricos. Ambas palabras se acogen al segmento de mayor duración en el canto de la cueca chilena, la que generalmente viene luego de algunos compases de introducción musical. Quien canta la copla o cuarteta, se dice que *la saca* y es el cantor que presenta el tema poético y la intención interpretativa a desarrollar en el resto de la cueca.

Comúnmente, la copla cuequera se compone de cuatro versos octosílabos, cuyos versos segundo y cuarto riman entre sí. En la versión musicalizada de la cueca chilena, se canta el primer verso con una melodía antecedente (A) y el segundo verso con una melodía consecuente<sup>22</sup> (B) que luego se repite. Luego se canta el tercer verso con la melodía A, le sigue el cuarto verso que remata la copla con frase B para que finalmente se repita el primer verso que cierra el canto de la copla musicalizada con la frase consecuente. Para cerrar el canto de este *primer pie*<sup>23</sup>, se repite el primer verso con la melodía consecuente. En síntesis, la copla o cuarteta musicalizada, sigue el siguiente esquema:

Melodía	Verso
A	1
B	2
B	2
A	3
B	4
B	1

<sup>22</sup> “En la frase musical, que también tiene por objeto construir una comunicación, estas partes reciben, respectivamente, el nombre de antecedente: concatenación de motivos con carácter de preposición; y consecuente: como su nombre lo indica, enuncia las “consecuencias” de aquella primera proposición” (Solís & Alcalde, 1981, pág. 42)

<sup>23</sup> Ver título dedicado a los pies y las patas.

A pesar de esta generalización, la concepción que se tiene sobre las bases que construyen el primer pie de la cueca (o copla) son variables de acuerdo a cada autor. Carlos Vega, reconocido musicólogo argentino que indagara profundamente en el estudio sistemático de las manifestaciones musicales folclóricas de los países sudamericanos, hace valer el punto de vista del compositor e investigador Pablo Garrido, sobre los versos iniciales de la cueca chilena:

*En su Biografía de la cueca, Garrido avanzó considerablemente (...), pero, ya muy adelantado -tal vez porque no consideró oportuno el análisis musical complementario,- abandonó, diciéndonos con evidente pesimismo que, en la transformación de los versos, la intuición popular es caprichosa, y desconcierta al investigador más sagaz (Vega, La forma de la Cueca Chilena (I, II y III), 1947, pág. 15).*

La llegada de la copla al nuevo continente no es algo que se atribuya al estudio formal académico, sino más bien, a la tradición oral como un proceso de creación sucesiva, llegando a encontrarse coplas andaluces con tres versos, legítimamente aceptadas por sobre los cuatro versos (Gimeno, 2008, pág. 127).

Cosas de reina tenías  
cada vez que me mirabas  
me perdonabas la vía

José Luis Tejada

La ventana de la cárcel  
es ventanita de hierro  
por donde no pasa el aire.

Rafael Alberti



Se pueden encontrar coplas en la cueca chilena, donde no hay una rima entre el 2º y el 4º verso:

Esa flor que llevas puesta  
es la rosa que he perdido  
del rosal que hubo en mi vida  
sólo dejaste esas espinas.

(Campo L. m., 1968)

O casos donde se repite la misma palabra para hacer las de rima:

Me gusta que te diviertas  
que te diviertas me gusta  
pero si te vas con otro  
eso si que no me gusta.

(Lizama, 1969)

Canto mi cueca chilena  
y la canto sin escándalo  
la canto, la bailo y la tomo  
y no armo ningún escándalo.

(Campo G. d., 1967)

E incluso cuartetos que sobrepasan las ocho sílabas:

Apenas te tomái un trago'e vino  
te poni' a pelar a lo' amigo  
se mueve más tu lengua que un remolino  
pelando a tu familia y a lo' vecino.

(Navarro E. , Tate Callao, 1968)

Al respecto González Marabolí sentencia:

*Se llaman cuecas cojas o deformadas a las que les falta o les sobran cosas y por lo tanto pierden el equilibrio del arte. El verso que no lleva el corte donde lo debía tener es la negación de todo ritmo: este revoltijo esta hecho por gente que trata de emborrachar la perdiz o que no sabe nada de cueca. (Valdés, Chilena o cueca tradicional, 1994).*

El estudio académico puede encontrar una gran dificultad si en su metodología si no considera estas variantes. Frente a esta situación, Carlos Vega llega a definir:

*Los cuatro versos octosílabos pueden adoptar cualquier combinación de rimas; sin embargo, es general la consonancia o la asonancia en los versos pares. (Vega, La forma de la Cueca Chilena (I, II y III), 1947, pág. 15).*

Lo cierto es que la primera parte de la cueca chilena, en su forma poética, corresponde a cuatro versos octosílabos. Como regla, dos de ellos deben rimar entre sí. Se le llama copla cuando riman el segundo con el cuarto verso, o los versos pares si se quiere decir. Algunos denominan a esta parte como el primero de cuatro pies. Cuando rima el primero con el cuarto recibe el nombre de redondilla; y cuando rima el primero con el tercero y el segundo con el cuarto se le llama cuarteta. (Loyola & Cádiz, 2010, pág. 114) La musicalización repite por lo general el segundo verso, y el primer verso octosílabo en la frase final. En algunos casos se repite el primer verso, sumando junto con ello los compases correspondientes al total. Musicalmente la cueca se conforma en base a dos frases melódicas en compas de 6/8, una ascendente y otra descendente; aunque esto puede variar. (Soubllette, mayo-junio 1959).

Fernando González Marabolí, en sus palabras, asegura que la copla no se asemeja a la décima ni al romance, ya que la décima es hablar en verso y el romance escribir en poesía. En cambio la copla se forma en base a refranes que se transmiten de forma oral, el cual contiene intacto el arabismo del andaluz; “En nombre de copla está documentado con

el cantor Ziryab<sup>24</sup> de la corte de Abderrahmán III”. (Valdés, Chilena o cueca tradicional, 1994, pág. 115).

Otra definición es la que ofrece Pablo Garrido:

*Del análisis formal, se desprende que el “pie” de cueca se descompone en: Una cuarteta inicial en octosílabos, correspondiente a la copla del aire popular español llamado **malagueña**, en la cual se expone el asunto.* (Garrido, Biografía de la Cueca, 1976, pág. 108).

### Seguidilla... ¿o siguiriya?

A continuación de la copla, viene la seguidilla o *segundo pie*. Aunque existen diferentes acepciones respecto a cómo llamar a esta segunda parte de la cueca; comúnmente de siete y cinco versos, las variables dependen tanto de los autores como de la zona en donde se cultiva la cueca. Cuando se canta a la rueda, a quien le toca cantarla se dice que la *arremanga*. Fernando González Marabolí afirma lo siguiente: “La seguidilla es un nombre del habla castellana, deformada especialmente con la d. Las seguidillas españolas cantadas no suenan. La siguiriya es de antes, es un nombre de los andaluces.” (Valdés, Chilena o cueca tradicional, 1994, pág. 116). Lo cierto es que copla y seguidilla son diferentes en su estructura métrica.

Margot Loyola imprime una versión oficializada sobre esta métrica:

*Los 8 versos siguientes (5 al 12) corresponden a la seguidilla, de los cuales el 5 es la repetición del 4, más el agregado “sí”, “mi alma” o “madre”, que aumenta las dos sílabas que faltan en la segunda seguidilla.* (Loyola & Cádiz, 2010, pág. 114).

---

<sup>24</sup> Cantor de gran fama en tiempos del al-andaluz durante el califato de Omeya. Ver Samuel Valdés, Chilena o cueca tradicional.

Al mismo tiempo que, González Marabolí, dispone de una definición similar pero con diferente metodología.

*La siguiiya tiene 41 sílabas y es una combinación que se divide en 7 versos desiguales de 7 y 5 sílabas, quedando de la manera siguiente: 7-5-7-5 y los 3 versos finales que tienen distinta rima, pero la misma métrica de 5-7-5. Las dos clases de rimas van en los versos de 5 sílabas.*

A modo de ejemplo, a continuación se exponen ambos estilos. Seguidilla o siguiiya con ambas técnicas:

Loyola	Marabolí
Pajarito dichoso	Pajarito dichoso
que vas y vienes	que vas y vienes
dime si el mal de amores	dime si el mal de amores
remedio tiene.	remedio tiene
	que triste paso
Remedio tiene, sí	porque ya mi negrito
que triste paso	no me hace caso.
porque ya mi negrito	
no me hace caso.	

Suele ocuparse más el primer método, pues es más práctico dado a que hace la separación entre seguidillas 1 y 2. En la musicalización, la primera seguidilla repite un par de versos; puede ser los dos primeros o los dos últimos, pero por lo general y en el mayor de los casos se repiten los dos primeros.

## Remate

El remate corresponde a la parte final de la cueca. Es un momento de gran intensidad, dado al cierre musical que implica. Curiosamente da término a la pieza con una frase antecedente A para luego resolver en tónica, generalmente con animaciones que se mueven resolutivamente. Se le puede encontrar también con otros nombres; cerrojo, pareado, final, estrambote, entre otros. González Marabolí (1994) indica que los árabes le llamaban *cerrojo* al remate, y que luego de este, se abre al canto de la cueca siguiente. En la visión del matarife, el remate debe estar a cargo de un especialista, pues es la parte más intensa de una cueca. Este rematador también es el encargado de *avivar la cueca*<sup>25</sup>

Todos los autores coinciden en que el remate consiste en un verso de siete y otro de cinco sílabas. Lo común es que ambos versos rimen consonantemente. Pero también se pueden encontrar variantes asonantes o derechamente sin rima. La temática del remate, según Margot Loyola (2010), generalmente continúa con la temática de la copla y la seguidilla.

### Ejemplos.

Ya te tiré del cable	A bailar una cueca
por lo variable.	al pasto verde.

Suele ocuparse la muletilla “anda” o “cierto” según sea la cueca, siendo común ocupar los versos de 5 sílabas de la seguidilla anterior (Soubllette, mayo-junio 1959, pág. 103).

---

<sup>25</sup> Términos que se refieren a las animaciones, gritos y exclamaciones eufóricas que realzan el canto.

## Ripios o Muletillas

Lo ripios o muletillas son agregados que se le hacen al verso al momento de ser musicalizado. Esto a fin de rellenar el texto, en concordancia con el desarrollo musical. Suelen tener de tres sílabas como *caramba*, *mi vida*, *carola*, etc. Según González Marabolí (1994), estas deben terminar en la vocal “a”, para agregarle la “y” que hará de puente entre la muletilla y el verso.

Muletilla	Verso
Mi viday	que parecen los pitucos

También se le puede encontrar con más número de sílabas;

Ejemplos:

señorita (4)  
 morena sisa (5)  
 ay tiqui tiqui alla va (7)

Por lo general el uso de muletillas es de carácter libre dentro de la composición, al no existir una regla única o rígida que modere su uso.

Cuando una muletilla tiene 8 o más sílabas, es llamadas *muletilla larga*.

Ejemplos:

Tomando tinto y del otro (8)  
 Negrita del alma no me hagas sufrir (12)  
 Rosa Juana María María Juana Rosa (14)

El uso de las muletillas va a depender del intérprete tanto como del compositor de la cueca. Una misma cueca, desde su versión poética, puede cantarse de varias formas, o sea, ser musicalizada de diferentes formas. Va a depender del gusto y las capacidades de quien(es) cante(n).

## Patatas y Pies

Es posible entender por *pie*, una cueca entera. Debido a esto, es que cuando alguien saca a bailar ofrece: “¿Bailamos un pie de cueca?”. También sucede, que por tradición las cuecas se bailan de a *tres patas*. Es por esto que cuando sólo se bailan dos cuecas, o sólo una, se dice que *quedar cojo*. Paralelamente, el concepto de *pie* puede entenderse como una de las cuatro partes que conforman la estructura interna de la cueca.

La cantidad de melodías en la estructura de la cueca va en proporción decreciente en relación a sus partes, tal como se muestra a continuación:

Parte	Pie	Frase Musical	Melodías
Copla	1	$\left. \begin{array}{l} A \\ B \\ B \\ A \\ B \\ B \end{array} \right\}$	= 6
1° Seguidilla	2	$\left\{ \begin{array}{l} A \\ B \\ B \end{array} \right.$	= 3
2° Seguidilla	3	$\left\{ \begin{array}{l} A \\ B \end{array} \right.$	= 2
Remate	4	{ A	= 1

En consecuencia, sobre las doce melodías que tiene una cueca, la mitad corresponde al primer *pie*. El primer *pie* es la mitad de una cueca. Las visiones que se tienen, difieren en algunos autores. Para resolver este asunto, es válido revisar dos referencias totalmente opuestas al respecto:

*Como ya se ha dicho, en una buena parte de Chile se bailan “tres pies”. En muchas oportunidades se suele agregar un cuarto pie, al que llaman la “cueca de los picaos” o la “del estribo”. En algunas zonas se entiende por un pie de cueca, bailar tres cuecas seguidas. Hemos escuchado que a estos tres pies de cueca, le llaman “una pata” o “una patita” de cueca, en otros lugares se refieren a bailar una “una pata” de cueca. (Loyola & Cádiz, 2010, pág. 154).*

Y por otro lado:

*La chilena o cueca tradicional se divide en cuatro partes o “pies” desiguales en su longitud, los que coinciden con la copla, la primera y segunda parte de la siguiriya y el remate, y con las evoluciones coreográficas que describen cuatro círculos o ruedas, una por cada pie. Este concepto de “pie” de cueca, que implica movimiento como al caminar y que coincide con la participación protagónica de cada uno de los cuatro cantores<sup>26</sup>, difiere del concepto vulgarizado de pie. Este último considera como tal el canto y baile de una cueca completa, tras lo cual se hace un “aro” o pausa para descansar, lo que no es correcto. (Valdés, Chilena o cueca tradicional, 1994, pág. 48)*

Cada parte o pie tiene sus propias características que la componen y diferencian. Cantores, bailarines, músicos y poetas, cada uno desde su lugar de oficio, saben diferenciar el tratado que se le debe a dar a cada pie.

---

<sup>26</sup> Ver más adelante capítulo dedicado al “canto a la rueda”



## Música de la Cueca Chilena

### Acompañamiento

La cueca posee una riqueza rítmica dada por la alternancia y superposición de divisiones binarias y ternarias (González L. A., 1994). Técnicamente, el canto de la cueca puede ser acompañado solo por palmas. Esto le otorga una sonoridad que realza el protagonismo de las voces. Dado el carácter armónico de la cueca, suele ser acompañada por la guitarra, el piano, el acordeón y el arpa. Las percusiones que sirven de acompañamiento son el pandero hexagonal, el tañador, los platillos y las cucharas más comúnmente.

### La Daira y el Canto a la Rueda

“Canto a la rueda” y “Canto a la daira” hacen referencia al fenómeno de “La rueda de cantores”. Esta se forma al momento que varios cantores se reúnen en una ronda y entonan el canto; en este caso, de la cueca chilena. Como cada pieza tiene cuatro partes, o pies, esta puede ser cantada por cuatro cantores diferentes, quienes hacen relevos entre cada pie. Tales relevos en la rueda de cantores van en la misma dirección que las manillas del reloj, se dice entonces, que el canto va *por derecha*, o que *la salida es por mano*. Este ordenamiento permite organizarse cuando hay una cantidad numerosa de cantores en la rueda; pues de no respetarse, se pueden generar controversias. En el documental “La bitácora de Los Chileneros”, el “perico chilenero”, el Baucha y el Nano Núñez, relatan desde su experiencia:

*Perico: “...Si nos juntamos una rueda de cantores. Si somos veinte que estamos cantando, la salida es por mano. Porque si saco una cueca yo y usted está número diez ¿cómo va a cantar la segunda parte usted? Va por mano, la salida es por mano”*

*Baucha: “Por ser: “saco” yo, tiene que pescar usted (indicando hacia su derecha), tiene que pescar el tercer pie el que sigue y el otro terminar, ¿ya?”*

*Sacaba una cueca yo aquí, y habían ocho cantores, de aquí, todos cantaban cueca y pegaba el grito el Mario Catalán de allá. (Junta los dedos índices para gestualizar la rivalidad que se generaba) ¿Me entiende? Guerra conmigo. Yo le decía, con permiso de ustedes, échale no más conchetumare, ¿Queri' que te diga una cosa?: “te vai' a reventarte y nunca vai' a dejarme aplastao”.*

*Nano Nuñez: “El Mario Catalán cantaba bonito... y era mejor que nosotros. Pero en cueca “lo llevábamos” nosotros. Sacábamos una cueca y quedaba parado, porque sabía pocas cuecas. No ve que uno recoge allá, anda en todos los barrios, entonces tiene más material. Y ésa ha sido la pillería de los cuequeros, tener harto material, igual que el payador. El payador tiene que tener payas y tener unas payas escondidas; pero buenas, buenas pa' defenderse: está peleando con cuchillo y de repente saca el revolver. Ah... por decir algo ¿entiende?*

González Marabolí, en su particular visión del rito de la rueda de cantores, dice que antes del canto se entona la melodía pura, correspondiente a la *daira*, proveniente de la *música de 16 metros*<sup>27</sup>: “Los cantores antiguos entonaban solo media entonación antes de cantar, o sea 8 sonidos de subida, porque es la misma melodía vuelta hacia abajo” (Valdés, Chilena o cueca tradicional, 1994, pág. 113). Por lo tanto, para dar inicio al canto, se expone una melodía de 8 sonidos ascendentes las que son completadas con los 8 sonidos descendentes que consuman el concepto de la *música de 16 metros*. La *daira* entonces, es la melodía, antecedente y consecuente, que da la pauta para el canto de la cueca.

---

<sup>27</sup> Ver título dedicado a la música de 16 metros

## El Canto Gritoado

Técnica vocal propia de la *rueda de cantores* es el *canto gritado* o *voz de cabeza*, que facilita y realza la intensidad junto con la altura tonal. La conducción de la cueca implica un ascenso en la intensidad musical y vocal, que va desde la copla, pasando por las seguidillas, hasta llegar al remate, momento en que se entona sólo una melodía ascendente pero cuya intensidad interpretativa debe marcar un momento de clímax en la cueca. La relación entre el manejo del aire y las proporciones internas de la cueca chilena son la clave entonces para la ejecución de la cueca chilena.

La proyección de la voz debe potenciar al máximo las capacidades sonoras de cada frase musical, es por eso que la técnica debe ser aprendida con gran disciplina. El canto de la cueca se compara al grito de un gallo por su postura e impostación. Samuel Claro se refiere sobre esta particularidad como sigue:

Defendiendo siempre la procedencia árabe de la cueca:

*La impostación del cantor tradicional, igual a la impostación árabe de la voz que llegó a Occidente cuando el cantor omeya se estableció en Al-Andaluz a partir del siglo VIII, se adquiere luego de años de entrenamiento. (Valdés, Chilena o cueca tradicional, 1994, pág. 53)*

Sobre la misma, Samuel Claro hace cita de la experiencia del matarife Fernando González Marabolí, ya que este sabía muy bien lo que significa todo esto, al ser enseñado desde niño por su padre:

*Con el cuello tieso, dice, la garganta hinchada, dura o enanchada, y las mandíbulas lo mis abiertas posible. Se acumula el aire en el diafragma, y con la boca semicerrada, sin juntar jamás los labios, se lleva el compás y realiza pesados ejercicios de impostación. La voz gritada, continúa, como si se cantara para sordos, es la única que se presta para hacer bien las melodías de la cueca, porque al hacer cuentas que no es canto sino que a uno le pasa y*

*siente lo que dicen los versos, entonces, poniendo la cara fiera y arrugando el entrecejo, como fingiendo que ya va a largar el llanto, logra sacar la voz lamento, quebrando el sonoro, brota y refleja el alma viva, porque el cerebro llena los gritos de sentimiento, donde resaltan la viveza, la garra y la exactitud, porque están en tensión todas las facultades del espíritu y se busca la naturalidad no sólo en cada palabra, sino que en cada sílaba. Con la práctica y el tiempo, sigue diciendo, se adquiere tal dominio de la voz que ya cantar de otra manera seria un sacrificio. Los gritos salen gorgoreados, y la voz se convierte en sentimiento y en baile al cantar, porque el inconsciente que duerme en el hombre despierta y se vuelve consciente. Entonces, el ensayo se convierte en escuela y en arte. (Valdés, Chilena o cueca tradicional, 1994, pág. 53)*

## ¿Conjunto Folclórico o Lote?

Existe una diferencia esencial entre ambos términos. El primero da cuenta de un trabajo de ensamble, profesionalizado metodológicamente. Por otro lado, el concepto de *lote* es un término que ocupan los cultores de la cueca para referirse a una práctica más bien informal, propia y natural. Es por ende la antítesis de un grupo musical cuyos integrantes cumplen un rol fijo. Felipe Solís en su estudio, define algunos aspectos técnicos que ayudan a comprender los pilares del concepto de *lote*:

- a) *A sus intérpretes, muchas veces dicotomizados entre cantores y músicos, pero que en su mayoría no eran artistas profesionales sino comerciantes informales para quienes la cueca formaba parte de su diario vivir;*
- b) *A su canto masculino y grupal, siendo lo ideal contar por lo menos con cuatro cantores que interpreten sucesivamente una de las cuatro estrofas de la cueca;*
- c) *A su lenguaje profundamente popular, en donde el uso del coa –argot de los delincuentes- se vuelve parte del acervo textual de dicho cancionero;*
- d) *A la preponderancia de la performance vocal –“pito o “grito”- por sobre el acompañamiento armónico y el baile;*
- e) *A un abundante repertorio textual y de melodías transmitidas principalmente de forma oral;*
- f) *A su acompañamiento musical, que según las circunstancias podía perfectamente prescindir de instrumentos armónicos para desarrollarse en base a palmas, tañidos de mesa, platillos de loza, panderos o cualquier idiófono improvisado;*
- g) *A un discurso más cercano al arquetipo del “roto urbano” por sobre la imagen rural del huaso, lo que traslada el espacio simbólico de la cueca del campo a la ciudad;*
- h) *En el mismo sentido, a una localización marcadamente urbana, especialmente en epicentros comerciales o festivos de Santiago y Valparaíso, y finalmente;*

i) *Para el caso de la generación a la que hacemos referencia (los chileneros), una ubicación temporal que se extiende desde principios de la década de 1930 hasta 1973 (Solís, 2011).*

Solís continúa y sintetiza:

*En suma, una práctica colectiva, masculina, popular y urbana, centrada principalmente en el canto, con un sentido fuertemente ligado a la festividad y a la comunión social por sobre una cuidada performance artística. (Solís, 2011, pág. 157).*

Las definiciones que realiza Felipe Solís, son esenciales para comprender el comportamiento de las agrupaciones cuequeras que adoptan este formato de *lotes*. Existe una dinámica propia de estos conjuntos cuequeros, que posibilita la movilidad entre los personajes que los componen, pudiendo encontrarse los mismos cantores en diferentes producciones discográficas. Al respecto, Karen Donoso, estudiosa del tema, explica el porqué es mejor referirse a un conjunto cuequero como un *lote*:

*...puedes hacer el árbol genealógico de cómo se van cruzando (los intérpretes). Hay una movilidad de los cantores. El concepto de grupo es súper amorfo, como que no sirve mucho, por eso el concepto de lote encaja mucho más. (Donoso, A fondo con la cueca centrina).*

Un disco que encarna el concepto de “lote” propiamente tal, y que vale la pena mencionar por la dinámica que en esta producción acontece, corresponde al disco “Cuecas con Escándalo” grabado en 1970 por iniciativa de Alberto Rey en producción con el sello RCA Víctor. En tal episodio se recreo la festividad asociada a la cueca, llevando la espontaneidad de los *lotes* que recrean la escena artística de la capital, al estudio de grabación. En la contraportada del LP se puede leer el siguiente testimonio de Alberto Rey:

*(...) y fue así como al calor de un vino blanco y del otro con unas sabrosas empanaditas se fue armando el “lote” como ellos lo llaman y sin el formulismo y la disciplina de un artista profesional se cantaron esas cuecas que iban saliendo sin ningún esfuerzo y a micrófono abierto que captó el ambiente que Uds. podrán apreciar en este disco (...)*

Sin duda, los términos en que una sociedad se refiere a conceptos determinados, en un momento particular de la historia, hace relación a la cosmovisión que un pueblo tiene para dar valor o juicio a su patrimonio cultural. Lo folclórico por ende, se manifiesta en coherencia con este ser socio-cultural.

## Canto a Voces

La cueca puede ser cantada por una o varias voces. Cuando se canta a más de una voz, se establece una voz primera que hace la línea melódica superior y una voz segunda que hace la inferior. Esta última, comúnmente, sigue paralelamente a la primera una tercera por debajo de la voz principal. Los intervalos entre la voz primera y la segunda, varían constantemente de acuerdo a cada momento melódico; existen casos en que no es posible seguir paralelamente la línea principal, sea por tesitura o por el movimiento melódico-armónico. Teniendo cada cueca sus propias características melódicas, la segunda voz y quien la ejecute, debe tener un máximo de cuidado para no estorbar el desarrollo de la voz primera, ni en fraseo ni en volumen.

En el canto a la rueda, donde *el canto gritado* es insignia de protagonismo, la segunda voz está a cargo del cantor que se encuentre a la izquierda de quién ejecuta la primera voz. González Marabolí es mucho más específico en el estudio de las voces, indicando exactitud matemática en la entrada de estas. Para ejemplificar mejor el concepto “*maraboliano*” de las voces, es preciso un análisis tal como sigue en el siguiente recuadro:

Voces	Muletilla	Anticipación	Verso	Animación				
1° voz	Caramba	cuando me...	cuando me estarán cantan...					
2° voz		cuando me	cuando me estarán cantando					
3° voz			cuando me estarán cantando					
4° voz				ey! ha!				
Sonidos Sílabas	3	+	3	+	8	+	2	= 16

El cuarto cantor es quien remata, y el que a la vez debe realizar las animaciones aplicando la matemática de la música de 16 metros. Nótese que la voz primera, suprime el último sonido-sílaba de la melodía antecedente, y se prepara para entonar la frase musical



siguiente. Las voces 2º y 3º entonces, son las encargadas de entonar el paralelismo que acompaña a la voz primera, por lo general una tercera por debajo de la voz 1º. El orden de las voces 1º, 2ª y 3ª, que se ejemplifican en el cuadro anterior, muestra claramente la manera de proceder en las entradas de cada una de estas; cada 3 sonidos-sílabas entra una voz.

Si sumamos todos los sonidos-sílabas da un total de 16 golpes, cumpliéndose así la regla de la música de 16 metros. Existen muchas variantes a esta regla, como por ejemplo:



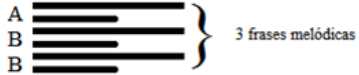
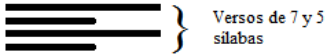
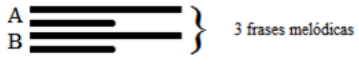
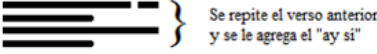


Voces	Muletilla	Verso	Muletilla	Animación
1º voz	Caramba	yo soy dueño del Barón	ay ro...	
2º voz		yo soy dueño del Barón	ay rosa	
3º voz		.....ño del Barón	ay rosa	
4º voz				ey! ha!
Sonidos	3	+	8	+
Sílabas			3	+
				2 = 16

En este ejemplo, la cueca tiene dos muletillas; una antes del verso y otra luego de este. Igualmente, resulta la música de 16 metros.

## Cueca Matemática

El primer hombre en relacionar la música con la matemática fue Pitágoras (569 a C. al 475 a C.). Considerado el primer matemático puro, descubrió las relaciones aritméticas de la escala musical; es decir, las alturas que definen los tonos de las notas musicales.

El concepto de frase tiene diferentes sentidos en la música y en el texto. Si se establece un paralelo entre estos se puede apreciar mejor.

	<u>Música</u>	<u>Texto</u>
Introducción o daira	♪	
Copla		
Seguidilla 1°		
Seguidilla 2°		
Remate		

\* Las letras A y B indican cuando una frase es Antecedente (A) o consecuente (B).

Los sonidos, en relación con el texto y el canto, según Marabolí, se conciben con la daira<sup>28</sup>, la cual que sirve de molde para el desarrollo de la cueca (Valdés, Chilena o cueca tradicional, 1994, pág. 112). Entonces, una frase antecedente como mínimo debe tener 8 sonidos, que corresponden a las 8 sílabas del verso octosílabo. La musicalización multiplica la cantidad de sonidos-sílabas con las muletillas, las anticipaciones del verso y las

<sup>28</sup> Ver más atrás título "La Daira y el Canto a la Rueda"

animaciones, pasando a tener 16 sonidos-sílabas. La copla entera entonces tendría 96 sonidos-sílabas.

<u>Frase musical</u>	<u>Sonidos-sílabas</u>
A	16
B	16
B	16
	+ _____
	48 + 48 = 96

La seguidilla 1ª también en su forma ABB contiene 48 sonidos-sílabas, y la 2ª seguidilla más el remate, otros 48 sonidos-sílabas. Lo que da un total de **192 sonidos-sílabas en el canto de una cueca**. Esta proporcionalidad interna tiene que ver con la cueca chilena en su forma cantada. La misma proporción la podemos observar en la marinera limeña en el Perú, solo que en esta no existe un cuarto pie o remate. A cambio, tiene una 2ª seguidilla con frase ABB'; la última frase melódica B' concluye con frase consecuente. Lo trascendental en esto, está en la fórmula general que se genera en la musicalización en ambos casos; visto desde las líneas del canto. La diferencia estructural por ende, es el remate. Lo que busca la cueca chilena a diferencia de la marinera es la culminación de la intensidad o clímax. La incidencia de este aspecto determina el carácter en la algarabía. González Marabolí hace la relación entre la cueca y la pirámide para explicar el ascenso en la intensidad en la cueca chilena.

*La construcción piramidal de la cueca es un ingenioso juego matemático, porque la música y la métrica son nada más que muchas unidades de notas y sílabas. Si miramos la cueca no como está escrita sino que dándola vuelta*

*hacia arriba, tal como se canta, veremos que toda esa arquitectura de voces, forjada por el arte vivo, se basa en moldes tan fijos como la escritura* (Valdés, Chilena o cueca tradicional, 1994, pág. 89).

Es interesante también, como apunta González en el mismo libro, el tratamiento diferenciado que recibe la seguidilla en relación a la musicalización que se venía dando en la copla. En la actualidad existen numerosas cuecas que cambian el discurso armónico y melódico en el 2º pie, pero existen principios matemáticos dados por las diferencias métricas entre coplas y seguidillas en la poesía. Es por esto que para equiparar la a frase octosílaba con sus 8 sonidos-sílabas, en la seguidilla, al primer verso de 7 sílabas se le antepone un “ay” igualando a la copla. Esto logra que al efectuarse la musicalización, la frase musical sea similar en proporción. Aunque por lo general, melódicamente, la seguidilla se presenta con una variación a la melodía anteriormente expuesta en la copla. Luego, según el caso, al verso de 5 sílabas se le inserta un agregado de tres sílabas para igualar los 8 de la copla. La misma lógica puede aplicarse al remate.

### Sumas, restas y acentos.

Los versos octosílabos se acentúan en la 7º sílaba. Es por esto que no hay problemas cuando un verso termina con una palabra *grave*, es decir, palabras que se acentúan en el penúltimo verso; el octosílabo en este caso no sufre ninguna *alteración*. Pero con las palabras *agudas*, es decir, palabras que se acentúan en la última sílaba, el método cambia, pues en este caso el verso octosílabo dejaría de acentuarse en la 7º sílaba. Es por esto que se considera una sílaba más cuando la palabra que cierra un verso es aguda. Bajo la misma lógica, se resta una sílaba cuando la última palabra es esdrújula, es decir, palabras que se acentúan en la penúltima sílaba.

Ejemplo:

Grave	Me gusta Manuel Rodríguez	8
Aguda	Yo soy dueño del Barón	7+1
Esdrújula	Y no armo ningún escándalo	9-1

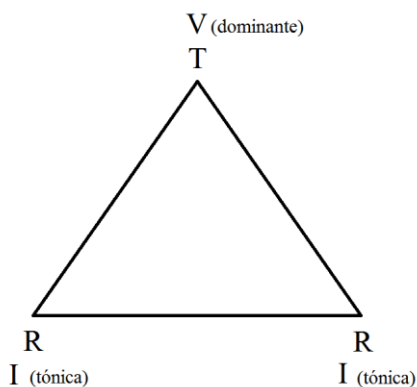
La misma lógica se aplica también para las seguidillas y el remate, considerando que estas poseen comúnmente una métrica de 7 y 5 sílabas.

Una cosa importante, es que no existe una combinatoria de diferentes acentos entre rimas. Vale decir, una palabra aguda no se hace rimar con una palabra esdrújula sino que siempre con otra aguda. Al menos, lo considerado como correcto es que las rimas funcionan agudas con agudas, graves con graves y esdrújulas con esdrújulas.

## Aspectos Armónicos

La técnica de la *armonía tonal* tiene sus primeros indicios en occidente con la polifonía y el canto gregoriano. Esta se consolida durante el barroco europeo gracias a diversos tratados que establecieron las bases fundamentales de un sistema que tiene plena vigencia aún hasta nuestros días. Según Santiago Vera Rivera; “*la técnica de la armonía tonal tiene aplicación directa en la llamada frase musical tonal, que al igual que la frase literaria se compone de preguntas (sujetos) o antecedentes y respuestas (predicados) o consecuentes*”. Dicha técnica se mueve dentro de la filosofía cuya práctica, tiene como elementos fundamental el movimiento entre el reposo y la tensión.

*En todas las actividades que el ser humano realiza y al igual que en la naturaleza, encontraremos reposo como una fase inicial de cierta inercia, y tensión como una fase siguiente de desarrollo de movimiento-acción. En la música tonal, o sea aquella que se basa en los parámetros de la armonía tonal, por definición estilística, tiene como esquema básico la trilogía siguiente: reposo-tensión-reposo; entendiendo como reposo a la altura tónica o al primer grado de la tonalidad o escala de la composición; y como tensión a la altura dominante o a cualquiera que no sea tónica. El esquema expuesto se puede graficar de la siguiente manera:*




(Vera-Rivera, 2010, pág. 13)


Las cuecas registradas el año 1967 por Los Chileneros, se mueven dentro del sistema tonal. Consecuente con ello, la técnica armónica utilizada, tiene decisivas implicancias en el uso de la llamada frase tonal y el uso de tónicas con sus respectivas dominantes. Es decir, un acorde que indica el tono y el reposo ( I ), seguido por un acorde de quinto grado dominante ( V ) que le precede y que provoca la tensión, el que finalmente es resuelto en el acorde principal de tónica ( I ) que proporciona nuevamente el reposo a la música.

**La Corina Rojas**  
Los Chileneros

I (reposo) G      V (tensión) D7      I (reposo) G

Frase A (antecedente) { Voz 

I (reposo)      V (tensión) D7      I (reposo) G

Frase B (consecuente) { 

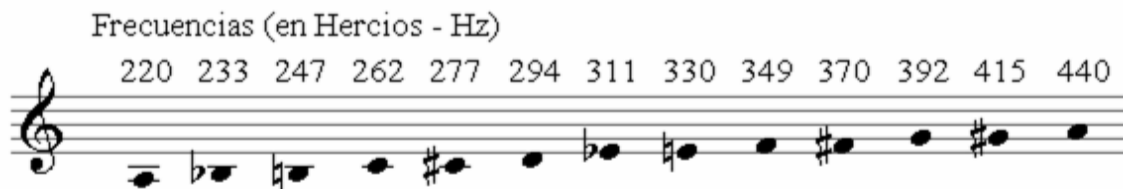
En el ejemplo anterior se ocupa la *Notación Alfabética*, la que establece la relación entre un acorde y un símbolo, en este caso, una letra. Esta nomenclatura de los acordes se conoce como clave americana, y sustituye las notas musicales en el siguiente orden.

Notas Musicales	Notación Alfabética
Do	C
Re	D
Mi	E
Fa	F
Sol	G
La	A
Si	B

## Parámetros del Sonido

El parámetro que sustenta al sistema tonal es la altura. Sobre esta se sostiene la afinación temperada, la que establece como norma físico-matemática a la nota La 440 como aquella que tiene 440 ciclos o vibraciones por segundo. Desde aquí que los instrumentistas musicales, ocupen dicha referencia para igualar las afinaciones, o temperamentos de sus respectivos instrumentos. Si bien, tal parámetro es atribuido a Andreas Werkmeister (1645-1706), es a Juan Sebastián Bach (1685-1750) a quien se le reconoce por ayudar a difundir este sistema de afinación. (Vera-Rivera, 2010, pág. 14).

El intervalo de un tono es la suma de dos semitonos. En la realidad existe una percepción relativamente asimilada de estos armónicos; una subdivisión del semitono implicaría microtonos más pequeños y difíciles de percibir o encontrar en la música tonal. La escala musical, una serie de sonidos de diferentes alturas, se construye sólo en base al tono y al semitono. Desde aquí se desarrolla la técnica armónica de occidente. Considerando un sonido o nota musical “La 440”, por ejemplo, como constante; se puede desprender la escala musical que se construye en base a una serie alturas de diferente frecuencia. La separación mínima que permite el sistema tonal es de un semitono. Si se separa la octava en semitonos, se obtiene la escala cromática:



Cuando la frecuencia de un sonido (medida en Hz) dobla a la de otro, la distancia tonal corresponde la de una octava. Es decir, la octava conlleva la relación 1:2 entre 2 tonos. Es posible determinar un orden ascendente de intervalos, tal y como se muestra a continuación:



Intervalo	Distancia tonal
Unísono	0 tonos
Segunda menor	1 semitono
Segunda mayor	1 tono
Tercera menor	1 <sup>1</sup> / <sub>2</sub> tono
Tercera mayor	2 tonos
Cuarta justa	2 <sup>1</sup> / <sub>2</sub> tonos
Tritono	3 tonos
Quinta justa	3 <sup>1</sup> / <sub>2</sub> tonos
Sexta menor	4 tonos
Sexta mayor	4 <sup>1</sup> / <sub>2</sub> tonos
Séptima menor	5 tonos
Séptima mayor	5 <sup>1</sup> / <sub>2</sub> tonos
Octava	6 tonos

### Escalas musicales

De la escala diatónica, definida como una serie de sonidos separados por tonos y semitonos, se conjugan las *sensibilidades* discursivas que contiene el tratado armónico de la música tonal. Siendo eje de lo tonal la escala mayor, deriva de esta la escala menor como un producto alterado en función del sistema tonal<sup>29</sup>.

The image displays three musical scales on a single staff in treble clef. The first scale, labeled 'Escala mayor', consists of six intervals: two whole tones (T), one semitone (s), and two more whole tones (T). The second scale, labeled 'Escala menor', consists of six intervals: a whole tone (T), a semitone (s), two whole tones (T), a semitone (s), and a whole tone (T). The third scale, labeled 'Escala menor armónica', consists of six intervals: a whole tone (T), a semitone (s), two whole tones (T), a whole tone (T), another whole tone (T), and a semitone (s). The notes for each scale are connected by slurs, and the intervals are indicated by letters 'T' and 's' above or below the notes.

<sup>29</sup> Para entender a mayor profundidad como se desprende el modo menor y su comportamiento con la filosofía tonal, se recomienda la lectura de algún tratado de armonía clásica. Los autores más reconocidos son Paul Hindemith, Rimsky Kórsakov, entre otros.

De las anteriores escalas se superponen los intervallos de tercera que construyen los acordes. Considerando las escalas: mayor, menor natural y menor armónica; se pueden desprender los siguientes acordes:

C Dm Em F G Am B° Am B° C Dm Em F G Am B° C Dm E F G#

I II III IV V VI VII Im II III IV V VI VII Im II III IV V VI VII

A la vez, el ordenamiento de las voces determina al acorde en su *posición* y *estado*; es decir, la ubicación de la voz soprano y el bajo respectivamente. Dependiendo de la cantidad de sonidos sobrepuestos es que se constituye una triada o un tétacorde.

Am A Am A Am A Am7 A7 Am7 A7 Am7 A7

Estado fundamental 1° inversión 2° inversión Estado fundamental 1° inversión 2° inversión

Las diferentes tonalidades se ordenan en el pentagrama según sus alteraciones, las que determinan una armadura. Tal elemento surge gracias al llamado *círculo de quintas*, por haber una distancia de una quinta justa entre una tonalidad y otra, tal como se observa en el siguiente ejemplo:

A $\flat$  E $\flat$  B $\flat$  F C G D A E

I I I I I I I I I

Las funciones armónicas, o grados modales surgen luego de que se constituye el tono. Estos determinan a las *familias de acordes* que sustentan cada tonalidad. Tales conglomerados contienen en sí un espectro variado de tensiones, siendo el acorde de tónica el punto de partida y de llegada comúnmente. El ordenamiento de los intervalos que disponen la sonoridad de cada acorde, es designado con un número romano que indica el *grado tonal*. Por ejemplo, si la tonalidad es Re mayor, la familia de acordes de Re es la siguiente:

D   Em   F#m   G   A   Bm   C#dis   Dmaj7   Em7   F#m7   Gmaj7   A7   Bm7   C#dis7

I   II   III   IV   V   VI   VII   I7   II7   III7   IV7   V7   VI7   VII7

El comportamiento de la música tonal, se concibe sobre una secuencia de acordes que definidos por las llamadas *cadencias*, las que contribuyen a la fijación de un eje central en la música. *Las principales cadencias son la plagal, la auténtica y la completa*, todos compuestos por los grados principales de I, IV y V.

Cadencia plagal      Cadencia auténtica      Cadencia completa

I   IV   V      I   V   I      I   IV   V   I

## Análisis: Frases y motivos musicales

El “Diccionario de la música histórico y técnico” (Brenet, 1981, pág. 28) define **análisis** como el “estudio detenido de las partes y elementos que integran un todo, con objeto de conocer cómo ha sido elaborado y penetrar mejor su espíritu y significación”, y profundiza en cuanto al análisis musical diciendo que “se recurre al análisis para conocer y definir los aspectos funcionales de todos los elementos que en ella [la obra musical] han intervenido y cómo han sido combinados y conectados unos con otros”.

En cuanto al **motivo musical**, según Andrés Alcalde, para encontrar una definición de éste existen dos factores fundamentales que son comunes a las diversas definiciones que dan teóricos y diccionarios de la música, esto es:

- a) Sus dimensiones: pequeño, breve.
- b) Sus potencialidades: capaz de, apto para, que tiene sentido.

Apel (citado en Alcalde, 1981:27) dice que motivo es el “fragmento más pequeño, completo e inteligible, de un sujeto o tema”. Alcalde aclara que no toda música tiene un tema o sujeto, y reafirma que la melodía no es un tema; a partir de esto concluye que para Apel una melodía no tendría motivos. Para Schoenberg (1874-1951) motivo es una “unidad que contiene uno o más rasgos característicos de intervalo y ritmo. Su presencia se manifiesta en su uso constante a través de una pieza. Se le utiliza en frecuentes repeticiones, algunas de ellas sin modificación, la mayor parte variadas” (1981:28). Así se van sucediendo diversas apreciaciones que definen lo que es un “motivo”, según la corriente musical que cada teórico sigue. A modo de síntesis, Andrés Alcalde (1981:32) sugiere una definición de **motivo** como “la porción más pequeña, separable, que adquiere un sentido gracias al ritmo, y sólo por él”, ilustrándose en el siguiente esquema:

{ motivo → sentido ← ritmo }

Alcalde profundiza la explicación relatando que para los efectos más sencillos del ritmo hay que recordar que éste se mueve en una lógica de tensión-reposo<sup>30</sup> -tal cual como la frase musical tonal-, y que para detectar este movimiento hay que identificar “el o los puntos de reposo donde descansa este gesto rítmico inicial, a la vez mínimo y completo.”

Para una definición de tema y melodía, Alcalde se basa principalmente en el compositor Arnold Schoenberg (1981:26), quien postula que “nada hay en estas melodías folklóricas que reclame un desarrollo. Su forma (abreviada) abarca firmemente el contenido y constituye así una pequeña extensión, pero a la vez una estructura independiente.” El **tema**, por lo tanto, implica: construcción, desarrollo y transformación, puesto que éste, como dice Schoenberg, “no consiste en unas cuantas notas, sino en la función de esas notas.” Basándose en esta definición, Gustavo Becerra (citado en Alcalde, 1981:27) define **melodía** como “algo que constituye, per se, un desarrollo; es decir, una estructura independiente”

En cuanto al **ámbito**, el “Diccionario de la música histórico y técnico” lo define como “extensión de una melodía desde su grado más grave hasta su grado más agudo” (Brenet, 1981, pág. 27).

---

<sup>30</sup> El principio de tensión-reposo fue denominado por los griegos como “arcis-tesis” (Alcalde Cordero & Silva Solís, 1981, pág. 32)

## Marco Metodológico

### Tipo y Diseño de Investigación

Teniendo presente que toda información dispuesta en este estudio ha sido adquirido en base a material documental ya sea archivos audiovisuales, textos bibliográficos o material sonoro, se ha decidido adoptar un **tipo de investigación descriptivo, no experimental con un diseño transeccional**, que se construye en base a la observación y análisis de los elementos técnico-musicales de las cuecas registradas el año 1967 por el conjunto de cuequeros curtidos en el arte de la chingana: Los Chileneros.

Para facilitar el ordenamiento de la información obtenida, se dispone de una serie de tablas e ilustraciones gráficas que dan cuenta cada una de ellas de elementos específicos: tonalidades, velocidad de cada cueca, melodía de cada cueca y su armonía correspondiente, orden de los cantores por cada pie, transcripción de las animaciones y el ensamble instrumental de las introducciones.

## Instrumentos de análisis

Con el propósito de responder al objetivo general y los específicos, el plan de análisis considera los siguientes instrumentos:

Respecto las características musicales de cada cueca, se realizó una tabla que indica el nombre, la autoría, el tono musical, el tempo (velocidad) y la cantidad de compases de cada cueca.

Para identificar una metodología propia del primer disco de los chileneros, nos hemos enfocado en rol de los cantores; para esto se ha realizado una tabla que ordena a los cantores según el pie que interpretan, lo que nos ayudará a visualizar la metodología que hay detrás de la grabación del disco.

Referente a la transcripción y el análisis de las melodías de cada cueca, se han ordenado las dos melodías de entrada; A (frase musical antecedente) y B (frase musical consecuyente) en dos sistemas separados, uno por frase. Ambos para tenor, en llave de sol, indicando las armaduras correspondientes al tono, el tempo y el fraseo melódico, señalando en este último un análisis motivico de la frase(musical) misma. La transcripción se ha llevado a cabo sobre la referencia del disco, aproximándose cada una a la interpretación de cada cantor.

Para dar cuenta de las animaciones de Eduardo Mesías, se ha confeccionado una tabla que ordena sus intervenciones durante la copla, el 3° pie y los finales de cada cueca. Las transcripciones se han realizado tanto literalmente; sílaba por sílaba, como musicalmente; sonido por sonido (indicando el texto o sílabas correspondientes).

Por último, para identificar las entradas de cada instrumento en el ensamble musical de las introducciones, se ha confeccionado una tabla que relaciona los compases con los respectivos grados armónicos. Ordena los instrumentos con un color preestablecido. Estos se han agrupado según su familia; en este caso, según su funcionalidad con la armonía musical o con la percusión.

## Resultados

### Características musicales del disco “La Cueca Centrina”

Respecto al primer objetivo específico, se ha diseñado una tabla a modo de cuadro resumen en relación a algunos datos técnico-musicales del repertorio registrado en 1967. La primera y segunda columna señalan el número del track y nombre de cada cueca. Luego se registra el *tono* de la música; es decir, la tonalidad, seguido del *Tempo*, que señala las pulsaciones por minuto en tiempo de negra con punto. Respecto al *número de compases*, se indican los comienzos anacrúsicos con un número 1 al comienzo del conteo, los que están determinados por el instrumento que da pie a la cueca. Luego, dentro de la misma columna, se señala número correspondiente a los compases de introducción musical. Finalmente se suman los 48 compases del canto más los últimos compases de final musical, los que por lo general son de 2 ó 4 compases. Cierra la fila el *ámbito vocal*, que revela la tesitura que se aprecia en las melodías principales de cada cueca, verificable en los resultados de las transcripciones de las melodías principales cada cueca más adelante. Indicándose de la nota más grave a la más aguda y luego la distancia interválica entre ellas.

Nº	Nombre de la cueca	Tono	Tempo	Nº compases	Ámbito vocal
1	La corina Rojas	G	81-80	1+24+48+4=77	Si a Sol: 6m
2	Un punga estando Borracho	G	81-80	1+20+1*+48+4=70	Si a Fa#: 5j
3	Los Campeones	A	83-82	1+20+48+2=71	Si a Sol#: 6M
4	Por el oro en California	E	82-81	19+48+2=69	La a Fa#: 6M
5	Cuándo me estarán cantando	F	83	1+7+20+48+2=78	La a Sol: 7m
6	No hay corazón como el mío	F	83	20+1*+48+2=81	La a Sol: 7m
7	Están tomando mis amigos	E	83	1+30+48+4=83	Sol# a Sol#: 8 <sup>a</sup>
8	Los matarifes	Gm	83	1+20+48+4=73	Sib a Sol: 6M
9	Tengo que morir cantando	F	84	1+20+48+4=73	La a Fa: 6m
10	Yo soy dueño del Barón	Dm	83-82	1+35+48+2=86	Fa a Sol: 9M
11	La flor de la verbena	Am	83	1+24+48+2=75	Si a Sol: 6m
12	Tengo un amigo en el puerto	F	83-84	1+20+48+4=73	La a Sol: 7m
13	Trayendo glorias de España	F	83	1+16+48+2=67	Sib a Sol: 6M
14	A Manuel Rodríguez	F	82-84	1+20+48+4=73	La a Fa: 6m
15	Que vivan las fiestas patrias	F	82	20+48+4=72	La a Sol: 7m
16	La guitarra	A	83-82	1+28+48+2=79	Fa# a Fa#: 8 <sup>a</sup>
17	El palmero	F	83-84	21+48+2=71	La a Sol: 7m
18	Chicha de Curacaví	F	83	28+48+2=78	La a Sol: 7m

\*I=V7; compás que indica la entrada al canto.



Referente al segundo objetivo específico, podemos dar cuenta de una sistematización en el orden de los cantores en cada pie.

TABLA 2: Orden de los cantores

N <sup>o</sup>	Nombre de la cueca	1° pie	2° pie	3° pie	4° pie
1	La corina Rojas	Perico	Mesías	Baucha	Mesías
2	Un punga estando Borracho	Perico	Mesías	Baucha	Mesías
3	Los Campeones	Perico	Mesías	Baucha	Mesías
4	Por el oro en California	Baucha	Mesías	Perico	Mesías
5	Cuándo me estarán cantando	Perico	Mesías	Baucha	Mesías
6	No hay corazón como el mío	Perico	Mesías	Baucha	Mesías
7	Están tomando mis amigos	Perico	Mesías	Baucha	Mesías
8	Los matarifes	Baucha	Mesías	Perico	Mesías
9	Tengo que morir cantando	Baucha	Mesías	Perico	Mesías
10	Yo soy dueño del Barón	Perico	Mesías	Baucha	Mesías
11	La flor de la verbena	Perico	Mesías	Baucha	Mesías
12	Tengo un amigo en el puerto	Perico	Mesías	Baucha	Mesías
13	Trayendo glorias de España	Baucha	Mesías	Perico	Mesías
14	A Manuel Rodríguez	Baucha	Mesías	Perico	Mesías
15	Que vivan las fiestas patrias	Baucha	Mesías	Perico	Mesías
16	La guitarra	Baucha	Perico	Mesías	Perico
17	El palmero	Perico	Mesías	Baucha	Mesías
18	Chicha de Curacaví	Perico	Mesías	Baucha	Mesías

El cantor Hernán Nuñez asume el rol de cantar las segundas voces en todas las cuecas del disco, sin ejecutar en ningún momento la voz principal. Eduardo Mesías, interpreta en la mayoría de los casos el 2° y el 4° pie de las cuecas, a excepción de la cueca 16, donde canta el 3° pie. En su caso particular, él no interpreta segundas voces, sino que se encarga de las animaciones en los silencios provocados por las animaciones entre cada frase musical. Perico y Baucha, son los encargados de las coplas; sección más extensa dentro del canto, y de las segundas seguidillas, alternándose según el caso. Es decir, si en la cueca número uno Perico saca el 1° pie, entonces El Baucha se encarga de interpretar el 3° pie.

Dentro de la metodología aplicada al disco “La Cueca Centrina”, encontramos que Eduardo Mesías asume el rol de la animación de las cuecas; elemento esencial para la riqueza sonora del canto de la cueca chilena. A continuación, se expone una transcripción silábica de las animaciones de Eduardo Mesías, en la ejecución de las coplas. También se ofrece una transcripción musical detallada de los comienzos y finales de cada cueca. Esto responde al objetivo específico número tres.

### Copla

Frase Nº cueca	A		B		B		A		B		B
1				Calacalacala calacalacá	e-ha!	e-ha!		tica tica ta taca taca ta	e-ha!	palapilapala palapalapá	
2			e-ha!	Cala cala cá		eejá!		taca taca tá e-ha!		eepá	
3				Taca taca tá Taca taca tá Taca taca tá	e-ha!	e-ha! a-há!		pala pala pá ee-ha!		taca taca tá cala cala cá*	
4		e-ha!		Cala cala cá Cala cala cá		Tiki tiki tí Tiki tiki tí he!					
5				Taca taca tá taca taca tá he!		taca taca tá taca taca tá				cala cala cá cala cala cá	
6				cala cala cá cala cala cá		taca tica tica tica tica tá		e-ha! e-ha!		palapalapa pilapilapá	
7				cata cata cá cata cata cá		e-ha!				cala cala cá cala cala cá	
8				cala cala cá cala cala cá*				Taca taca tá Taca taca tá Taca taca tá		cala cala cá cala cala cá	
9										cala cala cá cala cala cá	
10				cala cala cá cala cala cá				tica tica tá tica tica tá e-ha!		cala cala cá cala cala cá	
11				Palapalapá cala cala cá		e-ha!		Tica tica tá Tica tica tá Tica tica tá		Palapalapá Palapalapá	
12				cala cala cá cala cala cá		cala cala cá cala cala cá				Palapalapá Palapalapá e-ha!	
13											
14				tica tica tica tiki tiki tá							
15		Palapilapá Palapalapá Palapalapá		Calacalacala calacalacá		tacatacatá tacatacatá e-ha!		Eh, ha!		cata cata cá cala cala cá	
16				cala cala cá cala cala cá		e-ha!		Tacatacatá tacatacatá tacatacatá		hey!	
17				cala cala cá cala cala cá		tacatacatá tacatacatá					
18		¿ ?		tacatacatá tacetá			e-ha!	tacatacatá tacatacatá			

## Comienzos y Finales

Eduardo Mesías despliega un papel relevante, siendo el cantor encargado de ejecutar los remates, y en reiteradas ocasiones, de animar los últimos compases que se encuentran desde el último aliento del 4° pie hasta el final de la música. A continuación, una transcripción detallada de estos breves pero importantísimos elementos:

### **1.- Corina rojas**

Mesías:

*Ahora si que si oiga!*

*eh ha!*

*ehhhh...*

*tiki tiki tiki*

*ehhhpale*

*eh! ah! eh!*

*eh ha!*

-cueca-

Mesías

G D7 G

e ha e he ca la ca la ca la ca la ca la ca la cá

### **2.- Un punga estando Borracho**

**Raúl Lizama**

(¿?):

*Quiruza manolo compadre*

*eh... parece que se lo llevó la yuta*

*compadre. Abajo la patilla, abajo la patilla.*

*Ahora si que si oiga*

*eh ha! ribale ribale eh ha!*

*tiki tiki tiki*

*ehhhh*

*eh ha!*

-cueca-

Mesías: *ee-ha! ee-ha!*

*Todo' pa la cana*

### **3.- Los Campeones**

**Raúl Lizama**

*Y usted que me recordaba boxeadores compadre, se recuerda del hipódromo circo cuando peleaban los grandes de nuestro box.*

**Hernán Nuñez**

*Esas eran peleas por compadre no como ahora que los boxeadores son de cartón.*

**Raúl Lizama**

*Me le llena el corazón de gozo cuando Arturo Godoy defendió nuestro boxeo nacional en el peso máximo*

**Hernán Nuñez**

*Por eso cantemos a los campeones entonces compadre*

**Eduardo Mesías**

*Ahora si que si  
para nuestros campeones chilenos  
Para los boxeadores que dieron fama,  
gloria al deporte nacional  
eeha  
epa ejale tiki tiki ti*

-cueca-

**Mesías:** e-ha!

### **4.- Por el oro en California**

**Mesías:** Viva Chile

e-ha!

### **5.- Cuándo me estarán cantando**

Canto de la daira

**Eduardo Mesías**

*Tengo tantas ganas de amanecerme  
tomando compadre, pa dónde podemos  
tirar.*

**Hernán Nuñez**

*Vamos donde la flor María po compadre.*

**Eduardo Mesías**

*Ahí nos tocan arpa guitarra y piano, y  
nosotros como somos como tontos pa  
cantar.. ah? cómo estamos?*

**Hernán Nuñez**

*eha!*

-cueca-

**Mesías:** e-ha!

6.- No hay corazón como el mío

Mesías: e-ha!

7.- Están tomando mis amigos

Mesías: e-ha!

8.- Los matarifes

Perico: A pata pela...

9.- Tengo que morir cantando

Eduardo Mesías

*Tiki tiki tiki  
tiki tiki ti  
ah! eh! ah!  
ahora si que si  
eeha!  
eepale!  
Óigale óigale eha!*

Mesías

F C7 F

e he e he ha ca la ca la ca la ca la ca la ca la cá

10.- Yo soy dueño del Barón

Eduardo Mesías

*Eh ha!  
Tiki tiki tiki  
eh!  
eha!*

**11.- La flor de la verbena****Eduardo Mesías**

*Me gusta Valparaíso  
y la flor de la Verbena  
me gustan más tus ojitos  
que la bandera chilena.*

*Esta es cueca y no como las de al lado!!  
Oiga!  
eeha!*

**Mesías:** e-ha!**12.- Tengo un amigo en el puerto**

**Eduardo Mesías  
Hernàn Nuñez  
Eduardo Mesías**

*¿Se dieron cuenta quienes llegaban ahí?  
¿quién llegó compadre?  
El Vito Lolo con don Manuel Brito  
Cantémosle una chilanita a los porteños  
paleteados?  
Altiro po' compadre  
Arriba con la chilena González hombre!!*

**Hernàn Nuñez  
Eduardo Mesías**

*Ahora si que si  
oiga!  
eha!  
tiki tiki ti  
eh!  
sáquese los guantes don Manuel  
eha!  
de punta y taco Vitololo hombre!!  
de punta y taco  
así!!  
eh!!  
ehhhh...  
eh! ha!*

Mesías

e | ca la ca la cá ca la ca la ca la ca la ca la ca la ca la cá

### 13.- Trayendo glorias de España

Mesías: ee-ha!

### 14.- A Manuel Rodríguez

Mesías

e ha! ta ca ta ca ta ca ta ca ta ca ta ca ta ca ta ca ta

### 15.- Que vivan las fiestas patrias

**Eduardo Mesías**

*Ha llegado el 18 de septiembre compadre  
mi corazón queda chico para mi pecho  
vamo' al parque*

**Raúl Lizama**

*Vamo' todos los chilenos a divertirnos  
a tomar como caballo allá vamo'  
no' curamo' como tetera compadre*

**Eduardo Mesías**

*eha! oiga!  
tiki tiki tiki!  
eepa!  
rrribale  
ehaa!  
ahora si que si!*





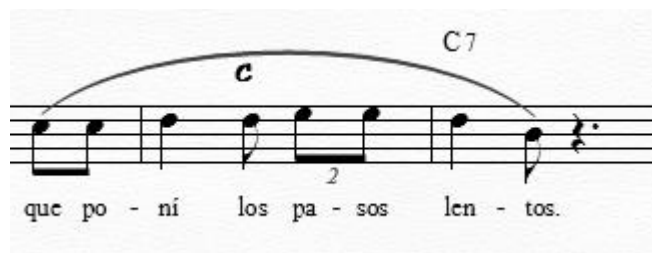
**Raúl Lizama**

*¿...? un cachito 'e empaná po compadre  
¿...? un cachito 'e empaná también.*

En relación al objetivo número cuatro, consistente en transcribir y analizar las melodías de cada cueca del disco “La Cueca Centrina”, damos cuenta de lo siguiente:

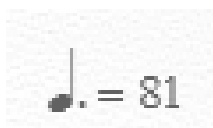
### Transcripción y Análisis de las melodías del disco “La Cueca Centrina” (1967)

Para la realización del objetivo específico n° 4, *transcribir y analizar las melodías principales de cada cueca del disco “La Cueca Centrina”*, se ha utilizado una partitura dividida en dos sistemas para ordenar las frases A y B; en ellos, **A** corresponde a la frase musical antecedente y **B** a la frase musical consecuente. Las letras **a**, **b**, **c**, **d**, sirven para indicar las semifrases de cada melodía. Las variaciones rítmicas y/o melódicas de alguna determinada frase o semifrase se utilizará un apóstrofe, que sucede a la letra de la siguiente forma: **a'**, **b'** leyéndose esto como “a prima” y “b prima”, respectivamente. La extensión de cada semifrase se indicará mediante un ligado de fraseo, de la siguiente forma:



“Semifrase C”

Cada cueca tiene los acordes indicados en clave americana. En el análisis melódico dará cuenta del ámbito además de los motivos que definen la musicalidad de la cueca. El *tempo* de cada cueca se tomará en referencia a la figura de negra con punto, la que se indicará en la parte superior izquierda de la partitura, ilustrándose así:



## 1.- La Corina Rojas

**La Corina Rojas**

Del Folclor

$\text{♩} = 81$

**A**

(G) a D7 b G

Ca - ram-ba ten - go pe, ten - go pe - na ten - go ra - bia, Ca -

**B**

5 a' D7 b' G

- ram - ba ten - go ga, ten - go ga - nas de llo - rar

Cueca en la tonalidad de Sol Mayor, a velocidad de 81 pulsaciones por minuto (ppm). En la frase A, los motivos o semifrases presentan una duración aproximada de dos compases cada uno. Para la frase B se presentan los motivos **a'** y **b'**, emparentados motívicamente con los las semifrases musicales de la melodía antecedente A; A y B se diferencian principalmente en la conducción de sus finales. El ámbito de esta cueca es de Si a Sol, correspondiente al intervalo de sexta menor.

## 2.- Un punga Estando Borracho

**Un punga estando borracho**

Del folclor

♩. = 81

(A7) D E7 A

A Un pun - gacs - tan - do bo - rra - cho

A7 D E7 A

B ha - bla - ba de fan - ta - sí - as, ay se - ño - ra.

Cueca en la tonalidad de La mayor, tempo 81ppm. La frase antecedente se origina a partir del cuarto grado subdominante, cayendo en la tercera del acorde; fa#. La melodía A (antecedente) cae en su último compás al acorde de tónica, pasando por fa# hacia mi; es decir, una nota de paso que conforma un acorde de sexta en el tiempo fuerte de dicho compás.

De los motivos expuestos en la frase antecedente, sólo “a” se desarrolla en la frase B, presentándose como a’, al iniciarse de igual forma que la semifrase original, pero ampliándose de 3 a 8 sonidos-sílabas y durando 2 compases aproximadamente. Como segundo motivo aparece uno totalmente distinto de b, y denominado como c, distinguido por su carácter resolutivo y por ser parte de la muletilla.

El ámbito de esta cueca es de Si a Fa#, correspondiente al intervalo de quinta justa.

### 3.- Los Campeones

**Los campeones**

Hernán Núñez

$\text{♩} = 83$

Re - li - quias, re - li - quias glo - rias dean - ta - ño

del pu - ño, del pu - ño - lis - mo chi - le - ño.

Cueca en tonalidad de La Mayor, tempo 83 ppm.

En la frase consecuente se aprecia una pequeña variación melódica descendente de la semifrase inicial **a'**. Como segundo motivo, se aprecia la semifrase **c**, diametralmente distinto de **b**. El movimiento de la melodía A se diferencia de B por ser la primera ascendente y la segunda descendente. La armonía musical que acompaña a B también presenta una variación al pasar por el acorde dominante de la dominante B7, lo que reafirma el carácter resolutivo de B.

El ámbito de esta cueca es de Si a Sol#, correspondiente al intervalo de sexta mayor.

#### 4.- Por el oro en California

**Por el oro en California**

Del folclor

♩ = 82

A

Por el O, por el o - ro en Ca - li - for - nia

B

al ro - to, al ro - to lo per - si - guie - ron

Cueca en la tonalidad de Mi Mayor.

Al igual que la cueca anterior, “Por el oro en California” presenta en sus dos frases –A y B- distinto acompañamiento armónico al momento de presentarse el segundo motivo de cada una de las frases, sin embargo el movimiento de la melodía y la rítmica es el mismo, variado también por la interpretación expresiva del cantor; por lo tanto, los motivos de la frase B se denominarán como **a'** y **b'**. La armonía musical de A considera los acordes de tónica, dominante de la dominante y dominante; mientras que B pasa por tónica, subdominante y termina en dominante

El ámbito de esta cueca es de La a Fa#, correspondiente al intervalo de sexta mayor.

## 5.- Cuándo me Estarán Cantando

**Cuándo me estarán cantando**

Del folclor

$\text{♩} = 83$

**A**

F7 B $\flat$  F7 B $\flat$

a b

Ca - ram - ba cuán - do me, cuán - do mees - ta - rán \_\_\_\_ can - tan - do,

**B**

C7 F C7 F

a' b'

ca - ram - ba con ar - pa. con ar - pa gui - ta - rray pia - no

Cueca en la tonalidad de Fa Mayor, tempo 83 ppm. La rítmica de la melodía, tanto en la frase antecedente como en la consecuente, es la misma, sin presentar la menor variación de figuras musicales, lo que va cambiando es el acompañamiento armónico en A y en B y de forma más leve, el dibujo que realiza la melodía; por lo tanto, en frase B, se hablará de los motivos **a'** y **b'**. El ámbito de esta cueca es de La a Sol, correspondiente al intervalo de séptima menor.

## 6.- No hay corazón como el mío

**No hay corazón como el mío**

Del folclor

$\text{♩} = 83$

**A**

(F7) B $\flat$  F7 B $\flat$

a b

Nohay \_\_\_\_ co - ra, nohay co - ra - zón co - moel mí - o \_\_\_\_

**B**

C7 F C7 F

a' b'

que su - fre, que su - frey ca - lla \_\_\_\_ las pe - nas \_\_\_\_

Cueca en la tonalidad de Fa Mayor, tempo 83 ppm. “No hay corazón como el mío” presenta la misma entonación que la cueca anterior, con la diferencia de que en ésta –en un comienzo- se prescinde de la muletilla *Caramba*, que hace restar 3 sonidos-sílabas, por lo que las semifrases **a** y **a'** aparecen disminuidos considerablemente, ocupando apenas la mitad del primer compás de cada frase. El cantor Raúl Lizama hace pequeñas variaciones rítmicas en **b'**, debido a la expresividad del canto cuequero, pero aún así, pertenece a una pequeña variación del motivo **b**. El ámbito de esta cueca es de La a Sol, correspondiente al intervalo de séptima menor.

## 7.- Están tomando mis amigos

Están tomando mis amigos

Hernán Núñez

♩. = 83

A

E B7 E

a b

Ca - ram - baes - tán - to - man - do mis a - mi - gos

B

B7 E

a' c

Ca - ram - ba la re - mo, la re - mo - lien - daes con can - to.

Cueca en la tonalidad de Mi Mayor, tempo de 83 ppm. A diferencia de la anterior, esta cueca es más regular en la exposición motívica de sus semifrases, abarcando aproximadamente 2 compases entre **a** y **b**. En la frase B, se presenta una leve variación del motivo **a**, al concluir el mismo, denominándose por lo tanto como **a'**. En cuanto a **c**, es una melodía más extensa que **b**, y que además tiene carácter resolutivo. El ámbito de esta cueca es de Sol# a Sol#, correspondiente al intervalo de octava justa.



## 8.- Los matarifes

**Los matarifes**

Del folclor

♩. = 83

(G7) Cm F Bb

**a** **b**

Des - pier - ta pues, cua - dri - ni - to

**c** **d** Gm

ques ho - ra de ma dru - gar ya pa - ta pe - lá

Cueca en la tonalidad de Sol menor, tempo de 83 ppm. Es la primera cueca en modo menor del disco que se caracteriza –además– por presentar una armonía con progresión de cuartas, lo que enriquece el fraseo del canto. Además de motivos distintos para cada frase musical: **a** y **b**, para la frase antecedente; **c** y **d**, para la frase consecuente. En frase A, la duración de las figuras musicales es mucho más extensa, mientras que en frase B se presentan figuras de duración breve y más sonidos-sílabas, estimuladas, en parte, por la muletilla *a pata pelá*. En la frase antecedente la melodía se mueve en un intervalo de cuarta justa, registro alto, entre Re y Sol, mientras que en la frase consecuente la melodía tiende a ser descendente, moviéndose entre Re y Sib, pasando por Mib, pero empleado como appoggiatura para llegar a la nota Re. El ámbito de esta cueca es de Sib a Sol, correspondiente al intervalo de sexta mayor.

## 9.- Tengo que morir cantando

**Tengo que morir cantando**

Del folclor

♩. = 84

A  
Ca - ram - ba ten - go que mo - rir can - tan - do ca -

B  
ram - ba y ju - gan - do en la car - pe - ta, si ay ay ay

Cueca en la tonalidad de Fa mayor, tempo de 84 ppm. “Tengo que morir cantando” presenta la repetición de la semifrase “a” al inicio de A y B. Como segundo motivo, en las frases antecedente y consecuente, encontramos **b** y **c**, respectivamente, siendo el segundo de carácter resolutivo de duración aproximada de dos compases, más extenso que **b**. El ámbito de esta cueca es de La a Fa, correspondiente al intervalo de sexta menor.

## 10.- Yo soy dueño del Barón

**Yo soy dueño del Barón**

Del folclor

♩. = 83

A  
Ca - ram - ba yo soy due - ño del Ba - rón, ay Ro - sa

B  
Ca - ram - ba por - que soy un ca - ba - lle - ro.

Cueca en la tonalidad de Fa Mayor, tempo de 83 ppm.

La principal característica de esta cueca es su riqueza armónica. Si bien puede interpretarse comenzando en la tonalidad de Fa Mayor, también se puede visualizar desde la tonalidad de Re menor. Esto mismo inspira a un mayor desarrollo melódico, tal cual como en la cueca “Los matarifes”, donde también se encuentran cuatro motivos o semifrases distintas, dos para cada frase musical. En frase A se explora desde la nota si bemol hasta un sol de registro alto, finalizando de manera suspensiva en el acorde de Sol menor; en frase B se nota el giro hacia la tonalidad menor debido al acorde de La7, que proporciona la tensión necesaria para resolver en Re menor. En esta frase la melodía hace un amplio recorrido, comenzando el primer motivo en un registro alto, descendiendo progresivamente hasta concluir en el motivo **d**, en la nota fa natural. El ámbito de esta cueca es de Fa a Sol, correspondiente al intervalo de novena mayor.

## 11.- La flor de la verbena

La flor de la verbena

Del folclor

♩ = 83

A

B

Cueca en la tonalidad de La menor, tempo de 83 ppm. No posee muletillas al inicio de la copla, reflejándose esto en motivos iniciales breves, a diferencia de cuecas anteriores. En frase B se reitera la semifrase **a**, realizando una pequeña variación al finalizar, convirtiéndose, por lo tanto, en **a'**. En **c** se aprecia mayor

cantidad de sonidos-silabas y figuras musicales breves, a diferencia de **b**, donde la duración de las figuras es más extensa. El ámbito de esta cueca es de Si a Sol, correspondiente al intervalo de sexta menor.

## 12.-Tengo un amigo en el puerto

**Tengo un amigo en el puerto**

Hernán Nuñez

Ca - ram - ba ten - goun a, ten - goun a - mi - goen el puer - to, ca -  
- ram - ba que - ri - do, que - ri - doy muy res - pe - ta - do.

Cueca en la tonalidad de Fa mayor, tempo de 84 ppm. Para detectar los motivos de la frase musical consecuente, es menester observar el movimiento rítmico, que se repite de la frase A, además del movimiento de la melodía, que es similar al de la frase antecedente, trasportado a intervalos de terceras y cuartas descendentes. Por estos factores se puede decir que en frase B los motivos serían **a'** y **b'**. El ámbito de esta cueca es de La a Sol, correspondiente al intervalo de séptima menor.

### 13.-Trayendo glorias de España

**Trayendo glorias de España**  
Raúl Lizama - Edo. Mesias - Luis Araneda

$\text{♩} = 83$

**A**

(C7) F G C7

a b

Ca - ram-ba tra - yen - do, tra - yen - do glo - rias de Es - pa - ña, Ca -

**B**

5 F B $\flat$  C7

a b'

- ram - ba con lain - sig., con lain - sig - nia Ta - la - ve - ra.

The image shows a musical score for the cueca 'Trayendo glorias de España'. It consists of two staves, A and B, in 6/8 time with a tempo of 83 bpm. The key signature has one flat (F major). Staff A contains the first phrase with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. It is marked with chords (C7), F, G, and C7, and includes melodic motifs 'a' and 'b'. Staff B contains the second phrase with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. It is marked with chords F, Bb, and C7, and includes melodic motifs 'a' and 'b'.

Cueca en la tonalidad de Fa Mayor, tempo de 83 ppm. La melodía es la misma que se utiliza en la cueca “Por el oro en California”, trasportada medio tono más arriba. En frase B se repite el motivo **a** inicial, con una pequeña variación rítmica, debido a la ya mencionada expresividad del canto cuequero. El motivo **b'** es una variación del original presentado en frase A, pero transportado una cuarta descendente en comparación a este último. El ámbito de esta cueca es de Sib a Sol, correspondiente al intervalo de sexta mayor.

### 14.-A Manuel Rodríguez

**A Manuel Rodríguez**  
Raúl Lizama - Edo. Mesias - Luis Araneda

$\text{♩} = 83$

**A**

C7 F

a b

Mc gus - ta Ma - nuel Ro - dri - guez

**B**

4 F7 B $\flat$  F

c b'

por va - lien - tey al - ta - ne - ro.

The image shows a musical score for the cueca 'A Manuel Rodríguez'. It consists of two staves, A and B, in 6/8 time with a tempo of 83 bpm. The key signature has one flat (F major). Staff A contains the first phrase with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. It is marked with chords C7 and F, and includes melodic motifs 'a' and 'b'. Staff B contains the second phrase with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. It is marked with chords F7, Bb, and F, and includes melodic motifs 'c' and 'b'.

Cueca en la tonalidad de Fa mayor, tempo de 83 ppm. Cueca sin muletillas en la copla, por lo que presenta motivos iniciales más breves. Si se compara el motivo **a** con **c**, se notará que el primero desciende hacia la nota final (de fa a mi), mientras que el segundo es un movimiento ascendente (de do a re). En cuanto al motivo **b'**, reproduce la misma rítmica y movimiento melódico que **b**, claro que transportado un intervalo de tercera descendente. El ámbito de esta cueca es de La a Fa, correspondiente al intervalo de sexta menor.

### 15.-Que vivan las fiestas patrias

**Que vivan las fiestas patrias**  
Raúl Lizama-Edo. Mesías-Luis Arane da

♩. = 83

Que vi - van, que vi - van las fies - tas pa - trias  
las flo - res, las flo - res de pri - ma - ve - ra.

Cueca en la tonalidad de Fa Mayor, tempo de 83 ppm. “Que vivan las fiestas patrias” es una cueca que presenta dos motivos principales, **a** y **b**, siendo el primero breve y el segundo mucho más extenso. Presentan pequeñas variaciones melódicas, mas no rítmicas, que hacen aseverar que se trataría de un motivo **a'** y **b'**. El ámbito de esta cueca es de La a Sol, correspondiente al intervalo de séptima menor.

## 16.-La guitarra

**La guitarra**

Hernán Nuñez

♩ = 83

A a b E7

Toy ha - cien - dou - na - gui - ta - rra -

B A c B7 d E7

di - bra - zo en fi - no - dia - man - te, ay - se - ño - ra.

Cueca en la tonalidad de La Mayor, tempo de 83 ppm. Pese a su sencillez en el acompañamiento armónico, “La guitarra” posee gran riqueza melódica, presentando cuatro posibles motivos. En frase A, **a** es breve y **b** extenso, mientras que en la frase B, **c** es extenso y **d** muy breve, este último motivo reservado para la muletilla característica de *ay señora*. En esta frase musical consecuente, se aprecia el aumento de tensión por medio del uso del acorde de Si7 (B7) y una melodía principalmente avocada a un registro medio-bajo para un cantor de cueca, habituado a explorar siempre el máximo de su capacidad expresado en tonos altos y en un canto intenso y enérgico. El ámbito de esta cueca es de Fa# a Fa#, correspondiente al intervalo de octava justa.

## 17.-El palmero

**El palmero**

Del folclor

$\text{♩} = 84$

A Pal - me - ro, pal - me - ro su - bca la pal - ma

B y di - le, y di - lea la pal - me - ri - ta

Cueca en la tonalidad de Fa Mayor, tempo 84 ppm. “El palmero” presenta la misma entonación de “No hay corazón como el mío” y “Cuándo me estarán cantando”, además de la misma tonalidad. Si bien la expresividad del canto de Raúl Lizama, “El Perico Chilenero”, hace parecer una variedad en el ritmo, la esencia de este último se mantiene intacta, por lo que se puede decir que en frase B, los motivos son variaciones de los que se presentan en la frase musical antecedente, ilustrándose, entonces, como **a'** y **b'**. El ámbito de esta cueca es de La a Sol, correspondiente al intervalo de séptima menor.

## 18.-Chicha de Curacaví

**Chicha de Curacaví**

Del folclor

$\text{♩} = 83$

A Chi - cha de Cu - ra - ca - ví, chí - cha ba - ya cu - ra - do - ra, chí -

B - cha de Cu - ra - ca - ví, que po - ní los pa - sos len - tos.



Cueca en la tonalidad de Fa Mayor, tempo de 83 ppm. “Chicha de Curacaví” presenta la reiteración del motivo **a** en ambas frases, ajustándose este a la muletilla que da nombre a la cueca. En cuanto al motivo **b**, la melodía se mueve en un registro alto, entre un Mi y un Sol, aprovechando el carácter tensivo que da el acorde de Sol7 antes de concluir la frase; mientras que en **c** la melodía tiene un trato más sencillo, ascendiendo desde Do hasta la nota Mi, para luego concluir en un Sib.

Cabe mencionar que la ejecución de la copla por parte de Raúl Lizama, alias el périco, presenta una virtuosidad difícilmente entendible y/o transcribirse desde el seis octavos. El canto de la muletilla larga (Chicha de Curacaví), incorrectamente aplicada a esta cueca dado a que sólo se canta en la copla y no en el resto de su desarrollo, pensamos que tal vez pudiese abordarse desde un estudio polirítmico del quintillo o desde otra cifra de compás como un 10 por 5 ajustado a un 6 por 8. El problema surge al prolongar la duración de las corcheas, cuestión casi imperceptible incluso por los oídos entrenados.

El ámbito de esta cueca final va de La a Sol, correspondiente al intervalo de séptima menor

## **Resultados generales**

La tonalidad a la que más se recurrió fue a Fa Mayor, y en cuanto a la velocidad, el tempo más utilizado fue de 83 pulsaciones por minuto. La forma de las melodías que imperó en frase **A**, fueron dos motivos, **a** y **b**; y en frase **B** el dato más frecuente fue la presentación de pequeñas variaciones de los motivos iniciales, de carácter descendente y conclusivo, denominándose como **a'** y **b'**. Predomina el ámbito de séptima menor.

## Entradas en las introducciones musicales

Para adentrarse en el estudio de las siguientes tablas, que responden al objetivo específico número cinco, fue necesaria la audición conjunta del disco “La cueca centrina” de 1967, a fin de diferenciar el ensamble musical de los instrumentos utilizados en las introducciones de cada cueca.

Las siguientes tablas, indican en la primera fila los grados armónicos correspondientes a cada compás. Cada columna indica un compás, y cada cuatro compases se cierra una vuelta del ritmo armónico formado por los acordes de tensión y reposo. Siguiendo con las filas, se indican en primer lugar a los instrumentos encargados de ejecutar la armonía; el piano en rojo, acordeón, en azul y contrabajo en celeste. Luego la familia de las percusiones; tañador en damasco y pandero en verde claro. También se indica en amarillo las intervenciones de Eduardo Mesías, el cual en la mayoría de los casos, anima la cueca con gritos y relatos exaltados.

### 1.- La Corina Rojas

Grados armónicos	I	V	V	I	I	V	V	I	I	V	V	I	I	V	V	I	I	V	V	I	I	V	V	I
Piano	[Red]																							
Acordeón	[Purple]																							
Bajo	[Blue]																							
Pandero	[Light Green]																							
Tañador	[Yellow-Orange]																							
Mesías	[Yellow]																							

### 2.- Un punga estando borracho

Grados	I	I	V	V	I	I	V	V	I	I	V	V	I	I	V	V	I	I	V	V	I
Piano	[Red]																				
Acordeón	[Purple]																				
Bajo	[Blue]																				
Pandero	[Light Green]																				
Tañador	[Yellow-Orange]																				
Mesías	[Yellow]																				

## 3.- Los campeones

Grados	I	V	V	I	I	V	V	I	I	V	V	I	I	V	V	I	I	V	V	I
Piano	Red																			
Acordeón	White								Purple								White			
Bajo	White				Blue															
Tañador	White				Yellow															
Pandero	White				Green															
Mesías	White				Yellow								White				Yellow			

## 4.- Por el oro en California

Grados					I	V	V	I	I	V	V	I	I	V	V	I	I	V	V	I
Piano	White				White				Red				Red				Red			
Acordeón	White				Purple								White							
Bajo	White				White								Blue							
Pandero	Green																			
Tañador	White				Yellow															

## 5.- Cuando me estarán cantando

Grados					I	V	V	I	I	V	V	I	I	V	V	I	I	V	V	I	I	V	V	I
Piano	White				Red																			
Acordeón	White				White								Purple								White			
Bajo	White				Blue																			
Pandero	White				Green																			
Tañador	White				Yellow																			
Mesías	Yellow				White								Yellow				White							
Baucha	Green				White																			
Nano	White				White								Dark Blue				White							

## 6.- No hay corazón como el mío

Grados	I	V	V	I	I	V	V	I	I	V	V	I	I	V	V	I	I	V	V	I	I=V7
Piano	Red																				
Acordeón	White				Purple																
Bajo	White				Blue																
Pandero	White				Green																
Tañador	White				Yellow																



## 11.-La flor de la verbena

Grados	I	V	V	I	I	V	V	I	I	V	V	I	I	V	V	I	I	V	V	I
Piano																				
Acordeón																				
Bajo																				
Pandero																				
Tañador																				
Mesías																				

## 12- Tengo un amigo en el puerto

Grados	I	V	V	I	I	V	V	I	I	V	V	I	I	V	V	I	I	V	V	I
Piano																				
Acordeón																				
Bajo																				
Pandero																				
Tañador																				
Mesías																				

## 13.- Trayendo glorias de España.

Grados	I	V	V	I	I	V	V	I	I	V	V	I	I	V	V	I
Piano																
Acordeón																
Bajo																
Pandero																
Tañador																
Mesías																

## 14.- A Manuel Rodríguez

Grados	I	V	V	I	I	V	V	I	I	V	V	I	I	V	V	I	I	V	V
Piano																			
Acordeón																			
Bajo																			
Pandero																			
Tañador																			



## Conclusiones

- Respecto al objetivo número uno, que consistía en describir las características musicales del disco “La Cueca Centrina” de Los Chileneros, podemos concluir que:

Estadísticamente, predominan las cuecas en tonos mayores, reiterándose mayormente la tonalidad de Fa mayor. También son más numerosas las letras recopiladas sin autoría. La velocidad, en tempo de negra con punto, bordea mayormente los 83 golpes por minutos. Cabe mencionar la ausencia de metrónomo en las producciones de aquella época, siendo notorio durante en el análisis, las variaciones de tempo en las entradas de cada pie. También es posible señalar conclusivamente, que la totalidad de las cuecas tienen en su forma cantada la cantidad de 48 compases. Los comienzos anacrúsicos son responsabilidad de los instrumentistas y sus líneas melódicas. Los finales pueden ser cortos, de dos compases, o de cuatro compases. Estos pueden ir acompañados de una frase músico-vocal a cargo de Eduardo Mesías, cantor que lleva las animaciones. La cueca más corta es “Trayendo glorias de España” con 67 compases y una duración de 1 minuto con 41 segundos, y la cueca más larga es “Yo soy duelo del Barón” con 83 compases y una duración de 2 minutos con 9 segundos. Esta última tiene una introducción elaborada que consta de 35 compases, en comparación a la anterior que tiene sólo 16. Con excepción de la cueca “Cuándo me estarán cantando”, el canto es el elemento que finaliza la introducción musical. Finalmente, sobre el ámbito vocal de las cuecas, es posible determinar que predomina el intervalo de séptima menor, siendo el ámbito más corto el de la cueca “Un punga estando borracho” con una quinta justa de amplitud, lo que corresponde a un ámbito medio y la cueca “Yo soy dueño del barón” el más extenso con una novena mayor de amplitud, lo que corresponde a un ámbito extenso.

- Respecto al objetivo número dos, que consistía en identificar los elementos propios del primer disco de Los Chileneros, podemos concluir lo siguiente:

Existe una metodología muy específica que ordena el rol de cada cantor durante el desarrollo del disco. Dejando afuera la cueca número 16, “La guitarra”, de la autoría de

Núñez nos referiremos a tal ordenamiento como una totalidad que rige la conducción del disco. Hernán Núñez, graba solo las segundas voces. Luis Araneda y Raúl Lizama se encargan del canto de coplas y segundas seguidillas de todas las cuecas, alternándose en la ejecución de cada pie; es decir, cuando Lizama canta la copla, Araneda canta la segunda seguidilla y viceversa. Las primeras seguidillas y los remates en su totalidad fueron ejecutados por Eduardo Mesías. Este último cantor tiene una capacidad vocal superior. Su presencia en el disco es una característica clave para el sonido de esta producción discográfica. Mesías, ejecuta el rol del cuarto cantor mencionado por el matarife Fernando González Marabolí, respetando la matemática intrínseca en la musicalidad de la cueca chilena. La ejecución de sus animaciones, complementa y enriquece de manera particular el sonido del conjunto Los Chileneros.

- Sobre la transcripción y análisis de las melodías del disco “La Cueca Centrina” de 1967, correspondiente al objetivo específico número tres, es posible concluir lo siguiente:

La tonalidad más recurrente es Fa Mayor, predominando el ámbito de séptima menor en las melodías principales. En cuanto a la velocidad, el tempo se mueve alrededor de las 83 pulsaciones por minuto. La forma de las melodías que imperó en frase **A**, fueron dos motivos, **a** y **b**; y en frase **B** el dato más frecuente fue la presentación de pequeñas variaciones de los motivos iniciales, de carácter descendente y conclusivo, denominándose como **a'** y **b'**.

- Referente al objetivo específico número cuatro, se concluye que:

Eduardo mesías juega un rol elemental dentro de los cantores; ejecuta las animaciones antes, durante y después del canto de la cueca. Conduce los finales desde el acorde de dominante al acorde de tónica. A diferencia de la marinera, las cuecas del disco “La Cueca Centrina”, terminan con una frase antecedente **A**. Esto le otorga ciertas características tonalmente tensivas, al no resolver con la frase consecuente que cierra el discurso melódico comenzado anteriormente en la copla. Por otro lado, las melodías



antecedente del disco, poseen una simetría discursiva que las enmarcan dentro del eje ternario reposo-tensión-reposo; no olvidar que todas las cuecas terminan en el acorde de tónica.

- Finalmente, concluyendo sobre el objetivo específico número cinco, consistente en identificar y esquematizar las entradas de los instrumentos en las introducciones de cada cueca, podemos determinar que:

El ensamble musical en los primeros compases da cuenta de una variedad sonora, distinguiendo para cada cueca un ensamble particular. Las introducciones están lideradas principalmente por el piano con una cantidad de 13 cuecas. Es destacable el virtuosismo del piano y el acordeón, lo que logra que cada cueca contenga una riqueza instrumental inigualable. Es destacable la introducción de la cueca “Cuando me estarán cantado”, que comienza con la melodía (o daira) que da cuerpo al desarrollo de la cueca catada a capella. Hay dos introducciones ejecutadas con las percusiones disponibles; en la cueca “Por el oro en California”, se comienza con el tañador y en el tercer compás le sigue el pandero hasta que en el 7º compás entra el acordeón. La otra introducción, de la cueca “Están tomando mis amigos” se ocupa la misma metodología pero con una inversión en los roles de los instrumentos; se comienza el pandero y en el tercer compás le sigue el tañador, hasta que en el compás 7 entra el piano. En ambos ensambles, se aprecian la misma cantidad de compases para las entradas.

- Para concluir sobre el **objetivo general**, consistente en **conocer** las cualidades musicales del disco “La Cueva Centrina” de Los Chileneros, podemos exponer lo siguiente:

Desde el punto de vista del ensamble musical, el disco “La cueca centrina” presenta una sonoridad única, al complementarse el virtuosismo instrumental más el canto encarnado de los barrios populares del centro de Santiago. Existe una metodología que articula la grabación del disco “La cueca centrina”, en donde hay una introducción musical

que por lo general es animada por Eduardo Mesías, cantor que desarrolla un papel fundamental en todo el transcurso del disco al ejecutar el 2º y 4º pie en todas las cuecas a excepción de “La guitarra”, además de las animaciones que cierran la cueca, las cuales implican el entendimiento de la matemática que hay detrás de las cuecas. Esta especialización del cantor, da cuenta de un oficio desarrollado en conciencia conjuntamente con la técnica que se necesita para asumir dicho rol.

Sobre las características musicales, los tonos mayores son de mayor predominancia, habiendo sólo tres cuecas en el tono menor, lo que confirma un carácter más vivaz en la música del disco. La velocidad de las cuecas ronda las 83 pulsaciones por segundo en tiempo de negra con punto. (Considerando que el compás de 6 corcheas en que se toca la cueca, contiene dos negras con punto por compas). Si bien en el presente documento no realizamos ninguna comparación con otras muestras que consideren el repertorio de otros discos de cueca, consideramos por nuestra experiencia que la velocidad de las cuecas de Los Chileneros son en esencia, rápidas, pero con un manejo del lenguaje sincopado que caracteriza la sensación de movimiento en la música. Respecto al ámbito de las voces predomina el ámbito de séptima menor, lo que corresponde a un ámbito medianamente extenso. Siendo la nota Sol la anota más aguda que interpretan los cantores, podemos concluir que el canto se mueve hacia lo agudo, dado a que las frases musicales en la cueca son recurrentes.

Sobre las introducciones, es posible dar cuenta de la cantidad de matices logrados entre cueca y cueca. La variedad sonora es evidente en cada cueca, incorporando los teatrillos que le dan cierto realce a la temática de las cuecas. No podemos concluir sobre por qué no se escucha la guitarra en el long play, creemos que en algunos pasajes si se aprecia, como por ejemplo en el segundo 16 de la cueca “Que vivan las fiestas patrias”.

## Comentarios y Sugerencias

Es posible configurar un instrumento que establezca rangos y normativa sobre la metodología intrínseca de la rueda de cantores, basado en el disco “La Cueca Centrina” (1967). A la vez, la misma metodología, o parte de esta, podría ser integrada con fuerza a las temáticas de los programas de música de nuestro sistema educativo a fin de ser incluidas en las actividades relacionadas con la práctica musical de la cueca. El desarrollo vocal e instrumental que ofrece la cueca chilena, justificaría tal implementación formal en el mundo académico, a fin de enriquecer la expresión misma del género en nuestra cultura.

Dentro del análisis realizado en esta memoria, dejamos de lado muchos otros aspectos, de los cuales es considerable mencionar:

- Estudio de las segundas voces.
- Estudio de la rítmica en las frases melódicas de voces e instrumentos.
- Profundizar en la instrumentación y las biografías de los músicos
- Transcripción musical de todas las cuecas.
- Estudio sociocultural de la cueca en distintas épocas.
- Impactos socioculturales de la oficialización de la cueca.

Aún así, nos sentimos bastante satisfechos con el resultado de este documento, principalmente porque hemos confeccionado una matriz de estudio aplicable a otras producciones discográficas de cueca. También hemos descubierto innumerables aspectos estilísticos propios de Los Chileneros, sobre todo en lo que tiene relación al canto.

Finalmente, nos gustaría mencionar a modo de auto crítica constructiva, la ausencia de otro estudio similar sobre otra producción discográfica. Pensamos que un estudio técnico musical sobre otro disco de cueca, nos habría permitido mejores resultados al momento de emitir conclusiones. Una comparación nos permitiría una mayor idea del referente que significa el disco “La Cueca Centrina” (1967).

## Bibliografía

Alcalde Cordero, A., & Silva Solís, M. (1981). *Armonía y contrapunto: Aportes para una enseñanza integrada, Volúmen I*. Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Artes.

Alegría, J. (1981). La cueca urbana o "cueca chilenera". *Araucaria de Chile* , 125-135.

Altamira, I. R. (2005). *Historia de la guitarra y los guitarristas españoles*. España: Editorial Club Universitario.

Arenal, M. G. (2013). *Los Moriscos: Expulsión y diáspora*. Universidad de Granada.

Brenet, M. (1981). *Diccionario de la música histórico y técnico*. Barcelona: Iberia.

Campo, G. d. (Compositor). (1967). La cueca sin escándalo. [D. L. Campo, Intérprete] Chile.

Azócar, L. A. (Compositor). (1968). La rosa perdida. [L. m. Campo, Intérprete] De *El Compadre Chaplín*. Chile: EMI Odeón.

Carrasco, B. (Madrid 1978). Historia de los Moriscos: Vida u tragedia de una minoría". *Ed. Revista de Occidente* .

Claro, S. (1979). La vida musical en Chile durante el Gobierno de don Bernardo O'Higgins. *Revista Musical Chilena* , 5-24.

Cuetos, M. L. (1995-1997). <http://www.artehistoria.jcyl.es/v2/contextos/>.

de la Plata, F. M. (1928). Documentos relativos a la introducción de esclavos negros en américa. *Revista Chilena de Historia y Geografía* , 226.

Donoso, K. (s.f.). A fondo con la cueca centrina.

Donoso, K. (2009). Fue Famosa la Chingana. *Revista Usach* .

Effendi, S. *In Lights of Guidance*.

Española., R. A. (2014). *Diccionario de la lengua española (23.a ed.)*. Madrid, España.

Garrido, P. (1976). *Biografía de la Cueca*. Santiago: Nacimiento.

Garrido, P. (1976). *Biografía de la Cueca*. Santiago de Chile: Editorial Nacimiento.

Garrido, P. (1979). *Historial de la cueca*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.

Gimeno, A. D. (2008). El habla y la copla. *Boletín de la Real Academia Sevillana y las Buenas Letras* , 123-132.

González, J. P. (2003). *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.

González, J. P. (2005). *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.

González, L. A. (1994). *Clásicos de la Música Popular Chilena 1900 - 1960*. Santiago: Ediciones Universidad de Chile.

Irigoyen, A. (Dirección). (2013). *El origen de las Especies: La Cueca Cuyana* [Película]. Argentina.

Lizama, R. (Compositor). (1969). Me gusta que te diviertas. [D. M. Lizama, Intérprete] Santiago, Chile.

Loyola, M., & Cádiz, O. (2010). *La Cueca: Danza de la Vida y la Muerte*. Santiago: Ediciones Universitarias de Valparaíso.

Nacional, A. (1813). *Censo de 1813*. Santiago: Imprenta de Chile.

Navarro, E. (Compositor). (1968). Tate Callao. [L. m. Campo, Intérprete] Chile.

Núñez Oyarce, H. (2005). *Mi gran cueca*. Santiago: FONDART.

*Origen del Islám*. (s.f.). Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=cWhyJj1AkUU>

*Origen del Islam y su expansión hasta al-Andalus*. (s.f.). Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=cWhyJj1AkUU>

Pereira Salas, E. (1974). *Historia del teatro en Chile*. Santiago: Universitaria.

Queija, B. A. (2000). *Mestizos, mulatos y zambaigos (Virreinato del Perú, siglo XVI)*. Perú: Escuela de Estudios Hispanoamericanos (EEHA-CSIC).

Ramos, V. S. (2009). *Importancia Historiográfica de los Moriscos Granadinos*. Granada: Univesidad de Granada.

Rojas, M. (Dirección). (1998). *La cueca brava de Nano Núñez (Bitácora de Los Chileneros)* [Película].

Salas, E. P. (1951). *La Academia Músico-Militar de 1817*. 13-20: Academia Chilena de la Historia.

Salazar Naudón, C. (Jueves 15 de Marzo de 2012). <http://urbatorium.blogspot.com/>. Obtenido de Urbatorium: Crónicas y apuntes de la exploración urbana por la Metropósfere de Chile: <http://urbatorium.blogspot.com/2012/03/contraste-de-epocas-en-la-historia-los.html>

Simordova, S. (2006). *La Hispania visigoda. Su Historia, Sociedad y Cultura*.

Solís & Alcalde, A. C. (1981). *Armonía y contrapunto: Aportes para una enseñanza integrada Vol. I*. Santiago: Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

- Solís Poblete, F. (2011). ¡Con permiso soy la (otra) cueca!: La cueca chilenera en la industria discográfica de las décadas de 1960-1970. *¿Qué hay de popular en la música popular? Actas del 1er Congreso chileno de Estudios en Música Popular. ASEMPCh, 2011*, (págs. 154-162). Santiago.
- Solís Poblete, F., Bert Gálvez, M., Spencer Espinosa, C., & Solís Rodríguez, M. (2013). *Cancionero de Cuecas*. Obtenido de <http://www.cancionerodecuecas.cl/>: <http://www.cancionerodecuecas.cl/#!/disco/37>
- Solís, F. (2011). ¡Con permiso soy la (otra) cueca! La cueca chilenera en la industria discográfica de las décadas de 1960 y 1970. *¿qué hay de popular en la música popular? Actas del I Congreso Chileno de Estudios en Música Popular*. (págs. 154-162). Valparaíso: Universidad de Playa Ancha.
- Soublette, L. G. (mayo-junio 1959). Combinación de Letra y Entonación de la Cueca. *Revista Musical Chilena* , 101-106.
- Spencer, C. (2011). *Cronología de la Cueca Chilena(1820-2010)*. Santiago: Spencer Espinoza, Christian Álex.
- Spencer, C. (2013). El maricón del piano: presencia de músicos homosexuales en burdeles cuequeros de Santiago de Chile y Valparaíso (1950-1970). *argas, Herom, et al. (eds.). Enfoques interdisciplinarios sobre músicas populares en Latinoamérica*. (págs. 627-638). Montevideo: ISBN. Revisado en [http://www.cancionerodecuecas.cl/media/biblioteca/Spencer\\_El\\_Maricon\\_del\\_Piano\\_2013.pdf](http://www.cancionerodecuecas.cl/media/biblioteca/Spencer_El_Maricon_del_Piano_2013.pdf).
- Spencer, C. (2007). Imaginario nacional y cambio cultural: circulación, recepción y pervivencia de la zamacueca en Chile durante el siglo XIX. *Cuadernos de Música Iberoamericana, Vol. 14. España* , 143-176.
- Spencer, C., & Albert, R. (2010). *"A Tres Bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano"*. Madrid: Akal Ediciones. Revisado en [http://www.cancionerodecuecas.cl/media/biblioteca/Christian\\_Spencer\\_Cien\\_anos\\_de\\_zapateo\\_en\\_Chile\\_2010.pdf](http://www.cancionerodecuecas.cl/media/biblioteca/Christian_Spencer_Cien_anos_de_zapateo_en_Chile_2010.pdf).
- Torres, R. (2008). Zamacueca a toda orquesta. Música popular, espectáculo público y orden republicano en Chile (1820-1860). *Revista musical chilena* .
- Valdés, S. C. (1994). *Chilena o cueca tradicional*. Santiago: Universidad Católica de Chile 2011.
- Valdés, S. C. (1997). *Oyendo a Chile*. Santiago: Editorial Andrés Bello.
- Vega, C. (1947). La forma de la cueca. *Revista Musical Chilena* , 7-21. Revisado en <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/11367/11706>.
- Vega, C. (1947). La forma de la Cueca Chilena (I, II y III). *Revista Musical Chilena* , 15.

Vera-Rivera, S. (2010). *Armonía Tradicional a dos voces*. Santiago, Chile: SVR Producciones Limitada.

Yucra, E. H. (17 de Septiembre de 2011). ¿Representa realmente la cueca el espíritu de la chilenidad? *El Clarín* .

Zañartu, S. (1975). *Santiago: Calles viejas*. Santiago: revisado en [www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/mc0013146.pdf](http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/mc0013146.pdf).

Zapiola, J. (1974). *Recuerdos de treinta años (1810-1840)*. Santiago: Zig Zag.

### Referencias bibliográficas

- Universidad de Sevilla, 2014 Historia del imperio romano s. IV Constantino  
Recuperado de [http://www.uv.es/~ivorra/Historia/Imperio\\_Romano/SigloIVa.htm](http://www.uv.es/~ivorra/Historia/Imperio_Romano/SigloIVa.htm)
- Juan Pablo González y Claudio Rolle, Historia social de la música popular de Chile, 1890-1950. Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago, 2004, 645 pp.

## Anexos

Palabras de Héctor Pavéz, en la contraportada del long play: El Folklore Urbano Vol. III, “La Cueca Centrina”, del conjunto Los Chileneros, grabado el año 1967 para el sello Emi Odeón.

"La Cueca Centrina" de Los Chileneros. 1967

Amar al pueblo, amar al folklore y contemplarlo con mirada de poeta, es condición indispensable para todos los que trabajan en el arte del pueblo. Basándonos en este pensamiento de la coreógrafa del Conjunto de Danzas de la Unión Soviética Berioska, Naduzhda Nadezhdina, diremos que no tenemos autoridad para quitar o transformar lo único que tiene el pueblo: su música y su danza, que para nosotros tiene un arte y una belleza incomparable. Sólo el pueblo es el llamado a hacer las transformaciones, y el artista no es nada más que un intérprete de sus expresiones.

La presente grabación, la primera que se hace en su género, es un fiel reflejo de lo que decimos; a través de 18 cuecas, vamos a adentrarnos en el alma misma del pueblo, con toda su fuerza creadora.

Esta es la cueca “chilenera o centrina”, es el canto y la música del pueblo, que en Santiago y Valparaíso, enfrenta toda la avalancha de nuevos ritmos nacionales y extranjeros. Con ella el roto centrino de cuello duro, mantiene vivo el sentimiento de la chilenidad.

El origen de la cueca centrina es la transformación de la antigua zamacueca, que hicieron célebre las tres hermanas Pinilla, que llegaron, después de causar sensación en sus fondas de Petorca, a buscar escenarios más grandes a Santiago, en el año 1831, y un sitio más alto como el Parral de los Baños de Gómez de la Calle Duarte. Dice José Zapiola: Las Petorquinas realizaron en el arte una revolución más trascendental que la que ocasionaron en Italia los sabios emigrados de Constantinopla.

Su forma poética, sacada de la poesía popular española, tiene una medida fija, formada por una copla o cuarteta, que son 4 versos de 8 sílabas, luego un segundo pie, que es otra copla separada de la anterior por la pérdida de los versos, que son de 7 y 5 sílabas alternadas, el tercer pie es una cuarteta encabezada por el último verso de la segunda estrofa, con la misma medida; en estas tres cuartetos riman los versos pares, o sea, el segundo con el



cuarto verso; para terminar, el cuarto pie o remate de la cueca, son dos versos de 7 y 5 sílabas que riman.

Los ripios y muletillas largas o cortas que se intercalan, pertenecen a la melodía, por lo tanto no alteran su forma poética de 14 versos. La animación que se hace dentro del canto se denominan piques y floreos, o “avivar la cueca”; casi siempre tiene un carácter eufónico, o sea, sonidos rítmicos tales como: tiqui tiqui tí, cala cala cá.

En la cueca intervienen 3 o 4 cantores. Cada cantor debe hacer primera y segunda voz. Para que la cueca no suene pareja por lo corto de la melodía que se repite 4 veces y media, se pone un cantor para cada pie. En el ambiente chilenero\* o en las canchas \* de la Vega, la Estación, el Matadero, el cantor entra en una fiera lucha de perfección, por quién hace mejor las cosas, quién sabe mayor cantidad de versos y más melodías, quién “saca” más entonado y alto, intenso y rítmico. Todos quieren sobresalir en los lotes\* ninguno quiere ser menos que otro, y esta competencia los lleva a un mayor perfeccionamiento. Éste modo de “sacar”, melodioso e intenso, no tiene nada que ver con las lecciones y el estudio de los especialistas; la voz más completa que tenga todas las condiciones, no se compara a la tradición, que está fuera de todas las catalogaciones musicales, y el aprendizaje de la voz cultivada.

La cueca se canta gritada, como quien se para en el medio de la calle y grita para que escuchen todos: “Pego el grito en cualquier parte”, pero es un grito con melodía, un grito lleno de modulaciones. El cantor que a su turno lleva el alto o primera voz, trata de sacarle el mayor brillo posible, al pie que le tocó cantar, reflejando en la voz y el rostro toda la gracia, la malicia y la picardía de nuestro pueblo, que ve y vive el sentimiento del alma que está cantando.

Los instrumentos: Para el acompañamiento musical y rítmico de la cueca, se utiliza piano, acordeón, guitarra, batería y los 4 cantores con panderos. Todos los músicos son experimentados intérpretes chilenos, de lo contrario no pueden llevar el ritmo. En las canchas o picadas, donde reina la cueca, es suplida la falta de instrumentos, por un tarro parafinero, o una silla de madera terciada, 2 cucharas, dos platillos chicos de café y palmas. Los intérpretes de la presente grabación, son salidos del corazón del canto chilenero; son ellos.

Raúl Lizama. (El Perico) 34 años, toca piano, guitarra, acordeón, batería, pandero. Está considerado como uno de los más grandes cantores chilenos. Siendo hijo de cantores, empezó su arte desde temprana edad.

Luis Araneda. (El Baucha) Criado por la Estación Central, desde niño atraía la atención cuando tamboreando en los tapabarros de los camiones en que trabajaba, cantaba animadas cuecas. Es uno de los cantores que sabe mayor cantidad de versos y melodías. Une a su amplio repertorio un estilo de canto sentimental y al mismo tiempo intenso.

Eduardo Mesías. (El Mesías) Cantor brillante de hermosa y atractiva voz. Es comerciante muy querido por las canchas de la Vega y Vivaceta.

Hernán Núñez. (El Nano) Experimentado cantor. Es uno de los escasos compositores de versos de cuecas de calidad que tenemos. Famosa es su cueca La Guitarra, sus versos son solicitados por gran número de Conjuntos Folklóricos.

Vaya nuestra admiración y respeto, a los comerciantes de la Vega Central, polleros de la Estación, industriales del Matadero; en sus fiestas siempre están sonando los panderos, la guitarra, el “boca 'e caballo” (piano). Gracias a su estímulo y crítica se conserva la pureza del estilo. Este comentario pudo haberlo hecho con más propiedad el investigador Juan Uribe Echeverría, conocedor del estilo, pero el estudio más concienzudo, base de este trabajo, pertenece al investigador Fernando González Marabolí, obrero del Matadero, quien no ha escatimado ningún sacrificio por profundizar sus estudios de la cueca. A ellos, como a los cantores chilenos a quienes deseamos toda clase de venturas, Chile debe estarles agradecido.

Le dejamos pues, este “regalito” a los Conjuntos Folklóricos de Chile, para que beban de él las puras aguas de la tradición, aprendan y difundan el estilo del más auténtico cantar de la cueca.

El verdadero artista, que representa a su patria, no tiene la mente colonizada por la propaganda extranjera, no desprecia los valores nacionales y sus creaciones se inspiran en su propio pueblo, no basta autodenominarse -o que lo llamen- artista chileno, sino que hay que serlo.

Héctor Pavez.

Vocabulario.

Roto: No hay que confundir la palabra roto, con mal educado, ya que el roto personifica al criollo, culto o iletrado, pobre o rico, pero chileno ciento por ciento.

Lotes: Son grupos de personas del ambiente de la cueca chilena.

Canchas o picadas: Lugares del ambiente chileno.

Chileno o Centrico: Músico o cantor de la llamada cueca o chilena o centrica, que tiene su reino en los ambientes alegres de Santiago y Valparaíso.

## Transcripción musical de la cueca: “Yo soy dueño del barón”

(Incompleta)

### Yo soy dueño del Barón

Los chileneros

Autor: Del folclor

Transcripción: Alexis Arce

Oscar Castillo

♩ = 83

Piano

Acordeón

Pno.

Cb.

Acor.

T 4

Pno.

Cb.

Acor.

eh ha! ti ki ti ki ti ki hel eh ha!

The musical score is arranged in systems. The first system includes Piano and Acordeón. The second system includes Pno., Cb., and Acor. The third system includes T 4, Pno., Cb., and Acor. The lyrics 'eh ha! ti ki ti ki ti ki hel eh ha!' are placed under the T 4 staff. The score contains various musical notations including triplets, glissandos, and dynamic markings.

23

Pno.

Cb.

Acor.

17

Pno.

Cb.

Acor.

1º Pie

30

T 1

Pno.

Cb.

Acor.

Ca \_\_\_ ram ba \_\_\_ yo soy

## Yo soy dueño del Barón

37

T 1  
8  
due ño del ba rón ay ro s a ca ram ba por que so o y un ca ba lle

T 2  
8  
due ño del ba rón ay ro s a ca ram ba por que so o y un ca ba lle

Pno.  
37  
3

Cb.  
37

43

T 1  
8  
ro ca ram ba por que so o y un ca ba lle ro Ca

T 2  
8  
ro ca ram ba por que so o y un ca ba lle ro

T 4  
8  
ka la ka la ka ka la ka

Pno.  
43  
3

Cb.  
43

The musical score is arranged for five parts: Tenor 1 (T 1), Tenor 2 (T 2), Piano (Pno.), Tenor 4 (T 4), and Contrabass (Cb.). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 8/8. The score is divided into two systems. The first system covers measures 37 to 42, and the second system covers measures 43 to 48. The vocal parts (T 1, T 2, T 4) have lyrics written below the notes. The piano part features a complex accompaniment with triplets and sixteenth-note patterns. The contrabass part provides a steady bass line. The piece concludes with a final cadence in measure 48.

48

T 1  
 — ram ba — tra fi — co — por — ca la gua lay — ro s a ca — ram — ba y ba

T 2  
 due — ño — del ba rón<sup>2</sup> ay — ro s a ca — ram ba — y ba

T 4  
 A  
 ka la ka la ka ti ka ti ka ta hey!

Pno.  
 48

Cb.  
 48

53

T 1  
 — jo o — po or lo' le che — ro ca — ram ba — yo soy — due e — ño

T 2  
 — jo o — po or lo' le che — ro ca — ram ba — por que — so o y

T 4

Pno.  
 53

Cb.  
 53

58 **2º Pie**

T 1  
o del ba ro — òn

T 2  
un ca \_ ba lle \_ ro

T 4  
ah! — y La' — ca ll e' prin s ci pa les que — yo tra \_ fi coay \_ ro(s) sa so

Pno.  
58

Cb.  
58

zona microtonal

64 **3º Pie**

T 4  
on lae' ta ción del \_ puer to con — san fran ci' co la' — ca lle' prin c ci pa le' que

Pno.  
64

Cb.  
64

70 **4º Pie**

T 1

T 3  
Hey! Ha!

T 4  
yo tra fi co

Pno.  
70

Cb.  
70

Co on san Fran cis co si — la — pla se — chau rreay — ro (s) a La



76

T 3  
8  
a ve ni Ar gen ti i na y e l puen te jai me

T 4  
8  
ah! lo pla ce ri pla

Pno.  
76  
3

Cb.  
76

81

T 2  
8  
fue ron mi' can cha' ro sa

T 4  
8  
— yan cha fue ron mi' can cha' ro sa

Pno.  
81

Cb.  
81

## Letras

**1. La Corina***(Del folclor)*

Tengo pena tengo rabia  
tengo ganas de llorar  
porque a la Corina Rojas  
la quieren a fusilar.

Dicen que la Corina  
siendo una dama  
ha muerto a su marido  
‘tando en la cama.

‘Tando en la cama, si  
va a suceder  
que fusilen en Chile  
a una mujer.

Preso esta la Corina  
por asesina.

*Muletillas: caramba***2. Un punga estado borracho***(Del folclor)*

Un punga estando borracho  
hablaba de fantasias  
yo tengo plata en los trenes  
y también en los tranvías.

Cuando salgo a la cancha  
dijo el morrero  
donde meto los clavos  
saco dinero.

Saco dinero, si  
y el afuerino  
dijo yo también tengo  
en los caminos.

Jugador con ventaja  
pillo’e baraja.

*Muletillas: ay se ñora***3. Los campeones***(Hernán Núñez)*

Reliquias glorias de antaño  
del pugilismo chileno  
y el glorioso Manuel Sánchez  
y el bravo Quintín Romero.

De los buenos campeones  
que tuvo Chile  
‘Tanislao Loaiza  
Luis Vicentini.

Luis Vicentini, si  
los dos toritos  
el bravo Simón Guerra  
con Fernandito.

Tiene el trono de honor  
el guapo Arturo Godoy.

*Muletillas: caramba***4. Por el oro en California***(Del folclor)*

Por el oro en California  
al roto lo persiguieron  
recortó la carabina  
fue temible bandolero.

Trabajó en Panamá  
y en el Canal  
como el roto chileno  
no hubo otro igual.

No hubo otro igual ay, si  
por su bandera  
se vistió de milico  
ganó la guerra.

Yo me saco el sombrero  
roto chileno.

*Muletillas: caramba***5. Cuándo me estarán cantando***(Del folclor)*

Cuándo me estarán cantando  
con arpa, guitarra y piano  
con una niña en parada  
con el pañuelo en la mano.

Cuando el piano tocaba  
la Julia Díaz  
la acompaña en pandero  
la Flor María.

La Flor María, si  
dijo la Blanca  
vamo’a tomar el coche  
para Playa Ancha.

Vamos a remoler  
dijo la Ester.

*Muletillas: caramba***6. No hay corazón como el mío***(Del folclor)*

No hay corazón como el mío  
que sufre y calla las penas  
corazón que sufre y calla  
no lo tiene cualquiera.

Corazoncito mío  
lleno de pena  
dime porque te cargan  
duras cadenas.

Duras cadenas, si  
corazón de oro  
no le cuentas a nadie  
que yo te adoro.

Llora como yo lloro  
corazón de oro.

*Muletillas: caramba*

**7. Están tomando mis amigos**  
(Hernán Núñez)

Tan tomando mis amigos  
la remolienda es con canto  
y el Perico y el Peruano  
Cubillos y Humberto Campos.

Saca muy entonado  
el Vito Lolo  
el Mesías, el Baucha  
también el Polo.

También el Polo, si  
lo hacen bonito  
el Adrián con el Rifo  
y el Cuadrado.

Piano, viola y pandero  
los chileneros.

*Muletillas: caramba*

**8. Los cuadrinos**  
(Del folclor)

Despierta pues cuadrinito  
que es hora de madrugar  
ya tocaron la campana  
es preciso trabajar.

Ya vienen los cuadrinos  
pa' sus trabajos  
con sus ricas cuchillas  
pegando tajos.

Pegando tajos, si  
son los cuadrinos  
que ganan mucha plata  
pa' tomar vino.

Engañan a las viejas  
con las mollejas.

*Muletillas: y a pata pelá*

**9. Tengo que morir cantando**  
(Del folclor)

Tengo que morir cantando  
y jugando en la carpeta  
y remoliendo con canto  
donde la Perita Seca.

Donde la Pancha Osorio  
se toma a gusto  
donde la Nata Berta  
se pasa susto.

Se pasa susto, si  
doña Fidela  
la María y los Santos  
la Huasa Elena.

Yo juego a la payaya  
de todas layas.

*Muletillas: caramba, sí ayayay*

**10. Yo soy dueño del Barón**  
(Del folclor)

Yo soy dueño del Barón  
porque soy un caballero  
tráfico por Calaguala  
y bajo por Los Lecheros.

Las calles principales  
que yo tráfico  
son la estación del puerto  
por San Francisco.

Por San Francisco, si  
la Plaza Echaurren  
la avenida Argentina  
y el puente Jaime.

Los Placeres y Playa Ancha  
fueron mis cancha'

*Muletillas: caramba, ay rosa*

**11. La Flor de la Verbena**  
(Del folclor)

Me gusta Valparaíso  
y la flor de la Verbena  
me gustan más tus ojitos  
que la bandera chilena.

Cuando me fui pa' l puerto  
llegué cantando  
ahora al despedirme  
me voy llorando.

Me voy llorando, si  
porque en Barón  
dejaré los recuerdos  
de un gran amor.

Mi corazón deshizo  
Valparaíso.

*Muletillas: ay morena*

**12. Tengo un amigo en el puerto**  
(Hernán Núñez)

Tengo un amigo en el puerto  
querido y muy respetado  
porque es todo un caballero  
y siempre lo ha demostrado.

Nunca baraja abierto  
porque es muy llano  
así es el Vito Lolo  
hombre muy sano.

Hombre muy sano, si  
y aunque esté ausente  
siempre pa' los amigos  
está presente.

Tiene amigos por miles  
en todo Chile.

*Muletillas: caramba*

**13. Trayendo glorias de España**    **14. Manuel Rodríguez**    **15. Qué vivan las fiestas patrias**

Trayendo glorias de España  
con la insignia talavera  
llegó el húsar de Galicia  
don José Miguel Carrera.

José Miguel Carrera  
sacó la espada  
para que sea libre  
la patria amada.

La patria amada, si  
por la bandera  
que bordó con sus manos  
doña Javiera.

Gloria es la vida entera  
de los Carrera.

*Muletillas: caramba.*

Me gusta Manuel Rodríguez  
por valiente y altanero  
lleno de gracia y malicia  
como buen roto chileno.

Disfrazado de huaso  
Manuel Rodríguez  
levantó montoneras  
en todo Chile.

Por todo Chile, si  
con dos mestizos  
los del bandido Neira  
con el Cenizo.

Guerrillero de Chile  
Manuel Rodríguez.

*Muletillas: sin muletillas.*

Qué vivan las fiestas patrias  
las flores de primavera  
y los aires dieciocheros  
que juegan con mi bandera.

Viva la independencia  
del mes glorioso  
con tamboreo y huifa  
llegó el dieciocho.

Llegó el dieciocho, si  
que viva Chile  
las cuecas en el parque  
los volantines.

De gusto me emborracho  
con chicha en cacho.

*Muletillas: caramba*

**16. La guitarra**  
(Hernán Núñez)

‘Toy haciendo una guitarra  
el brazo en fino diamante  
la caja de concha’e perla  
adornada con brillantes.

Las clavijas de plata  
los puentes de oro  
las cuerdas del cabello  
de mi tesoro.

De mi tesoro, si  
muy afinada  
pa’ cantar lindas cuecas  
buenas tonadas.

Ella tiene el sabor  
de mi folclor.

*Muletillas: ay señora*

**17. El palmero**  
(Del folclor)

Palmero sube a la palma  
y dile a la palmerita  
que se asome a la ventana  
que mi amor la solícita.

La palma con ser palma  
de verme llora  
de ver los sufrimientos  
que paso ahora.

Que paso ahora, si  
palmero loco  
te llevaste la palma  
menos los cocos.

Te fuiste pa’ la palma  
negra del alma.

*Muletilla: caramba*

**18. Chicha de Curacaví**  
(Del folclor)

Chicha baya curadora  
que poní los pasos lentos  
a mi no me los poní  
porque te paso pa’ dentro.

Se acabó la chichita  
también la vela  
se curó la cantora  
todos pa’ fuera.

Todos pa’ fuera, si  
chicha en botella  
a la mujer celosa  
palos con ella.

Anda chicha en tinaja  
sombbrero’e paja.

*Muletillas: Chicha de Curacaví  
allá va ya va  
caramba*

