

Además de los videos Danzas Tradicionales de Chile (1994), La Zamacueca (1999) y Los del Estribo, Cantos y Danzas Populares de Chile (2001).

Su discografía incluye 14 lp, 10 cassettes y 10 cds, además de otras ediciones en diversos países extranjeros.

El año 1994 es reconocida con el Premio Nacional de Arte, mención música.

El año 2006 la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, en reconocimiento a su tarea investigadora, le concede el grado de Doctora Honoris Causa.

En el año 2010 la Universidad Arturo Prat de Iquique le concede el grado de Doctora Honoris Causa.

Fundadora de la Academia Nacional de Cultura Tradicional que lleva su nombre.

Oswaldo Cádiz Valenzuela

El profesor Cádiz ha desarrollado una extensa y trascendente labor en la investigación, difusión y docencia de la cultura tradicional. Su sólida formación y permanente perfeccionamiento abarca entre otros, los campos de la escenografía, la expresión corporal, técnicas de investigación, todo lo cual lo ha volcado con singular éxito en la formación, dirección y asesoramiento de diversas agrupaciones (folclóricas), en la dictación de seminarios nacionales e internacionales, en diversas publicaciones e innumerables actuaciones, actividades que le han valido el reconocimiento nacional e internacional como lo avalan innumerables premios y galardones obtenidos.

Actualmente se desempeña como docente del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, es además director de la agrupación folclórica de la PUCV, director de la agrupación de proyección folclórica Palomar y director de la Academia Nacional de Cultura Tradicional Margot Loyola Palacios.

En portada se ha reproducido:
Zamacueca, óleo de Manuel Antonio Caro
Museo Nacional de Bellas Artes

La cueca, siempre dando que hablar. En el año 2000, cuando aún era el conservador del Fondo Margot Loyola, recuerdo que alguien me preguntó si un libro sobre la cueca podría llegar a ser la obra emblemática de nuestra artista. La verdad es que entonces no me pareció una buena idea. Si bien Margot ha sido una gran bailadora y la principal maestra de esta danza, su mayor nivel de logro en el plano interpretativo musical lo alcanzó –según mi modesta opinión– en el cultivo de la tonada y el canto mapuche...

Finalmente, algún vidente convenció a Margot Loyola de concluir este trabajo y mis viejas aprehensiones tuvieron que ceder ante la contundente evidencia del material presentado aquí. Y es probable que el nigromante no fuese otro que Osvaldo Cádiz, el mismo que por décadas ha sido compañero de baile y de los otros tantos pasajes de la vida de la Loyola. Ahora Cádiz es también –y por vez primera– el coautor de una de las más importantes publicaciones de la maestra. Por cierto, la cueca es una materia que no puede abordarse cabalmente sin la dimensión del otro y, sin duda, Cádiz ha sido el segundo pañuelo en este largo y popular tablado. Junto con ser complemento y leal apoyo de cuanto proyecto y desafío ha enfrentado Margot en los últimos cincuenta años, Cádiz contribuye decisivamente a que este libro incluya y trate lo que, por regla general, otros trabajos han omitido: la inefable condición del hombre y la mujer uniéndose sublimes en cada pie bailado. Consciente de esa diversidad indomable, la notable dupla Loyola-Cádiz hace de este libro un testimonio vital donde le devuelven a la cueca la lozanía que las expresiones populares tienen cuando en efecto lo son. Ajenos a maximalismos y lejanos al modo que ya otros autores se han aproximado a esta sensible materia, Loyola y Cádiz nos presenta un firmamento donde titilan con singular fulgor las luces de aquella irreducible diversidad que le ha dado a este género perdurable sustancia.

AGUSTÍN RUIZ ZAMORA



PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATOLICA
DE VALPARAISO
COMISIÓN BICENTENARIO PUCV



EDICIONES UNIVERSITARIAS DE VALPARAÍSO
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE VALPARAÍSO



9 789561 704701



Margot Loyola y Osvaldo Cádiz

La Cueca: Danza de la vida y de la muerte

Margot Loyola Palacios
Osvaldo Cádiz Valenzuela

La Cueca:

Danza de la vida y de la muerte



Margot Loyola Palacios

Recopiladora, investigadora y cantante ejemplar. Su personalidad artística es muy grande destacando siempre su vocación de maestra, de investigadora y por sobre todo de intérprete.

En 1952 estudió en Perú, con Porfirio Vásquez, el patriarca de la música negra y con José María Arguedas. En Chile, con Carlos Isamitt, Oreste Plath, Eugenio Pereira Salas, Malucha Solari, Pablo Garrido y Luis Advis. Con Lauro Ayestarán y Marita Fornaro en Uruguay. Y en Argentina con Ercilia Moreno Chá, Antonio Barceló y Carlos Vega.

Su aporte a la investigación de la música chilena es incalculable, pues ha desarrollado una importante labor de documentación viajando en muchas oportunidades a lo largo del territorio nacional.

Creando una Escuela en torno a su forma de trabajar, realizando múltiples registros etnográficos, tanto de audio como fotográficos. Registros que, en parte se encuentran albergados y difundidos por el Fondo Margot Loyola de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

Margot Loyola ha desarrollado múltiples actividades de estudio que han dado origen a los libros: Bailes de Tierra (1980), El Cachimbo (1994), La Tonada: testimonios para el futuro (2006), y hoy, La Cueca: danza de la vida y la muerte.

CONTINÚA EN SOLAPA POSTERIOR





MARGOT LOYOLA Y OSVALDO CÁDIZ

LA CUECA:

Danza de la vida y de la muerte



Ediciones Universitarias de Valparaíso
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

© Margot Loyola Palacios y Osvaldo Cádiz Valenzuela, 2010
Registro Propiedad Intelectual N° 125.610
ISBN 978-956-17-0470-1

Ediciones Universitarias de Valparaíso
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
www.euv.cl
E.mail: euvs@ucv.cl

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
Sistema de Biblioteca – www.pucv.cl
Fondo Margot Loyola Palacios – <http://margotloyola.ucv.cl>
Av. Brasil 2950 – CP 2374631 – Valparaíso – Chile
Teléfono 56 (32) 227 3261 – Fax 56 (32) 227 3183
E.mail: elba.astudillo@ucv.cl
Versión digital disponible en <http://margotloyola.ucv.cl/lacueca/>

Impreso en Salesianos Impresores S.A.

HECHO EN CHILE

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	PÁG. 7
PRÓLOGO DE AGUSTÍN RUIZ	9
PRÓLOGO DE BORIS ALVARADO	13
INTRODUCCIÓN	17
 PRIMER PIE	
DE CÓMO ESTUDIO, CANTO Y BAILO	21
LA CUECA, VIVENCIAS Y REFLEXIONES	23
LAS ESCUELAS DE TEMPORADA	25
TESTIMONIOS Y PERSONAJES	31
VIAJES A PERÚ TRAS LA HUELLA DE LA MARINERA	63
BÚSQUEDA EN ARGENTINA DE ELEMENTOS DE LA CUECA	81
ÁLBUM FOTOGRÁFICO	93
 SEGUNDO PIE	
ESTRUCTURA DE LA CUECA ESENCIAL	113
ASPECTOS MUSICALES DE LA CUECA	120
A. ESTRUCTURAS BÁSICAS Y MORFOLÓGICAS	120
B. MODALIDADES INTERPRETATIVAS DEL CANTO	122
C. LOS ACOMPAÑAMIENTOS	125
PRINCIPALES RASGUEOS QUE ACOMPAÑAN A LA CUECA.	137
ANIMACIONES Y BRINDIS	140
LA COREOGRAFÍA	150
FUNCIÓN Y OCASIÓN DE LA CUECA	160
EL CARÁCTER	162
 TERCER PIE	
TRANSCRIPCIONES	167
 PALABRAS FINALES 289	
BIBLIOGRAFÍA	291
GLOSARIO	295
LOCALIZACIÓN GEOGRÁFICA	301

AGRADECIMIENTOS

*Dedicamos esta obra
“a la vida, que nos da vida para vivirla”.*

Cristina Álvarez Adasme, amiga cercana y maestra que siempre nos ayuda a caminar por la misma senda.

Atilio Bustos González, siempre dispuesto a la ayuda incondicional en favor de nuestras inquietudes.

Juan Pablo López Aranda, Director Coordinador General de la Academia Nacional de Cultura Tradicional Margot Loyola Palacios, con nuestro reconocimiento hacia sus convicciones y lealtad.

Argentina Benítez Vergara (Q.E.P.D.), que nos acompañó en la gestación de este trabajo.

Colaboradores

Cristina Álvarez Adasme

Juan Pablo López Aranda

Argentina Benítez Vergara

Andrés Cortés Ardiles

Sergio Sepúlveda Salinas

Rodrigo Fernández López

Ricardo Romero

PRÓLOGO

La cueca, siempre dando que hablar. En el año 2000, cuando aún era el conservador del Fondo Margot Loyola, recuerdo que alguien me preguntó si un libro sobre la cueca podría llegar a ser la obra emblemática de nuestra artista. La verdad es que entonces no me pareció una buena idea. Si bien Margot ha sido una gran bailadora y la principal maestra de esta danza, su mayor nivel de logro en el plano interpretativo musical lo alcanzó –según mi modesta opinión– en el cultivo de la tonada y el canto mapuche.

No obstante, mi preocupación de fondo era de orden político, porque escribir sobre la cueca en Chile es, en buen romance –como habría dicho mi padre–, meterse en camisa de once varas. Generalmente, nadie queda conforme, o mejor dicho, todos terminan peleados, cuando aparece en Chile alguna publicación importante sobre el tema. Es que, por lo general, las autorías muestran la pronunciada tendencia a establecer decálogos autoritarios sobre este asunto sensible que, de una u otra forma, es propiedad de todos. Quiérase o no, cualquier acto literario acerca de la cueca en Chile, arriesga instalarse en las inmediaciones de un juego discursivo, mediante el cual el poder ha buscado en las altisonancias de la tradición, el fundamento de una pretendida legitimidad. Que duda cabe que la cueca es una danza que ha tenido la capacidad de sobrevivir a tantos otros bailes populares que ya han desaparecido. Por lo mismo, en su pervivencia muchos quieren ver lo esencial y más acendrado de una raza chilena, cual si la danza y la nación fuesen una y la misma cosa. Iconos y alegorías bucólicos han emergido mediante suyo, haciendo carne el principio vitalista con que algunos románticos alemanes intentaban explicar, hace ya más de un siglo, el carácter del alma popular.

Otros, guiados de un prurito reivindicatorio, ahora quieren liberar a la tan querida danza de aquel imaginario unilateral y reactivo a la alteridad, construyendo nuevos discursos que bordean las nociones de clase social. Se enarbolan entonces argumentos prácticos en casi concomitancia con las marginales rutas de las tribus urbanas contemporáneas. La emergencia de una fuerza joven, actualmente reclama para sí la primacía de un estilo que, si antaño fue marginado, hoy es elevado a la calidad de epopeya. Y así, entre trastabillones y saltos, con decretos, festivales y campeonatos, vamos con la cueca dando tumbos, como quienes disputasen un desmembrado y raído trofeo.

Finalmente, algún vidente convenció a Margot Loyola de concluir este trabajo y mis viejas aprehensiones tuvieron que ceder ante la contundente evidencia del material

presentado aquí. Y es probable que el nigromante no fuese otro que Osvaldo Cádiz, el mismo que por décadas ha sido compañero de baile y de los otros tantos pasajes de la vida de la Loyola. Ahora Cádiz es también –y por vez primera– el coautor de una de las más importantes publicaciones de la maestra. Por cierto, la cueca es una materia que no puede abordarse cabalmente sin la dimensión del otro y, sin duda, Cádiz ha sido el segundo pañuelo en este largo y popular tablado. Junto con ser complemento y leal apoyo de cuanto proyecto y desafío ha enfrentado Margot en los últimos cincuenta años, Cádiz contribuye decisivamente a que este libro incluya y trate lo que, por regla general, otros trabajos han omitido: la inefable condición del hombre y la mujer uniéndose sublimes en cada pie bailado. Consciente de esa diversidad indomable, la notable dupla Loyola-Cádiz hace de este libro un testimonio vital donde le devuelven a la cueca la lozanía que las expresiones populares tienen cuando en efecto lo son. Ajenos a maximalismos y lejanos al modo que ya otros autores se han aproximado a esta sensible materia, Loyola y Cádiz nos presenta un firmamento donde titilan con singular fulgor las luces de aquella irreducible diversidad que le ha dado a este género perdurable sustancia.

En algunos aspectos, este estudio se despliega dentro de ciertos cánones de gesto clásico. De modo premeditado, los autores nos enseña un modelo general que puede entenderse como la carta de navegación para distinguir formalmente cómo y con qué constituyentes está definida la cueca. Al seguir la exposición de este modelo nos percatamos de que estamos ante un baile de tierra, que de manera recurrente se base en formas líricas de estructura estrófica estable, con tratamiento temático vasto y rico. Aquí apreciamos, además, la naturaleza del componente rítmico-métrico y el sistema fraseológico de la música que da sustento al baile. Más adelante, podemos relacionar la forma musical con el desarrollo del diseño y la planta coreográficos. En esta aproximación inicial podemos descubrir no sólo aspectos formales de la cueca, sino también el método de trabajo descriptivo y analítico que dio sustento científico a la constitución de la primera folclorista investigadora del país: la propuesta inicial de la Loyola da cuenta de su sistemática pura y positivista, que busca describir con objetividad meridiana algo que está más allá de lo descriptible y, en este sentido, su noble esfuerzo es obstaculizado por la insuficiencia del método. De modo que, leal a él, pero consciente de las limitaciones que éste conlleva, los autores harán concurrir a esta síntesis las diversas clases que constituyen la cueca, ya no como una forma, sino como una expresión vital. Esta concurrencia no es inferencia sólo de un análisis formal, sino del hecho de considerar siempre la cognición popular como única fuente veraz en la cual nutrir su aprendizaje.

Más allá de las formalidades de rigor, la cueca que Margot y Osvaldo nos comienzan a mostrar no es un cuerpo estilístico unitario, sino más bien un género en propiedad,

un campo expresivo de alta dinámica social en el cual confluyen todas y cada una de las distintas categorías y especies –sean éstas de forma o sentido– que, en orden a sus rasgos comunes, son reconocidas por sus cultores como parte de un universo de orden coherente aunque diverso. Un primer aspecto que evidencia esta diversidad radica en las modalidades de interpretación, donde es posible observar la heterogeneidad de instrumentos que intervienen en su realización. Estos instrumentos, que lejos de estar señalados como una anécdota timbrística del acompañamiento, comparecen aquí como los medios expresivos y funcionales por los cuales se reconocen una multiplicidad de estilos. En otras palabras, los instrumentos son presentados aquí como la prueba palpable de los diversos contextos y sistemas culturales a los que la cueca pertenece. Si al respecto, la pluralidad de instrumentos resulta relevante, lo es aún más la pléyade de personajes que desfilan en la atractiva lectura del primer pie. Es mucho el sentido humano que se ha construido al son de –más o menos– cuarenta y ocho compases. Y eso, incluso, se percibe en la misión educadora que los autores han encarado por más de medio siglo.

Por eso, se extraña que el texto en su generalidad omitan la referencia a la cueca como el género musical de la interacción social. Quizás de modo más intuitivo que consciente, los autores no se animan a hablar de género: sé fehacientemente que aquel no les resulta un concepto cercano. Pero hay trazas inconfundibles de que el género es aquí de una cuestión medular. Y esto es notorio en el alto concepto que ellos tienen del proceso social como cuestión determinante del acontecer cultural. Esta consideración comparece en los alcances territoriales que hacen Loyola y Cádiz, al relacionar de modo comparativo los parámetros entre diversas prácticas territoriales, destacando, por ejemplo, los alcances estilísticos entre las áreas Santiago-Valparaíso y Lima. Al hacer este tipo de vínculos, el género cueca emerge como la materialización de un proceso sociocultural que no tiene fronteras ni nación, sino historias diversas que aún no han sido sincronizadas. Y tal vez por ello es que se sugiere aquí el enfoque diacrónico como la mejor vía para alcanzar la comprensión cabal que aún está pendiente. De igual modo, el seguimiento territorial que los autores han hecho de esta danza, es otro de los aparatos mediante el cual se pueden inferir la multiplicidad de valencias que la cueca se trae como proceso vivo. Y a este curso de hechos los autores unen su propio acontecer y testimonio de pareja, a fin de aprehender la naturaleza del torrente que mantiene viva y vigente a la danza de América. Se funden sus testimonios y el de los cultores, cual si la relación entre estudiosos y estudiados no tuviese más fundamento que destacar la libertad expresiva con que las diferentes comunidades y personajes han distinguido su propio territorio en el continente.

No obstante, más que una obra terminada, este libro es un puente que invita a cruzar los umbrales de lo aún inexplorado, pues en su exposición se percibe la gran deuda

que aún tiene la musicología histórica y la academia en general con este asunto, puesto que junto con todo cuanto el libro de Margot y Osvaldo contiene, la cueca es un tema aún no acabado. Los autores hacen sensible las interrogantes que aún asoman en relación a esta danza: siendo por excelencia el género musical que desde comienzo el siglo XIX ha transitado por la cuenca occidental del Pacífico, aún no se le ha reconocido a ella la paternidad que tiene sobre la conformación de nuestra fisonomía continental.

AGUSTÍN RUIZ ZAMORA

PRÓLOGO

Sin lugar a dudas que luego del tremendo aporte a la cultura chilena, a los estudiosos de nuestras tradiciones, a los jóvenes artistas y especialmente a la generaciones futuras, que Margot Loyola y Osvaldo Cádiz entregaron en su libro sobre “La Tonnada” testimonios para el futuro, editado por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, todo el mundo vinculado a ellos y a nuestras tradiciones, esperaba con entusiasmo y expectación este segundo texto, referido ahora especialmente a esta alma de la chilena que es “La Cueca, danza de la vida y de la muerte”.

Hablar de un nuevo texto de ambos maestros, siempre es una nueva aventura a la cual hay que entregarse con la tranquilidad, pues cada palabra dicha desde ellos como cada ejemplo, mención y cada emoción, arrancan desde la más pura razón de vida y desde lo más profundo de sus almas enraizadas en el pueblo de Chile. Y por ello, me quiero detener un momento para contarles de ellos, desde la perspectiva de compositor y ser humano, que ha tenido la enorme posibilidad de estar en sus aulas, como también, de recibir sus sabios consejos nunca olvidados.

Es especialmente significativo en ellos el hecho de que en los tiempos en que nos encontramos, en donde la velocidad, a ratos delirante, del cambio cultural y viviendo los avatares de culturas foráneas, fusionándose con las nuestras y con ello mutando la identidad de nuestros jóvenes, aún exista la defensa, tiempo y fuerzas suficientes para mantener vivas nuestra identidad y que ellas puedan aún, ser depositadas en un libro de esta naturaleza y que con ello vuelvan a remecer las conciencias de todos aquellos que están atentos a estos trastornos de la identidad y que nuevamente, a través de sus palabras, tiene un impulso para la valoración de lo propio, que podrán constatar en la lectura de este texto desde un comienzo hasta sus reflexiones finales.

Margot y Osvaldo han sido incansables en esta tarea, lo que les ha permitido no sólo recibir los homenajes merecidos, sino algo más importante que es el reconocimiento de generaciones tras generaciones que ven ellos lo más auténtico de nuestras tradiciones, que se funden entre la humildad para la entrega de su conocimiento, y por otra parte, la enorme sabiduría que tras los años han adquirido desde la enseñanza académica y muy especialmente, en el hecho ineludible del estar junto al pueblo que los ha acompañado a lo largo de su vida y que siempre los ha sabido, no sólo querer, sino también distinguir.

Margot es una recopiladora, investigadora, cultora y tremenda maestra, que desde esa cercanía a la experiencia permanente, le ha permitido filtrar aquello importante de cada expresión conocida desde su conocimiento e intuición.

Es lo que podemos decir, y perdonando la expresión, “una mujer a la cual no le cuentan cuerdas de guitarra”. Simplemente, esta mujer de visión y horizonte amplio, logró percibir muchos fenómenos culturales actuales desde mucho tiempo antes que ocurrieran en nuestro país, y que siempre junto a Osvaldo los enfrentaron desde su enseñanza como fenómenos futuros que atentarían contra nuestra identidad, idiosincrasia, características del arte de Chile y fundamentalmente, el posible daño a las tradiciones en el alma propia del pueblo, tan querido por ellos. Esta alma es un hálito, es la naturaleza de bellezas, la forma del caminar del hombre común, la forma de vibrar de los paisajes de vida por ellos descritos, la noción de héroes en tarea peregrina de lo propio. Es intención de sonido en el idioma, un refrán, un poema, un dibujo trazado de un baile que ahora se complementa con los ejemplos de música viva y escrita para la el goce de la artesanía. Es preferir canciones. Es la ventana desde el dilema de la vida y de la muerte. De este modo, ellos van descubriendo el alma de nuestra cultura, que la regalan al pueblo como forma de proporciones trascendentes. Su plena lucidez radica en que como hombres del pueblo, han recibido dones por adelantado que les permiten mirar y entender con la sabiduría que sólo ellos han demostrado en materias propias de su andar. Con ello, su alma ha trascendido en el tiempo.

Margot Loyola Palacios, Premio Nacional de Arte 1994, mención Música, Doctora Honoris Causa de nuestra Universidad y de otras también, es quien desde la transversalidad que abarca la vida de campo y su encuentro en terreno con toda nuestra cultura y expresión popular, es esa mujer que ha estado enfrentando los desafíos de los cambios de procesos sociales con la propia sabiduría de una maestra que no reniega del enfrentamiento con la foránea, sino que más bien renace en cada batalla, es pues la persona que se constituye así en la verdadera portadora de la tradición de nuestro país, en cada uno de los pasos con los cuales ha transitado por la vida. Ciertamente es una leyenda, un referente de estudio, pero por sobre todo es la persona en la dimensión humana que mejor ha entendido y comprendido la naturaleza de nuestra chilenía.

Ambos, no sólo han sembrado y cosechado lo que luego el pueblo habría de revelarles, sino que también abrieron sus sentidos a la formación tradicional que les brindaría las nociones básicas y al mismo tiempo, rigurosas para valorar, investigar, difundir, registrar y proyectar, lo que desde ese oasis de razón popular, iban bebiendo y entregando de manera desprendida como Maestros de generaciones.

De hecho, Margot y Osvaldo, desde su cátedra en la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, siempre expresaron reflexivamente en torno a la formación de nuevos artistas y en relación a nuestra formación como compositores. Margot expresó:

“Estamos muy interesados en aportar a nuestros alumnos, formación y material que contribuyan a una línea de composición con carácter nacional. Creemos que es importante que el compositor chileno conozca sus propias raíces musicales.”

Y no sólo ha sido así. En el tiempo, y como ha de ser, muchos compositores chilenos, de una u otra manera, han vuelto a mirar en nuestras etnias lo que ellos siempre plasmaron como fuego en la memoria histórica para encontrar desde lo más originario de nuestra identidad, la existencia de un pueblo transversal.

Tanto Margot Loyola como Osvaldo Cádiz, e incluso con la participación de sus más cercanos, son un ejemplo de lo que puede significar la acción decidida de dos fuerzas en ritmo que trabajan por la conciencia de un pueblo efervescente por recuperar los sellos propios de su identidad buscada, más no asumida. Ellos representan esta voluntad constructiva por adelantarse a su tiempo en la encrucijada cultural que significa la academia y los llamados procesos culturales, que a veces nos impiden disfrutar y comprender los actos de un pueblo en el propio momento en que estos van ocurriendo, y que por ello, requerimos del paso del tiempo para lograr, en definitiva, aceptarlos o bien caminar bajo la guía de maestros como ellos.

Por todo esto, su nuevo libro resulta relevador, entusiasta, pleno de juventud, agilidad y cargado de conocimientos que nadie más podría entregarnos respecto de materias que tanto los cultores como profesores, estudiosos de pre y pos grado como público en general, intelectuales e individuos como uno, encontrarán toda la reflexión necesaria que por tantos años hemos buscado tratando de recaudar, desde diversas fuentes, sin encontrar la palabra justa y la noción exacta que nos permitiera entender los fenómenos asociados a la cueca, como están expresados en estas contundentes páginas.

Lo propio sería que yo les contara lo que aquí hay atrapado en hermosas páginas de nuestra historia musical, pero al hacerse, se pierde ese sentido del descubrir con el filtro de la propia mirada, que no sólo revela lo allí expuesto, sino que también reconoce su responsabilidad histórica de ser parte de la trasmisión de ese conocimiento pleno, caudaloso, fluvial y verdadero que ellos nos conducen vibrantemente a recorrer con ellos.

Pero si creo oportuno anticiparles que las expresiones de cueca, zamacueca y/o chilena que se encuentran aquí, son esa alma de sus experiencias asentadas en el hecho del estar allí, del bailar, del cantar, del observar, del dialogar, del respirar lo debido y lo desconocido en el lugar donde ocurre, y siempre lejos del escritorio que establece esa poco afortunada distancia entre realidad, sentimiento y aparente conocimiento.

Recorrieron Chile entero para lograr entender este fenómeno de la cueca, que ade-

más han llamado como vida y muerte, y por ello, sus ejemplos son de los más variados tópicos temáticos que recorren lo histórico con esa mirada popular del juicio al tiempo, como también ese signo humorístico y picaresco que ha rodeado toda la vida la vinculación de ambos con la tierra. Y con ello también, de las acciones propias de nuestro pueblo en su cotidianidad.

Los análisis musicales realizados de forma académica, al más puro nivel de un conocedor de las formas, procedimientos y sentidos de la música, nos permiten acercarnos a los que son las variantes de nuestra danza en todo su recorrido por Chile, observando con ello, lo que es propio del mundo puramente musical con y sin texto y la forma de relación con el desplazamiento, gestualidad del cuerpo y recorrido de los sentidos que la cueca tiene.

Leer este texto no sólo resulta revelador, sino también fundamental para entender lo que debemos entender de la cueca, sino también porque la investigación planteada con metodologías claras, didácticas adecuadas, ejemplos reales y sobre todo reflexiones vivas, nos permiten entrar más profundamente en aquello de lo cual todos nos sentimos con el derecho de hablar, pero que al mismo tiempo al terminar de desentrañar el texto presente, recién se nos abrirán las puertas no sólo a la comprensión de una danza de vida y muerte, sino más aun, a lograr el placer del bailar, del cantar y del vivir la expresión desde esta alma de chilena.

DR. BORIS ALVARADO
COMPOSITOR

INTRODUCCIÓN

La Cueca nuestra danza nacional que hemos llamado también Zamacueca y Chilena, ha caminado junto a la tonada en sus coplas, ritmos y su infaltable y fiel compañera la guitarra campesina. Son a nuestro parecer y han sido hasta hoy dos géneros criollos representativos de nuestra identidad. Lo decimos con orgullo y valoramos este decir por la persistencia de su vida en el alma intangible de cada chileno y en el cuerpo tangible de quienes la bailan, por un impulso que nace desde la sangre principalmente en su contexto y momento.

En los escenarios también grandes intérpretes nos han hecho vibrar por su entrega y respeto.

Larga vida ha tenido nuestra danza “la Chilena” andariega de quien dice Carlos Vega el eminente erudito argentino sobre sus orígenes y andanzas lo siguiente: “En 1824 cobra rápida notoriedad en Lima un nuevo baile llamado Zamacueca; a fines de ese mismo año o a principios de 1825 llega a Santiago de Chile y en sus aristocráticos salones es objeto de calida recepción; desciende enseguida a los dominios del pueblo, invade todo el territorio de la república y el fervor de un par de generaciones le da categoría de danza nacional; evoluciona, sufre algunas modificaciones de externación y de forma, y se inicia en el país, ya en la segunda mitad del siglo, la creación de melodías originales. Hay desde entonces una Zamacueca Chilena, pero como Zamacueca es nombre demasiado largo, con solo “Cueca” se remedia la Chilena apetencia de brevedad. Desde el comienzo ha pasado de Santiago a Mendoza y a las demás provincias argentinas inmediatas; después, hacia 1865 a Bolivia y Perú, de retorno. Estas repúblicas le añaden apellido: Cueca Chilena, otra vez. Por razones de brevedad Chilena simplemente. En la Argentina queda hasta hoy, perdiéndose el primitivo nombre de Zamacueca, muy generalizado el de Cueca, y limitado a las provincias del noroeste el de Chilena, que bajó por Bolivia, en el Perú la danza se llamó Chilena hasta 1879, en que fue rebautizada con el nombre de marinera” (*Revista Musical Chilena*. Mayo-Junio 1947, pág. 7).

El decreto N° 23 del año 1979 afianza lo de danza nacional, pero antes, mucho antes, había dado el pueblo todo su veredicto, desde el señorito en el salón hasta el inquilino en los campos.

Son mineros de Chile, Perú y también algunos de Argentina quienes la llevan hacia el norte, hacia California, durante la “Fiebre del Oro”, donde creemos debe haberse bailado esporádicamente, pero donde permanece hasta hoy es en los estados de Guerrero y Oaxaca, en México. Allí el son guerrerense acoge algunos de sus elementos,

dándole un sello personal, manteniéndose el nombre de Chilena. En 1994 la vimos cantar y bailar, apreciamos algunos elementos musicales y textos reconociendo la similitud y diferencia con nuestra Cueca Chilena. Para nosotros la chilena en México está relacionada con el son guerrerense que acoge algunos de sus elementos.

También se bailó o se baila en la ciudad de Loja, Ecuador.

En Guatemala, en la primitiva capital: Antigua, escuchamos el nombre de “Chiliena”, pero según antecedentes recabados es una melodía de Cueca tocada en marimba y/o en banda que acompaña a un grupo de danzantes en procesiones.

El nombre de chilena se conserva con mucha fuerza, pues es común escucharlo en Perú, noroeste de Argentina, Ecuador, México y en nuestro país aún se escucha su nombre en muchos lugares campesinos.

Por estas, sus andanzas, podemos atestiguar que no solo ha sido andariega, pisando en tierra firme, sino que también navegante, cruzando mares.

En la actualidad existe un modelo esencial en su forma musical, poética y dancística, con una gran diversidad expresiva que trataremos de escudriñar para decirlo. Vamos a entregar un cuerpo de la danza lo tangible lo que podamos ver y oír, nuestras experiencias en terreno, viviéndola, cantándola y queriéndola, decir lo intangible en palabras serán siempre pobre por tanto nos ayudaremos entregando algunas melodías e imágenes.

PRIMER PIE

DE CÓMO ESTUDIO, CANTO Y BAILO

Entiendo por proyección del folklore su interpretación fuera del contexto donde se gesta y vive, cambiando así su escenario, su función, ocasión y él o los sujetos que la ejecutan. La danza o la canción surgen en su medio natural como fenómenos socioculturales cargados de contenidos o significados que nos llevan a conocer parte de la cultura de una región o país, descubrir el mundo interior de sus protagonistas y el universo que los rodea. En cambio, en el escenario, se trata por sobre todo de movimiento, que ha de hacernos gozar estéticamente y permitirnos valorar el talento interpretativo del proyector-artista. Yo comparto los dos escenarios adoptando en cada uno diferente comportamiento y actitud interna y externa. En el medio natural me nutro de hombre y paisaje, pues para mí me están íntimamente ligados, primero viviendo y luego razonando. A través del vivir logro la identificación, a través del raciocinio, el conocimiento. Salgo del medio y conmigo viajan paisajes, escenas, posturas, movimientos, pasos, ritmos... pero antes sus cultores, con su bagaje de sabiduría, dolores, alegrías y desesperanzas. Me ayudo con fotografías, diapositivas, filmes y grabaciones de voces, palabras, cuentos, sonidos de instrumentos y naturaleza. Miro sus rostros, escucho sus voces, pienso, gozo, sufro, añoro, revivo. Luego analizo los parámetros estructurales, estilísticos y expresivos de canto y danza. Vuelvo al medio. Parte de mi ética es someter a consideraciones de mis informantes el canto, la danza o la ejecución de instrumentos y solo después de contar con su anuencia ofrecerla al público. Todo esto en un largo proceso de maduración, hasta que en un momento la danza y la canción nacen desde dentro hacia fuera, sin distorsiones y con toda su esencia.

En mi carrera artística la adquisición de una apropiada técnica académica ha sido fundamental. El cultor natural también la tiene, pero no académica sino que aprendida empíricamente. Hernán Núñez es un buen ejemplo; extraordinario cultor de la cueva brava (como él llama a este tipo de cueca centrina urbana asentada en Santiago y Valparaíso), afirmaba tener “buen pito” (voz potente) gracias a dos de sus múltiples trabajos, en los que debía gritar su mercancía, siendo suplementero y también vendedor ambulante.

Mi maestra, Blanca Hauser, la gran cantante wagneriana, en su última carta desde Ecuador, me decía: “Margot Loyola no nació como las callampas en un día de primavera”. Efectivamente, mis años de estudios bajo su dirección han sido valiosísimos, porque me han permitido conservar mi voz y ser capaz de interpretar un repertorio polifacético de canciones del norte y sur del país, pudiendo adaptar con facilidad mi voz a distintas técnicas y modalidades de canto.

Antes de cantar me aílo para revivir caminos y personajes; repito las letras incansablemente, cuido mi alimentación, duermo más de lo acostumbrado para recuperar mi físico. Aumento mis clases de canto, hago ejercicios de respiración y relajación. Y sufro y espero el día del recital o grabación como quién fuera al patíbulo. A mayor superación, mayor terror. Terror de no alcanzar la perfección deseada y defraudar a mi público. Pero para mí el público no es un ente pasivo y es responsable en gran medida de una buena o mala interpretación. Necesito de su receptividad, de su aplauso y de su silencio, para poder concentrarme y lograr una proyección convincente.

Cosa distinta es cantar y bailar en medios naturales, participando activamente de ceremonias y faenas como carnavales, floreos, mingacos, vendimias, trillas, rodeos, celebraciones de santos, velorios de angelito, etc. Mi integración dentro de la comunidad me resulta fácil. No me guío por técnicas aprendidas en academias, pues estos esquemas no pueden ser aplicados indistintamente en medios disímiles. El vínculo se produce por la autenticidad de mi comportamiento, que no es premeditado y que esta cimentado en un profundo amor, respeto, conocimiento y admiración por el hombre y su mundo circundante. Mi guitarra va abriendo puertas. Ella me acompaña siempre, aún en mis sesiones de grabación en terreno, que a mis informantes les resultan agradables, livianas, cortas y muchas veces disipadoras de penas.

Que distinto es cantar bajo el cielo “a todo imperio”, como dicen en el campo... con esfuerzo, dando vueltas en un corral, sobre la tierra pedregosa, o cantar en una trilla llenándose la garganta de polvillo o en velorios para espantar el frío y la pena, y por qué no decirlo, también en casas de *caramba y zamba*, o *timbirimba* como les llamaba mi padre, “donde se pasaba harto bien”.

En cada parte me transformo, mimetizándome con los seres y las cosas que me rodean y sin reflexionar, expreso como ellos. Una vez, en una fonda, después de verme bailar, una mujer me dijo: “sí usted no bailará así, creería que es la Margot Loyola”... Y otro que me descubrió, pero no le gustó la cueca que bailé en ese momento y en ese lugar, exclamo: “¡qué gracia venir a bailar igual que nosotros!”. Y a mi pregunta: “¿Cómo quiere que baile?”, él agregó: “¡como en la tele, *pué!*”...

Generalmente mi cueca es desafiante y provocativa, pero desafío y provocho solo a quienes tienen armas para defenderse.

Teatro y campo, dos atmósferas diferentes, físicas y psicológicas, dos estímulos, dos actitudes, dos momentos. En el teatro soy actor que transmite un mensaje, una vivencia con ideales humanos y estéticos. En el campo, los demás son actores con quienes yo vivo la embriaguez o la congoja.

LA CUECA, VIVENCIAS Y REFLEXIONES

El nacimiento de la cueca se cifra hacia 1824, en Perú, según las investigaciones de Carlos Vega a la fecha de su partida. Fue bautizada con el nombre de zamba cueca, zambacueca, zamacueca y, hoy día, cueca. También la oí nombrar como zamba cueca en el norte de Perú.

Durante su vida, que ya alcanza los 180 años, o poco más, ha sido aclamada y aborrecida, bendecida y despreciada, amada, pero ha permanecido siempre altiva y serena. Y es liberadora, pues, sin aceptar mandatos, consiguió a través del tiempo y los protagonistas de un pueblo entero, convertirse en nuestra danza nacional.

Su bailar magnífico ha lucido en salones aristocráticos y también en salones de medio pelo. Ha acompañado la tristeza de los labriegos en sus ranchos humildes; ha ayudado al hombre en sus duras faenas en trillas a yegua, en vendimias, en esquilas y en todo trabajo de campo; ha celebrado la hidalguía del huaso de manta y espuela en los rodeos; compartido la alegría en fiestas de enamorados o de niños que nacen a la vida; ha llorado en velorios de angelitos, y en la fe religiosa de nuestro pueblo, que suplica y paga mandas arrodillado frente a los altares, también ha estado presente.

Generosamente, ha compartido su ritmo, sus pasos, su postura, sus diseños de piso, con toda danza que penetra sin aviso en sus dominios. Es que confía en sus valores y sabe cuando es bien acogida o cuando quieren engañarla con falsas acrobacias o malabarismos sin sentido, quitándole su intimidad, desconociendo sus símbolos.

Cuánto puede expresar una cueca cuando es nacida de la tierra, cuando es bailada como opción de vida o como anhelo de perpetuidad, cargada de sentimientos y embriaguez, con todos sus mensajes de verdad. Ella, la cueca, sabe bien cuando es realmente cantada hasta el desgarrar de la garganta o cuando el pañuelo se levanta altivo flameando como bandera o se baja sumido en las sombras y el desconsuelo.

Empedernida caminante, después de recorrer caminos de Perú, Chile, Bolivia y Argentina, encaminó sus pasos hacia el norte de nuestro continente, llegando hasta Estados Unidos, dónde solo fue una forastera. A su paso por México dejó allí sus latidos y cadencias, que penetraron en el son, danza popular en la zona del Pacífico, fusionándose ambos ritmos y dando origen a la nueva danza llamada chilena.

Chilena también se le llamó por estos lares, pues, a veces, en Perú piden se cante una chilena. Otro tanto pasa en Chile y Argentina. Al parecer, en Bolivia, donde costó muchísimo su penetración, se le conoce y baila solo con el apelativo de cueca. En todo caso, esta danza supranacional es como un formidable tronco, con cuatro

hermosas ramas que conviven actualmente bajo la cruz del sur. ¿Podríamos agregar México? Si estudiamos los principales elementos que la constituyen, podremos encontrar similitudes en poesía, música, coreografía y su dimensión expresiva con muchos de los cantos y danzas del continente. Cuartetos y seguidillas en su forma estrófica, calidades y movimientos suaves y armoniosos en su desplazamiento, líneas circulares en el manejo del pañuelo, en su música a escalas mayores y menores y otros aspectos generales.

Sin embargo, si ahondamos en lo particular nos encontramos con sorpresas, sobretudo en su rítmica, en sus acentuaciones, en el sello de nacionalidad que cada país le otorga, en el latido de cada corazón, en su velocidad, en el tiempo y el espacio, entre otras tantas.

Todos los árboles tienen su raíz, su tronco y sus ramas, pero no todos poseen frutos o flores. Sus fragancias también son distintas. Pero, volvamos a nuestro árbol frondoso, a nuestra cueca.

En poesía, posee gran diversidad de temáticas: picarescas, históricas, políticas, sociales, laborales, ornitomorfos, satíricas, entre otras, predominando las amorosas y florales.

Su voz no acepta el canto coral, inclinándose por solistas, como han demostrado Carmencita Ruiz, Margarita Alarcón, Gabriela Pizarro, Esther Soré, Elenita Carrasco; o por dúos como Las hermanas Parra, Hilda y Violeta, las supremas; las Acuña, Amanda y Elsa, las mejores de los campos; las hermanas Orellana, en chinganas o casas de canto; y también tríos como Las Morenitas, reinas de los rodeos; y antes, mucho antes, las Pan de huevo (que alegraron la vida del presidente Errázuriz); Las Petorquinas, que lucieron en parrales santiaguinos y que fueron ovacionadas en el Teatro Municipal como parte del elenco en la ópera el Barbero de Sevilla. En las primeras décadas de 1900 fueron famosas las Huasas Andinas y las Cuatro Huasas, voces que llegaban de mar a cordillera.

Entre los hombres es una obligación nombrar a Raúl Gardy, siempre presente; a Carlos Medel, eterno luchador; al dúo Molina Garrido, que paseó la cueca por Chile y Argentina dejándonos innumerables grabaciones. En folio aparte los Parra, Rey Silva y Hernán Nuñez con los Chileneros y algunos de sus seguidores que actualmente arrasan con su cueca brava, de estilo ciudadano (¡un duelo!), acompañado con guitarra, piano, tormento, acordeón y pandero y muy esporádicamente arpa, bello instrumento de cuerdas que anduvo de la mano con la guitarra campesina y que hoy renace hermanada. Elevemos al cielo una plegaria, para que sonido, voces, pasiones y voluntades permanezcan capeando el feroz temporal que se nos avecina.

LAS ESCUELAS DE TEMPORADA

La cueca fue paseada en gloria y majestad por las Escuelas de Temporada de la Universidad de Chile desde 1949 a 1963.

Fue don Juvenal Hernández, por entonces rector de la universidad y doña Amanda Labarca –dos grandes visionarios en el campo educacional– quienes me invitaron a participar de estas escuelas.

Tuvimos la oportunidad de pasear junto a nuestra danza nacional, enseñándola, aprendiendo más de ella y conociendo paisajes y gentes de distintas latitudes, desde Arica hasta la Patagonia.

La cueca navegaba por entonces en un mar de aguas limpias, compartiendo con distinguidos y renombrados profesores, que de vez en cuando se asomaban a oír su ritmo, mirar y admirar sus pasos y pañuelos.

Yo decía mi palabra encendida, hacía oír los acordes de mi guitarra, daba algunas normas acerca de lo particular y lo general de la danza tradicional y les instaba a que fueran internalizando a través de la música los parámetros, pasos, diseños de piso y movimientos de pañuelo, para que al fin cada uno lograra sacar desde adentro su personalidad, su sentir, su ser; es decir, la danza vivida, sentida, nacida.

Y captaba la energía y la capacidad interpretativa de cada alumno, ayudándolo a caminar con sus propios pasos.

Buen resultado tuvieron estas clases, pues todos bailaron sintiendo el latido de Chile, queriéndonos y creyéndonos todos unidos, de todas las edades y creencias: maestros, obreros, estudiantes, dueñas de casa, hasta monjas y algún militar. Muchos de ellos siguieron en la huella hasta hoy.

Además, estas escuelas fueron gestoras de los hoy llamados Conjuntos de Proyección Folklórica. En el año 1949 se creó en Santiago el Cuadro Artístico Margot Loyola, que tuvo gran éxito actuando en poblaciones y sindicatos. En 1953 fue el turno del Club Folklórico Margot Loyola, creado en Antofagasta y ese mismo año nació el Conjunto Margot Loyola en Concepción, casi al mismo tiempo que el Club Folklórico Margot Loyola, que se creó en Viña del Mar. En 1955 se fundó el conjunto Alumnos de Margot Loyola, el que realizó exitosas presentaciones en el extranjero y que daría origen en 1957 al conjunto Cuncumén.

Gabriela Pizarro, ave de paso en estas escuelas y leal alumna de siempre, dejó para Chile un buen legado musical y valiosos escritos en un trabajo del canto y la danza tradicional aprendidos en fuente viva. Dio a conocer al hombre chilote y su cultura a

través de su trabajo como solista y fue creadora, junto con Héctor Pavéz, del legendario grupo Millaray.

Por su parte, Matilde Baeza de Silva, merece las siguientes líneas de gratitud. En la primera Escuela de Temporada en 1949, Matilde apareció entre las alumnas, nacida en las tierras de Colchagua, bañada en la aguas del Tinguiririca y formada en las Escuelas Normales, llegó a estas clases con un amplio bagaje de sabiduría de lo nuestro. Se destacó desde el primer momento, convirtiéndose en apreciada colaboradora en muchas de mis clases: Viña del Mar, Valparaíso, Concepción, Chillán, etc. Fue querida y respetada por sus alumnos dejando imborrables recuerdos tanto en la Universidad de Chile, como también en la Escuela Consolidada donde ejercía docencia. Tocaba muy bien la guitarra y el arpa y bailaba una cueca muy señorial; su palabra y los *toquíos* de su guitarra hablaban de la nobleza del campesino.

Matilde Baeza nos dejó, además, algunas composiciones: canciones, cuecas, refalosas y sajurianas que se oyen a menudo en el repertorio de algunos grupos folklóricos –presentados como de autor desconocido–, como por ejemplo esta bellísima sajuriana, donde recuerda con nostalgia a su Tinguiririca natal:

*Mucha agua viene del río
Hay nieve en la cordillera
El cielo se ha oscurecido
Y es grande la ventolera.*

*Vida de mi vida
Vida de mi amor
Con la sajuriana
Contigo me voy.*

*Arrímese pa'l brasero
Y platiquemos juntitos
Afuera está el aguacero
Y aquí el mate calientito.*

Vida de mi vida...



- Margot enseñando cueca en Escuelas de Temporada.





- Enseñando a Jaime Rojas, Escuela de Temporada.



- Club Folklórico, Antofagasta.



- Conjunto Margot Loyola, Concepción.



- Final de clases, Rancagua.

• Nelly Pinto, destacada alumna.



- Presentación en Chillán. Destaca el vestuario maulino.





- Finalización de una Escuela de Temporada, Margot Loyola junto al gran poeta popular Lázaro Salgado con su acordeón de botones.



- Bailando con un alumno al termino de clases.

TESTIMONIOS Y PERSONAJES

PICA Y SU GENTE

Un oasis en la pampa tarapaqueña, Pica es poseedora de tradiciones que aún se conservan vigentes y otras que permanecen muy frescas en la memoria colectiva de su amable y cariñosa gente.

Una mañana soleada, doña Reneé Luza nos llevó a su chacra, y ahí, entre naranjos, limoneros, mangos y guayabos que impregnaban el aire de fragancias; entre *chihuahuas* y *cuculíes* nos contó de la vida de sus callejones, de las *huaritas* con *queida* al anochecer, de regreso a casa después de los asados en las chacras, donde la gente compartía la alegría y la amistad.

Doña Frida Herrera nos enseñó el manejo del pañuelo blanco en el baile, en mano derecha, tomado del centro entre los dedos índice y medio, para bailar cueca y “baile y tierra” –hoy llamado cachimbo–, dos danzas congéneres que han caminado juntas, amigablemente, sin competencias, cada bailarín expresando lo que su corazón siente o es capaz de expresar según sus capacidades.

Don Julio Arroyo, el violinista, algo terco, nos enseñó mucho, pero su violín se negó a tocar para nosotros, lo entrevistamos varias veces.

Doña Juanita Zavala nos mostró su salón silencioso, recordando su esplendor en épocas pasadas, aun vigente en una hermosa glorieta con buganvillas.

Don Enrique Luza, el maestro y pianista, generoso, que toca mazurcas, cuadrillas, entrelazadas con cachimbos y zamacuecas se detiene y acota: “En Pica, por el año 1900 habían 25 pianos traídos desde Iquique a lomo de *mulas pianeras*”. Pianos que estaban en salones donde reinaban los sonidos de cuecas y cachimbos, bailados siempre por una sola pareja, la que constituía el gran espectáculo.

En el salón de doña Luz Morales, viuda de Andía, a menudo nos reuníamos para *cuequear* y *cachimbear*, cantando en la Rueda, una hermosa canción de amor, con coplitas improvisadas en donde cada asistente demostraba algo de su ingenio.

En el carnaval celebrado en febrero y en la celebración del santo patrono, San Andrés, oímos los sones de la cueca, unida con pasodobles, valsos, cachimbos, taquiraris y huaynos, acompañada de atronadoras bandas de bronces y siendo bailada por toda su gente en parabienes, plazas y calles.

En nuestra última visita, en el año 2005 (que deseamos repetir), fue en la casa de don

Roberto Gómez Huarcaya, en una reunión familiar donde el dueño de casa cantó cuecas, *tañandolas* en el asiento de una silla y las bailó con un vaso de vino sobre su cabeza, rememorando la fiesta del Pisa Pisa en los lagares.

Todo verdor, toda sonrisa amable, nos hace viajar a Pica.



- En casa de Roberto Gómez cantando cuecas.



- Roberto Gómez tañando cuecas en una silla.



- Roberto Gómez bailando con un vaso en la cabeza (Fotos de O. Cádiz).

REGINA BEJARANO Y ROGELIO LOAIZA
MATILLA, 1977

Regina y Rogelio constituyeron una pareja excepcional de cueca y cachimbo, danzas congéneres que se conservan unidas hasta hoy día. Esta pareja desplegó su señorío hasta el año 1980, aproximadamente.

Su danzar era bellissimo, casi etéreo, como si se desprendieran de la tierra, desplazándose como sobre patines. En el cachimbo abarcaban un mayor espacio; en la cueca permanecían más cercanos, con pasos caminados o levemente valseados.

Los vimos bailar en salones de Pica y Matilla, con acompañamiento de piano, en parabienes, en el atrio de la iglesia y a campo abierto con banda. “En épocas pasadas se usó guitarra y violín, posteriormente se agrego bombo”. Regina decía: “El bombo le da esto al baile”, y hacía un movimiento insinuante con las caderas. Algunas gotas de sangre negra debió tener por ahí. Era una mujer llena de alegrías, que tenía el encanto de lo simple y algo pícaro también, que retrataba su personalidad. Amante de sus tradiciones, tenía por costumbre repartir pan de dulce al término de la misa en homenaje al santo patrono de Matilla, San Antonio. Durante su juventud dirigió un baile “de pastores”, que bailaban al Niño Dios frente a los pesebres, desde Navidad hasta la Pascua de los Negros, el 6 de enero.

Nos recibió numerosas veces en su casa, para enseñarnos los secretos del movimiento de pañuelo y falda, en la cueca y el cachimbo, como solo ella conocía. Me diseñó el vestuario que debería usar para bailar, pues ella siempre lucía un traje especial, para tener un mayor “vuelo” en la danza.

Rogelio era muy diferente, alto, delgado, de garbosa estampa. También descubrimos algunos rasgos negros en su rostro y en su danzar. Cantaba, bailaba y tocaba su guitarra en toda fiesta que se presentaba. De su valioso repertorio nos enseñó valeses y cuecas. En la danza, Rogelio se imponía y con su pañuelo guiaba a la bailarina, sobretodo en el cachimbo; *aquimbaba* la cueca, ayudado por movimientos amplios del pañuelo.

La última vez que vimos a Regina fue en la plaza de Matilla, estaba tomando sol sentada en un banco. Me acerqué, le di un abrazo y ella dijo: “Parece que conociera a esta señora”. En esa misma plaza y también en un banco encontraron muerto a Rogelio, solo, en un amanecer.

El recuerdo de Regina y Rogelio permanece en la memoria de los matillanos y en nosotros también. Hace poco tuvimos una experiencia que reafirma lo dicho. Bailamos para ellos en una reunión. Al finalizar descubrimos que algunas señoras lloraban.

“¿Por qué lloran?”, preguntamos, y ellas contestaron: “Estamos recordando a Regina y Rogelio, porque ustedes bailan igualito”.

La picardía de Regina quedó en este *relauche*:

Mamita, quiero casarme
Que me pica el cucurucho
Si a uste' no le pica na'
A mi me pica y mucho.

Y la elegancia de Rogelio en su cueca preferida:

Que piensas que con no verte
Mi amor se ha desvanecido
Te advierto que soy constante
Que lo que quiero es no olvido.

Si tu boquita fuera
Terrón de azúcar
Noche y día estaría
Chupa que chupa.

Chupa que chupa, mi alma
Y a ti te digo
No te vayas con otro
Vente conmigo.

Arrucurru, paloma
No hay quien te coma.



- Regina Bejarano y Rogelio Loayza bailando cueca. Matilla, 1973.



- Rogelio Loayza, Matilla, 1973.



- Angela Ceballos, Matilla, 1973 (Fotos de de M. Loyola)

DOÑA MARÍA MEDALLA Y EL CARNAVAL DE YAYE SAN PEDRO DE ATACAMA, 1992

Doña María Medalla vivía en Yaye, un *ayllu* de tierra fértil en San Pedro de Atacama, casada con Gumercindo Narváez, con quien compartía una vida trabajosa pero tranquila, llena de verdores en su mundo circundante.

Sus lujos eran un horno de barro donde ella cocía su pan y don Gumercindo lucía orgulloso su “V8”, una carretela tirada por un burrito sumiso como él. Su mujer era el eje de la familia.

Ambos conocían bien la cueca y la disfrutaban, ella la bailaba y él la cantaba con guitarra. Fuimos amigos y sabedores de su saber.

El año 1992 participamos en el carnaval, el cual era organizado por el matrimonio Narváez–Medalla, a quienes correspondía representar a los alfereces.

El carnaval es una fiesta que se celebra 40 días antes de Semana Santa y tiene una duración de 5 a 7 días, en los cuales se rinde culto a los dioses tutelares: la Pachamama, la tierra, los cerros, los árboles, la naturaleza toda, y se muestran muchísimas creencias a través de expresiones que llamamos “ritos”, los cuales tienen plena vigencia en los poblados andinos de nuestro Norte Grande.

Cuando llegamos en la carretela (la mentada “V8”), que don Gumercindo manejaba a las mil maravillas, encontramos a doña María Medalla sacando el pan de su horno y conversando con el carnaval, diciendo:

¡Ya está rondando ese bandido! –refiriéndose al carnaval–, ¡ya debe estar aquí!, ya le dimos su pan, alojita, todo. Por ahí debe haber estado. Así fue como nos echó a perder el pan... porque no le habíamos dado nada... Así que aquí en el horno le hicimos una “ulpadita”, con coquita le tiramos y le dijimos: ¿Por qué te portaste mal?, ¡Me quemaste el pan! ¿Por qué lo hiciste?, estamos preparándonos para tu fiesta y nos sacaste el pan mal. Ya está aquí, dicen que anda suelto...

Luego de saludarnos se dirigió a nosotros y dijo:

“El carnaval es fuego, porque aparece con él, es como una luz grande, si es blanca es buena, rojiza o roja es mala y no hay que seguirla, sino que hay que hacerle la cruz con los dedos”.

Mucho podríamos decir acerca del significado de esta fiesta donde aparecen signos y símbolos representados en mesas ceremoniales, personajes, cantos y danzas, pero solo nos referiremos a los momentos relacionados con la cueca.

Y doña María continuó contándonos...

Hoy sábado en la tarde se comienza con el arreglo de la casa para vestir al carnaval... mañana domingo como a las doce será la boda, en la que participan todas las personas que lo van a recibir. Luego a la chacra, a la ceremonia “pago a los cerros” y ahí se visten a los carnavales. Se paga a los cerros, a la Pachamama con pastillas de coca, harina tostada y alojita.

Los alfereces deben elegir a dos muchachos jóvenes para que representen a los carnavales. Estos deben tener “buena cabeza” (capacidad para no emborracharse), graciosos y comprometidos con el papel que deben representar.

La “boda” es un almuerzo comunitario al cual asisten todos los vecinos que van a recibir al carnaval, invitados especiales y los dos muchachos que representarán a los carnavales.

Al comienzo del almuerzo, quien iba a ser el carnaval se puso de pie, rezó y se puso a hacer un brindis “para que la fiesta se desarrolle con sana alegría, orden y respeto, y que Dios y la Pachamama bendigan la mesa y a todos los presentes”.

Terminado el almuerzo, todos, incluyendo a los músicos, nos trasladamos a la chacra para realizar la ceremonia del “pago a los cerros”, agradeciendo a la tierra, a la Pachamama, con un hermoso brindis, derramando vino con hojas de coca para pedir fertilidad, salud y buenas cosechas.

Simultáneamente se realizaba la investidura de los carnavales, en la cual dejan de ser ellos para transformarse en los personajes simbólicos que representarán al carnaval, los cuales tomando en sus manos ramas de maíz invitan a los vecinos para ir cantando coplitas acompañados por los músicos con acordeón y bombo dirigiéndose hacia la casa de doña María.

Hay noches heladas, ayayay
Otras que no son
Hay mujeres lindas ayayay
De mal corazón.
De mal corazón, ayayay
Por el carnaval.

Así surge la rueda con canto responsorial que en un momento es interrumpida por los tres pies de cueca que son bailados por los carnavales. Luego bailan otros tres pies de cueca con los alfereces, el carnaval con la alférez y la “carnavala” con su esposo o con alguien que lo represente. Culminan con tres pies de cueca para los mirones. En rigor son nueve pies de cueca.

Dos personas incitan al baile desplazándose con pasos de cueca en torno a los bailarines y llevando en sus manos ramas de cepa de caballo.

Nosotros ya estábamos integrados participando en cuecas y ruedas.

Y vuelven las coplitas en ronda, interrumpida esta vez por el secretario de los carnavales quien, después de agradecer que la fiesta se estaba desarrollando con sana alegría, pidió ayuda para el avío e informó que los carnavales se iban a alegrar otras casas, para volver el último día (en que se despedirá al carnaval).

Partimos cantando por los caminos, con los carnavales y músicos adelante, para visitar a los vecinos previamente inscritos, donde se repitieron las interminables ruedas y los nueve pies de cueca, esta vez bailados por los carnavales, los dueños de casa y los mirones.

Pasada la medianoche llegamos de vuelta a la casa de doña María con los carnavales, músicos y vecinos.

El Miércoles de Ceniza se realiza un almuerzo comunitario donde la “carnavala” bendice la mesa. A la medianoche se cambia el “tono” cantando el Illauca o Pale - Pale.

Illauca, Mamauca
Y Atacama Pujllaycito
Ay, Pale-Pale, Palecito
Dame tu corazoncito.
Dame tu corazoncito
Si quiera por un ratito.

Luego más cuecas y ruedas, hasta que por la madrugada se despacha al carnaval. Para esto, los vecinos hacen la “calle humana”, atajándolos para que no se terminara la fiesta. Los carnavales, luego de bailar un rato, rompen el cerco y se pierden en la oscuridad para cambiarse de ropa y volver a “ser ellos”.

Ese mismo día en la tarde se celebró el almuerzo del carnaval, que se preparó con el avío recogido por el secretario.

Luego de bendecir la mesa, hablaron los carnavales y los alfereces. Doña María pidió disculpas porque “no todo salió como ella quería”, agradeció nuestra presencia y felicitó a los vecinos y carnavales por su comportamiento: “que todo fue alegría en homenaje al Pujllay”.

Y así llegó la hora de la cueca de “volcar la tina”, con la que se da término a la fiesta. Consiste en que todos los presentes bailan con los utensilios usados durante el carnaval: ollas, sartenes, cucharones, jabas, botellas vacías, chuicos y, al centro, la tina

que se deja volcada sobre la tierra para así demostrar que todo el licor que contenía se consumió. A su alrededor se colocan todos los utensilios, señal de que “ha estado bueno”.

Pero doña María reflexionaba:

“¡No! No se parece nunca a como era... nosotros lo estamos haciendo para que no se pierda, pero no es como lo antiguo. Antes al carnaval se le llamaba “Pujllay”... no había negocio de licor como ahora. No digo que no se tome, no... hay que alegrarse en homenaje al carnaval, pero no emborracharse. Antes había mucho respeto.

Tenemos que unirnos, unirnos. Recordar a los antiguos. Hay que respetar tanto al mayor como al menor y al menor inducirlo por el camino de lo de antes. La música nuestra no es quena, no es zampoña, la de nosotros es acordeón, guitarra, bombo, cajas, violín, arpa. Eso es lo de nosotros.

A los jóvenes hay que darles confianza, responsabilidad. A lo mejor le sale mejor que a nosotros... y ahí estamos los viejos apoyando, porque hay que empujar de atrás”.

Regresamos pensando en las sabias palabras que escondían el amor por la tierra y sus tradiciones.

Hoy la Pachamama acogió en su regazo a doña María Medalla.



• Cueca de los Carnavales de Yaye, San Pedro de Atacama, 1992.



• Cueca de volcar la tina, Carnaval de Yaye, San Pedro de Atacama, 1992.



• Músicos en Carnaval de Yaye, San Pedro de Atacama (Fotos de O. Cádiz).



• María Medalla bailando cueca en el Carnaval de Yaye, 1992 (Foto de O. Cádiz).

RAFAEL DÍAZ RAMOS (MINERO)

Don Rafael Díaz Ramos tenía 73 años en abril de 1963. Nació en la antigua provincia de Atacama, en el valle del Huasco. Casado en el año 1915 con doña Lucila Fredes. Su madre cantaba y tocaba resfalosa, cañaveral y zamba. Llegó a la hacienda Nicolaza de Copiapó en el año 1941. Antes había trabajado en el yacimiento aurífero Capote, centro minero ubicado a 46 km al noroeste de Freirina.

Me recibió diciéndome:

Me considero en la gloria
Cuando me encuentro a su lao
Ausente de su mirada
Padezco desesperao.

En nuestra única conversación acerca de su vida, él nos contó:

Yo tuve solo 13 hijos porque era muy vergonzoso. Hasta el momento de casarme llevaba 40 *chinas*. Mi mujer me alejó el *pasmo* y *acollaramos* los carros juntos. Después le agarré un odio a las mujeres, pero cuando las necesito ¡que ricas son! El que no tiene más... con su mujer se conforma. Onde ha habío... algo que'a... Carbón que ha sío brasas, con faciliá se enciende... Toavía me la pueo.

Dice que los versos de las cuecas que canta son del '97 (1897). A través de los textos de cuecas de su repertorio podemos conocer algo de su personalidad y de las "casas de niñas bonitas" que éste frecuentaba.

En Talca tengo una Berta

En Talca tengo una Berta
En San Bernardo una Ester
En Santiago una Juanita
Y en Conchalí mi mujer

En Los Andes una Aurora
Una Rebeca
Pero la Carmen Luisa
La tengo en Renca

La tengo en Renca, sí
La chica Julia
También tengo en Colina
Y en Quilicura

También tengo en Colina
La Carolina.

Ya llegaste, ya llegaste

Ya llegaste, ya llegaste
Onde estai que no te veo
Allégate para acá
A ver si ayudarte pueo

Onde llegó esta niña
Embarazá
La otra vez cuando estuvo
No estaba nada

No estaba nada, sí
Que le habrán dao
Ha tomao del vino
Del vino aguao

Hace lo que te digo
Vente conmigo

Quisiera ser banco de oro

Quisiera ser banco de oro
Pa' depositar millones
Para mandarle a una negra
Que se encuentra en
Mejillones

Quisiera ser moneda
De la corriente
Cincos, dieces y chauchas
Y pesos fuertes

Y pesos fuertes, sí
Si yo tuviera
Con una niña de quince
Una carrera

Le di tiro y lao
Me 'ejó colgao

La Mercedita

Yo tuve una Mercedita
La tuve por el amor
La tuve muy elegante
Vestida de tornasol

La Mercedita tiene
La relojera
La cartera en las manos
Rica pulsera

Rica pulsera, sí
Muy elegante
Zapato 'e cabritilla
Aros y guantes

Le compre con esmero
Capa y sombrero

No me gustan las solteras

No me gustan las solteras
Porque el amor poco dura
Ni las casadas tampoco
Porque la rosca es segura

Las viudas no me agradan
Yo hei observao
Saben que no habrá hombre
Como el finao

Como el finao, sí
Cosa increíble
Casarse en este mundo
Es imposible

Bueno que me confundo
En este mundo

El murciégalo

Dicen que las niñas tienen
Un murciégalo pegao
De las alitas negras
Y el piquito colorao

Toa las niñas tienen
Un camotito
Unas lo tienen grande
Y otras chiquito

Y otras chiquito, sí
Un camotazo
Una' lo tienen güeno
Y otra' malazo

Anda, pero malazo
El camotazo

Una vieja de 100 años

Una vieja de 100 años
Y un viejo de 102
Juntaron guata con guata
Dijeron gracias a Dios

Una vieja y un viejo
Ju'aban al tejo
Cuando la vieja gana
Se enoja el viejo

Se enoja el viejo, sí
La vieja maucha
Que bailaba la cueca
Y en tiempo e' chaucha

Anda, en tiempo e' chaucha
La vieja maucha.

Don Rafael era medio “pasa’o pa’ la punta” y tenía manos algo atrevidas. Olvidó los remates de algunas cuecas, pues le había puesto mucho “entre pera y bigote”. Estuve solo una tarde con él, oyendo cuecas y más cuecas que él acompañó junto a su acordeón de botones en un estilo que no escuché en otro cultor y en una interpretación vocal entre cantada, hablada y actuada.

DON HERIBERTO POZO Y DON SEGUNDO QUIÑONES EN LA PASCUA DE NEGROS. ROMA, COLCHAGUA.

Roma es un villorrio ubicado al noreste de San Fernando, hacia la precordillera. Antiguamente este lugar se llamaba Rialolén, nombre de un cacique mapuche que habitaba la zona, pero posteriormente llegaron numerosas familias de apellido Román, el que fue simplificado por Roma.

La presencia de la cultura negra, africana o “afro” nos conduce hacia la hacienda San José de los Lingues, lugar en donde hubo esclavos negros y también, según antecedentes históricos, antiguos vecinos de la localidad de Roma compraron negros para su servicio. Se recuerda a un señor José, quien compró dos esclavos que adoptaron los apellidos Molina Román, a la usanza de la época, que eran los apellidos de don José.

En esta localidad de Roma se celebró la fiesta de la Pascua de Negros con plena vigencia hasta 1920, aproximadamente.

Un largo proceso realizado en el lapso de 10 años, desde 1972 nos ha permitido rehacer, en parte, los principales momentos que la constituían. Se entrevistaron aproximadamente a 30 vecinos y transcribimos a dos que fueron los que aportaron una mayor cantidad de datos.

Don Heriberto Pozo decía tener 80 años (la entrevista tuvo lugar en 1972), era profesor jubilado que ejerció la docencia tanto en Roma como en San Fernando:

Los negros se perdieron alrededor de 1945, 1947, ese año un hombre a quien apodaban “el causeo” se vistió de “negro” para la fiesta... salió él solo. Pero los negros eran seis, ocho o diez; iba el Rey, la Reina llamada también “Minina”. El resto eran los Edecanes o “Mininos”. Todos vestidos con trajes llenos de papeles de todos colores... la cabeza era cubierta por una máscara de género negro que remataba en un cucurucho lleno de papeles de colores... eran como payasos... el Rey y los Edecanes portaban espadas de madera... la del Rey era la más hermosa. En su cabeza, el Rey llevaba una corona con hartos piquitos y la Minina otra corona en los pies, ojotas o alpargatas con medias de lana. Salían el 6 de enero en la tarde y con una marcha que tocaban las cantoras que estaban contratadas. A veces eran los mismos “negros” que entraban tocando guitarra y acordeón... eran cómicos, hablaban con voz alta como los *tonys*, los diálogos eran improvisados y con doble sentido:

Buenas noches, poh mairina
Buenas noches poh ahija’o
Si se lo toco o se lo agarro
¿Será peca’o?

Los dueños de la fonda se alegraban, pues vendían harto. Las máscaras tenían una boca fruncida y la nariz rellena con lana... la “Minina” andaba con una tabla con forma de guagua... otras veces era de bulto y al final salían con un niño vestido de negrito... algunas veces la “Minina” hacía que venía embarazada... la revolían harto y andaban con bombilla para tomar y así no sacarse la máscara.

Había tres fondas, pero dos eran importantes, la de don Luís Alberto Arroyo y la de las Reyes, bailaban sajuriana, resfalosa y harta chilena, primero entre ellos y luego con el público.

La “Minina” era un hombre que se vestía de mujer pero no era grotesco, debía bailar bien la cueca con harta gracia... mover bien las caderas.

Algunos años hubo varias comparsas de negros que recorrían el lugar en carros adornados. Se daba premio a los mejores... todo se fue perdiendo.

Don Segundo Quiñones recuerda que era descendiente de los negros de José Román y que él participó como Minina, Rey o Edecán.

Don Segundo recordaba a doña Florita “la Ñecla” como una excelente cantora, lo mismo los hermanos Segovia, que eran 5 hombres que cantaban con guitarra, arpa y acordeón.

Los negros entraban a la fonda gritando... los músicos tocaban una marcha y luego que bailaban un poco. contaban chistes en voz alta con falsete... fingían la voz para que nadie los descubriera quienes eran... bailaba resfalosa el Rey con la Minina .

Resfalosa me hay pedío
Resfalosa te he de dar
Resfalosa al medio día
Resfalosa al merendar

Al saltar la piedra lisa
Donde yo me *refalé*
Ahora es tiempo y ahora no
A la zamba, zamba si como no

Abre los brazos negrito
Que yo te libertaré
Ahora es tiempo y ahora no
A la zamba, zamba si como no

A la zamba refalosa
A la refalosa, hay zamba
Anda, anda, anda, anda
Zamba si como no
Ahora si ahora no

Refalosa me has pedido
Refalosa voy a dar
Ahora es tiempo y ahora no
A la zamba, zamba si como no

Refalosa al medio día
Refalosa al merendar
Ahora es tiempo y ahora no
A la zamba, zamba si como no

A la zamba refalosa
A la refalosa, hay zamba
Anda, anda, anda, anda
Zamba si como no
Ahora si ahora no



- Cueca del Rey con la Minina.

Don Segundo Quiñones recuerda que el maestro Urbano era la Minina.

Después venía la chilénitas, algunos bailes *agarraos* (se refiere a los valeses y las polkas) y los negros conversaban en voz alta diciendo cosas graciosas para alegrar la fiesta... y de ahí partían, luego de haber estado un rato, a otra fonda para volver a alegrar a otros y así pasaban de fonda en fonda, y luego se iban por la calle gritando.

Era una fiesta alegre en la que todos participaban y se divertían... la gracia era que nadie debía saber quienes eran los negros..., pero todo se fue perdiendo... ahora hacen una fiesta, pero le colocan el puro nombre y hacen un bailoteo en otra fecha, no el 6 de enero como era antes.

Es importante acotar que en los últimos años (2008-2009), después de un proceso de más de 5 años de trabajar en terreno, especialmente con la escuela, la comunidad se organizó, juntándose con antiguos vecinos y se logró reactivar esta fiesta con una mirada actual y allí se reencontraron con sus raíces, llegando incluso a fabricar el café de quínoa que se preparaba hace más de cien años. Es la culminación de un proceso en que los profesores participaron activamente en el contexto de una investigación sobre los afrodescendientes chilenos, todo esto en conjunto con autoridades locales y la Academia Nacional de Cultura Tradicional Margot Loyola Palacios.

SRA. MARÍA GARRIDO, LOCERA DE PILÉN

María Garrido era de baja estatura y *entalla*. Parecía un gallito de pelea y así le hizo pelea a la vida, que nunca la doblegó con la tristeza. Artesana de la famosa greda de Pilén, lugar donde vivía con sus dos hijas, que la secundaban en su trabajo.

Fue su amigo don Macario Mueña, artesano textil y cantor de Cauquenes, quien nos contactó con ella.

Una tarde tomamos la huella hacia su casa, en donde nos esperaba con mote, miel y agua fresca de una vertiente, y esa tarde supimos parte de su vida y de su canto, que lució con su guitarra “de palito” que se amigó con mi guitarra y con la de don Macario. “Como soy chiquitita, me metí adentro e’ la guitarra”, comentó. De su repertorio oímos tonadas, cuecas y correteados. Estos últimos aprendidos de discos 78 que tocaba en una vitrola portátil y que ella mezclaba unos con otros. Uno de ellos decía:

La flor que tú me diste
Dentro de un libro yo la conservo
Cada vez que abro el libro,
Prenda del alma de ti me acuerdo.
Ay, cachumba,
Cachumbala chacolí
Que bonita señorita
Tendrá el corazón pa’ mi.

Se detenía y llamaba a sus hijas: “Chiquillas. ¿Dónde están?... ¿Qué le están cambiando elástico’ a los calzones que no vienen?... ¡Vengan a servirle un matecito con pebre a la Sra. Margot!”. Y seguía cantando:

Soy virgencita...

Y comentaba: “No estoy pa’ tonta, Sra. Margot”...

...Riego las flores
Y entre las flores
Me encontrarás.

Y comentaba: “Claro, entre las florcitas me vas a encontrar... pelando papas en la cocina ahí voy a estar”.

Cuando cantaba cuecas se ponía muy seria. Repentinamente aparecieron algunos amigos. Llegó doña Rosa Alarcón con su familia y se armó la fiesta.

Durante una cueca cantada por don Macario, fue interrumpida por María, quien entró trayendo una bandeja con vasos llenos de vino de su cosecha, y grito: “Charolazo”.

Se detuvo la danza y todos tuvimos que brindar. Don Macario replicó: “Vaquita echa’, vaquita echa”, y levantó su vaso. Doña Rosa le contestó: “Hasta verte Cristo mío, ¡Salud!”. Y María le dijo a don Macario: “Tóquele fuerte, que llegue a retumbar”.



• María Garrido y Osvaldo Cádiz bailando cueca en Pilén (Foto de M. Loyola).

Y salió a bailar doña María.

¿Cómo describir su cueca? Pañuelo en alto, parecía que volaba con paso redoblado, arrancándose de su pareja con una coreografía amplia, con muchos giros y contra-giros al finalizar o comenzar cada vuelta. No cedía ni se entregaba. Su pañuelo era como un látigo cuando mandaba.

Y se sucedieron las cuecas.

Y en un respiro como despedida, yo tomé la guitarra y les canté algunas tonadas y valsos. Al finalizar, exclamó: “Parece que estaba principiando cuando terminó... Que bonito canta”.

Unos días después, volvimos en una segunda visita, esta vez sin don Macario. Nos esperaba con la misma familia que conocimos en la primera visita, destacándose la sra. Rosa Alarcón, que sabía mucho de cueca, de pericón, de pequén y de juegos campesinos.

Nos faltaron hojas en los cuadernos para escribir tantos antecedentes en el campo de la cultura tradicional. Muchos de estos antecedentes ya se han entregado en nuestras clases, entre otros una versión de la “cueca del Balance” que se mantiene en los recuerdos de gente antigua de los campos.

En la mar hay una torre
En la torre una campana
En la campana una niña
Que a los marineros llama.

A la torre más alta
Me subí un día
Por ver si divisaba
Lo que quería.

Lo que quería, sí
Me equivoque

Por divisar a uno
Divise a tres.

Siga el balance
Siga el vaivén
Bailen la cueca
Báilenla bien.

Báilenla bien, que sí
Salga Rosita que lo hace bien.

Siga el balance...

El lazo con María y su familia continuó por muchos años. A veces la visitábamos en la feria de Cauquenes, la mejor feria de Chile, en donde ella vendía sus cacharritos de greda y lo que cosechaba en su huerto: pasas, ciruelas secas, ají, orégano... No sabíamos que esa iba a ser la despedida. No presentíamos su muerte.

Un temporal implacable arrasó con su casa y también con su vida.

María Garrido está siempre con nosotros, en una hermosa gallina de greda negra que se luce en nuestro comedor...

FILEMÓN CASTRO CID

Un trovador campesino del sur, que alegrara su vida cantando junto a su guitarra en fiestas “de los pobres” como él dice. Y que se presentó diciendo:

“Estudiante fui primero, después mueblista y herrero, carrocerero, carpintero, comerciante de animales y frutas. Y ahora agricultor y cantante”.

En una plaza de Nacimiento lo escuché por primera vez y desde entonces esa voz y esa guitarra resuenan en mí. Su voz era potente y áspero el sonido de su guitarra, que lo acompañaba siempre, cargándola sobre uno de sus hombros. Después, en casa de un amigo que nos acogió, comenzó la conversa, contándome algo de su vida y de su pensamiento, así escudriño siempre lo que hay tras de notas y acentos.

Había sido dueño de muchas tierras, tierras perdidas por una firma mal usada. Luego, me hablo palabras de Jesucristo, que me hicieron reflexionar:

“Cristo anunció que un día todos íbamos a pelear, unos con otros. Todo espíritu rebelde quiere pelear. Espíritu doméstico no quiere pelear. Así también pelearán padres con hijos, hermanos con hermanos... Yo para esto tengo contra: oraciones y yerbas medicinales, ruda, ajeno y contra ajeno, refregada con vino, que simboliza la sangre de Cristo”.

Don Filemón Cid era muy reflexivo, un pensador, como todo hombre de campo que vive mirando las estrellas, oyendo la música de los vientos, siguiendo las fases de la luna (que le indican si tendrá lluvia o si por el contrario habrá sequía). Una gran diferencia con el hombre que vive en las grandes ciudades, entre cajones de cemento, y que en lugar de verdores, solo mira la naturaleza a través de una máquina sin alma.

Son otros propósitos. Pasemos ahora a lo nuestro, y leamos cómo Filemón describía la fiesta de la Cruz del Trigo:

Se celebra desde Santiago al sur. Bailan encima de la tierra sembrada en Abril. Trigo, habas, lentejas, arvejas, porotos. Empieza el día 3 en la noche, colocando la cruz de canelo frente a la plantación. Al día siguiente van en grupos (guitarra, comilona, vino y arpa). Disparan tiros frente a la cruz. Cantan tonadas, cuecas, vales y corridos. Bailan encima de la tierra sembrada, para que crezca el trigo bonito, porque la tierra se apisona. Dura todo el día la fiesta. Es solo fiesta de gente pobre. A veces, es fiesta rotativa, entre dueños de diferentes terrenos.

Ojalá mi amigo Filemón este en el cielo enseñándole su repertorio a San Pedro y compañía, sobre todo su cueca preferida: “El mate y la bombilla”.

El mate con la bombilla
quieren formar una huelga
Porque la azúcar ta'cara
Y no se encuentra ni yerba.

Si las viejas materas
No encuentran yerba
Siempre siguen pelando
Las viejas mi alma.

Las viejas mi alma, sí
Sigan cantando
Que las viejas materas
Siguen pelando.

Ahora les llegó al perno
Lenguas del infierno.

DON IGNACIO SALINAS Y DOÑA MARTA VIERNEY. NAHUELTORO, VIII REGIÓN, 1971

Los esposos Salinas Vierney, Ignacio y Marta, eran un matrimonio muy especial que yo comparé con “Don Fausto y doña Crisanta”, personajes de caricaturas del Diario *El Mercurio*, en donde Don Fausto siempre aparecía sometido a los caprichos y mandatos de su mujer, siempre obediente y sumiso. Esta no fue una simple entrevista de paso, ya que penetré en su casa y su corazón, ubicada en El Mono, pequeño pueblo cercano a Chillán. Ellos eran oriundos de Nahueltoro y allí habían aprendido todo cuanto sabían.

Ella, doña Marta, daba órdenes durante todo el día a su marido: “¿Ignacio, le diste de

comer a los chanchos?”, “¡Sí, mijita!”, contestaba él. “¿Ignacio, entraste las gallinas?”, “¡Sí, mujer!”, contestaba pacientemente. “Ignacioooo, ¿prendiste el fuego, pusiste la tetera?”, “¡Sí, sí, sí!”...

Marta era alta, delgada, de tez morena, cabello largo, que amarraba con un pañuelo floreado. Él, bajito, regordete, nariz de porrón, de mirada humilde.

Fuimos amigas de largas conversas, en su patio, bajo un árbol *ramío*. Entonces ella cerraba sus puertas y decía: “¡Hoy recibo a mi familiar Margot Loyola, dejo de trabajar y que nadie me moleste!”. Su guitarra (con cuerdas de alambre y clavijero de madera) llenaba el aire con tonadas cada vez que nos juntábamos; pero también cantaba a solas, para ella, pues decía que su guitarra llenaba su casa de alegría.

También bailaban cueca, en la cual lucían cada uno su personalidad. Ella iniciaba el baile, levantando en alto su pañuelo y ordenaba cada vuelta, manejándolo como una huasca. Y, algo absolutamente personal, cuando no había quien cantara, pues doña Marta tocaba su guitarra, cantaba y bailaba a la vez.

Dicen que la palma es grande
Va creciendo poco a poco
Y que da muy buenos frutos
Tiene muy dulces los cocos.

Ofrécele a esa niña
Palmero loco
Ofrécele la palma
Menos los cocos.

Menos los cocos, si
Ella decía
Que una palma sin cocos
No le servía.

Ofrécele los cocos
Palmero loco.

Un día que los invitamos a Santiago para hacerles un chequeo médico, aprovechamos entonces de convidarlos a ver una obra de teatro, *La Remolienda* de Alejandro Sieveking. A la salida preguntamos que les había parecido la obra. Marta dijo: “¡Lo que más me gusto fue la gente. Todos sentados, sin moverse, calladitos y de repente todos aplaudían juntos!”. Don Ignacio dijo: “¡Si parecía que todos estaban vititos allá arriba!”. Creyó que era una película.

Mucho aprendimos de estos maestros campesinos que no conocían más allá de Chillán, pero que poseían tesoros tradicionales de incalculable valor. En una ocasión él

me habló y ejecutó una danza que llamó “Baile del Palito”. Tomó en cada mano un palo de coligue de medio metro de largo, comenzó a desplazarse, haciéndolos entrechocar rítmicamente, describiendo líneas rectas de avance y retroceso y grandes círculos. El acompañamiento lo hacía doña Marta en guitarra transpuesta con ritmo de chapaecao.

Repentinamente, él lanzó los palos al suelo y se dejó caer, permaneciendo quieto. La guitarra quedó en silencio. Entonces yo pregunté “¿Que pasó?”, a lo que él responde: “¡Me mataron!”. Le pregunté “¿Quiénes lo mataron?” Y él me contestó: “¡Los cristianos!”. Estos interesantes datos me permitieron pensar que los posibles orígenes de este baile estaban en alguna antigua danza de moros y cristianos.

Eran simples, sin complicaciones, ingenuos, inocentes y puros.



• Baile del palito
(Foto de M. Loyola).

ELCIRA CALBULLANCA Y PEDRO VILLEGAS
CALLE, CHILOÉ 1963

Andando tras la huella de canciones, un día fuimos a Calle, villorrio ubicado a 40 minutos de la ciudad de Ancud, por embarcación a motor. Llegamos a casa de don Pedro Villegas, donde conocimos a una renombrada cantora de la región, doña Elcira Calbullanca, a quien llamaban cariñosamente “la Chira”. Cantaba con voz baja y potente, acompañándose con su acordeón de botones, con un *toquíu* antiguo que solo recuerda la gente de edad madura.

“No tengo nada” –decía– “pero con mis perros soy feliz, (...) crezco gallinitas para vivir, soy una chilota firme, brava. La vida me ha puesto el corazón de espino...”.

“¿Casada?” –le pregunté– “soy soltera vieja, (...) vengo de tierras lejanas, vivo solitaria como hierba en el campo (...) ante’ era gloria cuando cantaba (...) a las cuecas cambiaba estribillo como quería...”. Esta última frase nos indica que en Chiloé es muy característico agregar a la cueca que hemos presentado como esencial un número indeterminado de versos de siete y cinco sílabas (seguidilla), dando a cada versión una extensión musical indeterminada.

Aquella tarde, mientras “La Chira” cantó sin cesar cuecas y más cuecas, con acompañamiento de su *cordeón*, don Pedro Villegas recordaba lo vivido en el terremoto que recientemente había asolado la región. “La mar, entonces estaba brava, yo vi como se llevaba una mujer con bote y todo (...) que gritaba pidiendo ayuda (...) y la dejó arriba de un árbol...”. “Los caminos que’aron “intransferible” (...) cuando fuimos a buscar la casa no estaba ná (...) ’taba tranquilita sentá en un cerro”.

La madre de don Pedro, doña Zoila, era cantora y tocaba en guitarra el “Baile del Palo”. Se colocaban en el suelo dos palos en forma de cruz, cuatro bailarines (generalmente dos hombres y dos mujeres o cuatro hombres), se ubicaban en los espacios que quedaban entre los palos, avanzaban de frente en círculo tres pasos y retrocedían uno; era para diversión, el que tocaba algún palo debía salirse hasta que quedaba uno, quien recibía como premio un vaso de vino. También se bailaba dentro de la casa, en celebraciones de santos y otras fiestas familiares, sólo participaba gente madura. “Los niños no, porque podían averiarse...” –decía él.

Al atardecer nos despedimos de don Pedro y doña Chira, quien con su acordeón al hombro era seguida por sus dos perritos Pepito y Odioso, que la acompañaban en sus soledades.

LA FAMILIA DÍAZ GUERRERO PUACURA 1962 (TEY 2005)

La familia Díaz Guerrero nació y creció en nosotros en Chiloé.

Conocimos primero a Serafina en la plaza de Castro. Un poderoso imán nos acercó repentinamente y llegamos a su casa ubicada en el bajo de Puacura. Allí, alrededor de un fogón comenzó la amistad que dura hasta hoy. Don Manuel Guerrero, tronco de la familia, era fiscal de la iglesia, su mujer doña Eulogia Díaz y sus hijos: José del Carmen, Serafina con su esposo, Ester, Ema, Amanda, Lucinda y Domitila, tejían recuerdos y entre estos recuerdos –décimas, cuentos, juegos de paja, adivinanzas, creencias, fiestas, bailes– aparecía la cueca, que Lucinda y Domitila cantaban solo acompañándose de palmas, taconeos en el suelo, a veces llevando el ritmo con dos cucharas, que hacían entrechocar golpeándolas sobre las rodillas.

Un niño de poco más de un año, Mañuco, con quién jugábamos y a quién acurrucábamos en nuestros brazos, lo “crecían” Lucinda y Domitila. Hoy ese niño es el tronco de una nueva familia y tomó el lugar que tenía su abuelo don Manuel.

Al poco tiempo, la casa tuvo que trasladarse del bajo a un alto, huyendo de la humedad y acercándose más al camino. Y ahí quedo rodeada de un hermoso bosque de alerces, roble y ulmos. Un jardín florido y un huerto generoso, pero ya no había fogón, el que fue reemplazado por una cocina a leña.

Nosotros ya éramos parte de la familia. Nuestra pieza daba a un espacio amplio a donde llegaban los treiles y cantaban las bandurrias. Espacio que a veces nos servía de cancha para bailar y cantar cuecas, para tomar el “aire” o el don de lo chilote.

Nuestros veraneos durante muchos años consistían en ir a visitarlos y así fuimos descubriendo su vida y pensamiento.

La familia se había desparramado por distintos lugares, alguna habían partido al sur de Argentina en busca de trabajo, José del Carmen tenía su propia familia y Serafina había partido prematuramente de este mundo, dejando en nuestros recuerdos su cueca pausada, lenta que bailaba junto a su marido, haciendo mucho arco con su pañuelo.

En la casa en Puacura solo vivían Manuel, Domitila y Lucinda, a la que se sumó Sandra con el Mañuquito nuevo.

Por problemas familiares, después de algunos años y por alguna razón, la casa tuvo que trasladarse nuevamente, pero en esta ocasión a otro predio, a Tey, donde vivía Amanda, quién había quedado viuda y sola. Asistimos entonces a una minga de tiradura de casa, que la propia casa nos contará...



- Margot Loyola junto a Domitila Díaz en Puacura (Foto de O. Cádiz).

LA CASA DE PUACURA CUENTA SU HISTORIA

Serena estaba aquella tarde. Nada hacía preveer una desgracia. Mi vida transcurrió plácidamente durante largo tiempo, resguardada por un tiempo por un bosque de ulmos, robles y maitenes; y aromada por un jardín de rosas. Pero un día, llegaron sorpresivamente hombres con palos, martillos y hachas, desprendiéndome de la tierra, destrozándome el corazón.

Debajo de mi vientre pusieron dos torcidos varales y ahí quedé esperando inquieta. Durante la noche vino gente a acompañarme y entre el chisporroteo de los leños en mi cocina, oí conversaciones, cantos y acordes de guitarra que sonaban tristes. Largas me parecieron las horas hasta que amaneció. Domitila, una de mis moradoras, se levantó temprano y recorrió mi entorno, acarició mis paredes mil veces y sollozando pidió excusas por sus lágrimas. Un amigo del norte que tomaba fotografías, pidió unas tejuelas de mis murallas, las envolvió en papel de diario y dijo llevárselas de recuerdo a Santiago, una hermosa periodista escribía y escribía, sin que se le escaparan detalles. Los treiles y bandurrias dejaron de cantar y emprendieron alto vuelo.

El niño más pequeño, inconsciente talvez de lo que acontecía, jugaba montado en su caballito de madera. Su madre preparaba la merienda, con su infaltable chicha de manzana para ayudar en la dura faena.

Lucinda, hermana de Domitila, secaba sus lágrimas, sin pronunciar palabras y don Mañuco, raíz y tronco de la familia, iba y venía, ordenándolo todo.

Varios vecinos miraban silenciosos, expectantes. Y llegó el momento. Tres inmensas máquinas aparecieron rechinando y ocho hombres arrancaron con ellas mis pies, con gruesas cadenas.

Una mujer vestida de azul se atravesó por delante de mi puerta y alguien comentó:

“Algo malo va a suceder...” pensé y empezó el forcejeo. Al principio me arrastraron unos metros sobre el césped húmedo, hasta que puse resistencia justo al pasar una acequia. Un árbol cayó talado por un serrucho. ¡Cómo gemía de dolor ese árbol!

Un nuevo empujón de las máquinas y continuamos viaje. A la subida de una loma volví a resistir. Entonces mis arrogantes máquinas no se la pudieron, obligando a mis verdugos a traer bueyes. ¡Que lección!, la tradicionalidad, tan menospreciada por algunos, al servicio de la modernidad, vencía mis fuerzas.

Un kilómetro recorrimos por pampa hasta llegar al camino donde se armó un tremendo alboroto con autos y micros detenidos por una mala información entregada a Carabineros.

En el trayecto no me sentí sola. El niño iba dentro de mí, mirando por una de

mis ventanas y Sandra, su madre, al lado, cuidaba mis enseres. Un señor filmaba cada paso, cada suspiro, cada latido de mi corazón. Poco más de 4 kilómetros debíamos recorrer para llegar a Tey donde me esperaba mi nueva morada, junto a Amanda, que vivía sola y enferma. No faltaron los turistas que llegaron al último tramo, mirándolo todo, sin penetrar mi tristeza. Entonces mi pena se transformó en enojo y al bajar una pendiente, me vengué deslizándome velozmente tras de ellos, ahí solté una carcajada, viéndolos correr como locos, pues el camino era angosto y mi cuerpo algo ancho, abarcando el camino de lado a lado.

¡Una casa jugando al pillarle con
turistas!

Y llegué a unos metros donde descansarían mis huesos. Relojos marcaron las 22:00 horas, mi drama había comenzado a las nueve de la

mañana, todos estábamos rendidos y me dormí profundamente mientras los trabajadores se retiraron a cenar.

No hubo canto, ni fiestas, ni ranchera, ni acordeón. Los trinos de la guitarra, que me acompañaron siempre en mis alegrías, silenciaron aquella noche, dándome sus sentidas condolencias.

Al día siguiente, hombres, máquinas y bueyes, recomenzaron la tarea. Dos horas más de trabajo y aquí estoy en Tey, resignada mirando al oeste entre verdes colinas.

Ahora don Mañuco, dueño de estas tierras, aliviará sus quehaceres. Sandra tendrá más tiempo para compartir el hogar, Domitila y Lucinda vivirán junto a su hermana Amanda, el niño Manuel irá a la escuela, pero antes volverá a Puacura a buscar sus treiles y bandurrias para seguir contemplando la belleza de sus vuelos.

Un arco iris nos ilumina desde el cielo...

Escrito por Margot Loyola después de la minga de tiradura de casa de Puacura a Tey.

En Tey, siguieron las cuecas, con Domitila y Lucinda, acompañada del Mañuquito nuevo, ya de doce años, y que cantaba una cueca enseñada por su tía “Domi”.

La gallina en la vara
Le dijo al gallo
No me arrinconés tanto
Toy que me Caigo
La gallina se agacha
Y el gallo sube
La agarra del moñito
Y la sacude

Y la sacude sí
Gallo diablazo
“Le sacaron la cresta”
Y a picotazos
Anda y a picotazos
Gallo diablazo.

El tiempo inexorable pasó, hoy solo queda Lucinda. Manuel hoy es el jefe de una nueva familia, su esposa Sandra y sus hijos, Manuel y Carmen del Rocío, recuerdan entre risas y lágrimas los días vividos en torno al fogón.

Hoy Lucinda ya no canta. La partida de Domitila silenció su canto. La última cueca que escuchamos de ellas fue “Las Cuatro Damas”, que cantaron con taconeo, golpes de cucharas y jaleo de palmas:

Yo no sé porque será
Que al negro le dan la fama
Y el negro con su descaro
Se llevó la mejor dama

Cuatro damas chilenas
Cuatro peruanas
Cuatro de la argentina
Son doce damas

Son doce damas, sí
Vamos nos vamos
Al puerto que lleguemos
Desembarcamos

Así me muero
Te amo y te quiero.

El eco de las conversaciones, las risas, los cantos y los bailes quedaron en las paredes de alerce de la casa del alto y del bajo de Puacura, hoy en Tey.

HERNÁN NÚÑEZ, CORAZÓN DE PALOMA

Un 18 de septiembre endilgué mis pasos hasta el Parque Cousiño, en busca de tonada y cueca, para celebrar la independencia de Chile, y ahí en una fonda se encontraba Hernán Núñez, a quien no conocía y que cantaba cuecas a todo pulmón, con pandero en mano, junto a cantores, guitarra y acordeón. Cantaban como poseídos una y otra y otra vez, sin cansancio. Por el contrario, parecían una hoguera que crecía al compás del ritmo endiablado del pandero. Esperé largo rato, como hipnotizada, hasta el momento en que Hernán me invitó a bailar. Un tremendo desafío.

Me sentí como una pluma en el aire, que trataba de poner atajo a miles de cachañas de un boxeador que convertía el espacio en un ring. Es que Hernán había sido también boxeador. Pero con Hernán logramos entendernos y querernos a través de la cueca, y seguimos tocando en fondas y también en universidades.

Nuestra historia es larga y tiene matices diversos.

Este hombre fue el creador de las cuecas más hermosas y mejor asentadas que hemos conocido, algunas de las cuales tuvieron destacada participación en el antiguo Festival de la Canción de Viña del Mar.

Un día llegó a mi casa con tres cuecas de su inspiración recién salidas del horno. Tres cuecas dedicadas a tres mujeres y Hernán me dijo: “¡Mujeres que ya son historia en Chile! ¡Una para la Quintrala¹, la segunda pa’ la Carlina² y la tercera pa’ usted, pa’ la Margot Loyola!” ¡A mí me encantó estar y ser parte de esta trilogía!



• Margot - Estela Loyola junto a Hernán Núñez vendiendo tañadores (Foto de O. Cádiz).

¹ Apodo de doña Catalina De Los Ríos y Lisperguer, personaje histórico de la época colonial, famosa por su agresividad.

² Carlina Morales Padilla, “La Tía Carlina”, fue una famosa regenta de un burdel ubicado en un barrio popular de Santiago.

LA QUINTRALA	LA CARLINA	LA SOBERANA
Catalina De Los Ríos Fue la famosa Quintrala Encarnación del demonio Por eso que era tan mala.	Se arrancaron con el piano Que tenía la Carlina Le echan la culpa a la Lolo También a la Lechuguina.	Tú nunca podrás mentir Son tus ojos dos vertientes Que reflejan hasta el fondo Lo que tu corazón siente.
Provocaba a los negros Con sus encantos Y el secreto iba a dar Al campo santo.	Como la cargarían Si no es vihuela Dijo la Nena 'el banjo Con la Chabela.	Así brotan del alma Tus sentimientos Que tus preciosos labios Van traduciendo.
Al campo santo, si Rosa de fuego Por su temperamento Su amor fue ciego.	Con la Chabela, si Y era de cola Y salían muy lindas Las cuecas piolas.	Van traduciendo, sí Mi flor pagana Folklore en cuerpo y alma La soberana.
Rica, bonita y mala Fue la Quintrala.	Que fue el chico Ricardo Y está garseando.	Si es corazón de viola Margot Loyola.

En mi primera charla ilustrada ofrecida para la Universidad de Chile, en Valparaíso, otro desafío en mi vida, también estaba presente Hernán hablando de su cueca, cantando a dúo junto a mí y mostrando el embrujo de su pandero, por debajo de mi guitarra campesina que trató de hacerle pelea al pandero y pude cantar lo mejor que pude como él me enseñó, aunque siempre me dijo: “¿A usted le falta pito pa’ cantar esta cueca, matadero, conventillo, cueca del roto trabajador, esforzado, sufriente! ¿Entiende?”. Y lo entendí bien, aún más, su generosidad para acompañarme en registros y grabaciones con su voz y su pandero, fiel compañero de farras y duelos, y en programas de televisión donde quedaron sus cucharas en su mejilla derecha, teniendo su boca convertida en un vaso resonador.

Su cueca y poesía, y el ritmo sincopado en pandero, tormento, cucharas, cajas de fósforos, platillos, conchas de ostiones y almejas, serán inigualables en la historia musical de nuestro baile nacional.

Fragmentos de una conversación ofrecida a mis alumnos en el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, en el año 1994.

“La gente iba a oír más cueca que a verla bailar... Pa’ bailar la había que ser taita y eran pocos los que se la podían.

“A mi me fascinaba, cuando cabro, ir a ver al cantor con el tajo en la cara, el que cantaba con pito alto, con la flor en la oreja, el que andaba achafanado... Yo nací conociendo estas cuecas.

“Para mi la cueca es un duelo de picardía y gracia... Quién pone más. Pa’ cantarla y pa’ bailarla es un duelo. Ahora los que cantan cueca brava no les dan el sabor que tiene que tener pa’ cantarla... La música hace bailar al bailarín. Si el cantor no le pone, ¿el bailarín de donde se agarra?”

“La cueca es muy linda, pero algunos parecen que andan limpiando los muebles con el pañuelo... No les dicen cosas a la mujer con él... El pañuelo debe darse vuelta a la derecha y el pañuelo habla.

“La cueca es como las caras de la persona... Se parecen pero ninguna es igual a la otra.

“Yo he enseñado a bailar cueca, pero yo le pulo lo que ya hace.

“La cueca ha sio aniña’, enrosca’ como culebra.

“Todos los bailarines eran de pañuelo al cuello.

“La mayoría de los buenos cantores eran los de la vega, aquellos que gritaban la mercadería, ahí sacaban los pitos para cantar... Esta cueca no puede ser cantada por una sola persona. Las animaciones tienen que ser encaja’ y poniendo la muletilla a la derecha. Cualquiera cueca se canta con cualquier melodía.

“La gente cree que cuando dicen cueca brava es porque tienen garabatos, pero no poh. Es por la letra, es por la forma de cantarla. Lllaman roto a un gallo mal educa’o, pero el roto es sufrido, es noble, es solidario, respetuoso, duro pa’l trabajo”.

“El roto hacía de cualquier cosa un instrumento. En las mesas, con los vasos, con las conchas... de algunos mariscos me refiero. Con platillos, con cucharas, cualquier cosa le servía pa’ cuequear”.

Y al escuchar tocar a un alumno este estilo de cueca en piano, ante las disculpas del joven porque el piano estaba desafinado, le replicó: “Le falta más chimboroqueo... donde la Carlina tenían un piano amarra’o con alambre, pero igual lo tocaban... y re’ bien”.

“En las casas se tocaba mucho el tango y los veguinos como que relacionaban los gritos con las melodías del tango. Recuerdo al Negro César, al Cuadro, que es uno de los mejores del puerto.

“Había que tener que gritar en la calle y hacerse oír. De ahí sacaban el pito pa’ las cuecas.

“Esta cueca lo hace bailar a uno.

“Antes las tomateras en los conventillos duraban meses y con ellas las cuecas no podían faltar... y tampoco faltaban en los velorios. Y referente a esto una vez se murió

un hombre flaquito que lo tenían pa' la chuleta. Lo mandaban pa' la chichería, pa' onde el "Pancho Causeo"... Era muy servicial. Y un día lo encontraron tira'ó en la cuneta, entre unos diarios, y había unos pitonisos y hasta el practicante Briceño que dijeron: ¡El chino está muerto!... Le tomaron el pulso, le pusieron un espejo, dijeron: ¡Está muerto! Así que un vecino buena gente, don Benja, que era ladrillero, para'ó en la hilacha, güen cuequero, que era guapango, dijo: ¡Llévenlo para la casa!, y ahí en una mesa le encacharon unas palmatorias, unas flores y lo acostaron. Partieron pa' la comisaría pa' pedir permiso pa'l velorio. Llamaron a un carpintero pa' que hiciera el cajón y salieron a machetear pa' tener pa'l velorio... Trajeron un brasero, hicieron un gloria'ó y llegaron las viejas a rezar, y en otra pieza unos a tomar. Era como las seis de la tarde, cuando una de ellas dijo que había visto moverse al finaito. Otro dijo que le había visto mover una mano. Otro dijo: ¡A'onde han visto resucitar a los muertos! En eso el finaito se sentó y se enojó, agarrando a garabatos porque creyó que era una broma. Las mujeres se persignaban, gritando: ¡Milagro de Dios! Se había pedi'ó permiso para cantar algunas cuecas, así que cuando llegaron unas vecinas a rezar unos rosarios, preguntaron: ¡Y el finaito! ¿Dónde está?... ¡Allá afuera, bailando cueca! ¡Milagro!, decían las viejas. Llegó el carpintero con el cajón: ¿Y que hago con esto? ¿A quién le cobro? ¿Ya alguien lo ocupara!, ¡Aquí se muere gente todos los días! Llegó esto a oídos del teniente y como habían hecho una colecta pa'l velorio, partió a ver que pasaba. ¿A'onde está el muerto?, pregunto. ¡Hace un rato estaba muerto, pero ahora esta vivito y cuequeando allá afuera! ¡Ustedes son sinvergüenzas! ¡Vamos todos a la cana!...

“Pero al final todo se volvió en remolienda. Llegaron Las Peñascazo, La Zoila Culebra, Las Condenadas. Dicen que la Zoila tocaba el arpa, pero más movía el merengue que tocar arpa. Ninguna tenía patente. Eran casas así, no más. Y los que traían pañuelo para llorar, lo ocuparon para bailar cueca.

“La Carlina se hizo famosa por el grupo de cuequeros que tenía.

“En la cueca la mujer zapatea más finamente.

“Una vez fui donde la “Pecho e' palo” de Melipilla, que tenía una casa. Ella era chiquitita, delgada y tocaba el piano. La llamaban así porque era muy abundante de arriba... y las usaba bien para's, tanto que a veces pa' tocar el piano, se echaba pa' atrás para poder ver bien las teclas. Me dijo: ¿Conoce esta cueca?, y me nombró una. ¡Claro que sí!, y la cantamos. Luego me dio otro nombre y también la cantamos. Y así como cuatro cuecas y me miró y me dijo: ¡Vamonos para la cama!. Yo la mire y me dije: ¿Cómo me voy a acollerar con esta mujer tan chica?, y como me había quedado callado me miro y me dijo: ¡Es la cueca, pues! ¡Esa que dice!:

Cuando el catre está crujiendo
Y moviéndose el colchón
Es señal que está peleando
El ñato y el narigón!

... ¿qué se había imaginado usted?”.

“La cueca a muchos no se les mete. Los güenos cantores como “El Chico Chico”, “El Cojito Pelluco”, que tañaba las cuecas. Cerraban los ojos, sintiendo adentro la música. Adoraban la cueca chilenera. Ahora le quitan los requiebros a la cueca cuando la cantan”.

“La cueca se murió poco a poco y quedan pocos soldados pa’ defenderla... nos estamos muriendo de a poco”.

Sin lugar a dudas que en esta conversación natural, espontánea, del gran cuequero Hernán Nuñez, está la descripción de un personaje y la de un medio sociocultural en el cual se ha dado la cueca brava.

Hernán Núñez falleció en Santiago el 5 de Diciembre del año 2005 a los 91 años de edad y con él hemos perdido un gran cantautor, bailarín, defensor apasionado de lo nuestro. Un personaje, un hombre inigualable con todos los atributos del “roto chileno”.

VIAJES A PERÚ TRAS LA HUELLA DE LA MARINERA PRIMER VIAJE A PERÚ (1952)

Llegué a Lima por primera vez en 1952 para iniciar el conocimiento y aprendizaje de la gran marinera, hermanada con nuestra cueca. Allí seguí sus pasos guiada por severos estudiosos y protagonistas de la época. Durante meses, la viví en escenarios, reuniones familiares, academias, salones elegantes y jaranas.

Los momentos vividos, todos enriquecedores, me hicieron vibrar con su ritmo y conocer a fondo el mundo y el fervor de la gente que me acogió amablemente.

Mis primeros pasos tras la huella de la gran marinera tuvieron lugar en la Escuela Nacional de la Música y Danza Folklórica Peruana, dirigida entonces por doña Rosa Elvira Figueroa, que lucía y enseñaba su donaire de su bailar. Su estilo era elegante, señorial, con una sonrisa encantadora, su pañuelo en alto, desplegando amplios movimientos. Airosa era su marinera. Yo trataba de imitarla, pero me sentía ajena, expresaba movimientos y sonrisas que no eran mías, aún cuando ella me entregaba su aprobación, colocándome de ejemplo frente a los alumnos.

Viví la marinera en dos ámbitos, simultáneamente: el salón aristocrático que me mostrara en el piano la distinguida doña Rosa Mercedes Ayarza viuda de Morales, artista, compositora, pianista de música criolla que transcribió magistralmente tonderos, marineras, resbalosas, valeses, alcatraces y festejos en versiones para su teclado. Asimismo, me fui acercando a la raíz, en casa de los Avilés, afamados intérpretes del cantar criollo. El tronco materno era una chilena, el padre, un peruano y todos defensores y conocedores de cuecas chilenas y marineras.



• Margot Loyola junto a Porfirio Vásquez.
Lima, 1952.

Durante la celebración de nuestras Fiestas Patrias, un 18 de septiembre, tuve la oportunidad de asistir a una reunión entre chilenos y peruanos en El Callao. Allí conocí a don Porfirio Vásquez y sus hijos, muy respetados por sus pares en el conocimiento e interpretación de marinera, resbalosa y ritmos afroperuanos. Aquí apareció la resbalosa, junto a la marinera, dos danzas congéneres, que se bailan unidas en una notable simbiosis, pues no había resbalosa sin que la antecediera una marinera.

A medianoche, me atreví a dar mi lección y, luego de haber visto bailar muchas marineras y resbalosas, le dije a don Porfirio que yo “toco, canto y bailo marinera y resbalosa”. “¡A ver!”, dijo él, “pasa una guitarra...”. Canté... “Ahora cantamos nosotros y baila tú con ella” e indicó a uno de sus hijos... Bailé... y cuando terminé me dijo: “Mire chilenuita, usted no canta ni baila marinera y resbalosa”... “Tiene todas las fallas de la academia”. Entonces yo le dije: “¿Qué puedo hacer, don Porfirio?”. “Estudiar con nosotros”, me contestó. Y comencé a estudiar con él canto, guitarra y danza. De esta manera fui lentamente internalizando la gran marinera limeña, hasta que don Porfirio me dijo: “Usted... ahora canta y baila marinera” e improvisó una marinera y una resbalosa que me regaló y que tituló “Chile y Perú”.

Marinera

De recuerdo del Perú
Canto y bailo marinera
Arte que pondré a la luz
Para enfrentarme a cualquiera.

Si creen que no es cierta
Mi versión
Les canto una jarana
De corazón.

Mi versión mi vida
Ola y que ola
Miren que esta cantando
Margot Loyola

Apuesto que si muero
Me voy al cielo.

Resbalosa

Que viva Chile, viva mi bandera
Del Perú le traigo la gran marinera
Y la resbalosa que es de admirarla
Pero si la cueca la llevo en el alma.

Ese pueblo hermano que es el Perú
Con lazos eternos me ha dado la luz
Donde con guitarra, con cajón y palmas
Dicen que palmero sube a la palma.

A toditos los peruanos
Les dije al despedirme
Estoy por irme o quedarme
Por quedarme quiero irme

Si me voy con quien los dejo
Qué haré para despedirme

En Lima conocí a José María Arguedas, con su profunda sabiduría y su inconmensurable dolor por el destino del indio americano. Me traspasó su dolor y me orientó.



- Adriana Casas y Osvaldo Cádiz bailando marinera.
Músicos: M. Loyola, Hernán Insunza y René Carreño.
Teatro Municipal de Santiago (Foto de Marco Loyola).

Los domingos íbamos a coliseos populares, donde bailé con serranos tristes que vaciaban sus desesperanzas en *huayñus* y *huailarsh*.

Una noche tuve la suerte de cantar y bailar marinera para ministros de Estado, quienes captaron la sinceridad de mi trabajo y de cómo fui penetrando el fascinante mundo de esta danza hermanada con nuestra zamacueca, que es para mí, como para Carlos Vega, “única en el mundo, la más profunda y noble de América”. Ellos me premiaron obsequiándome un viaje a Macchu Picchu, cuya grandeza me dejó sin aliento. Cada tarde recorría los alrededores de la ciudad y las casas de los indios cuzqueños, junto al antropólogo Joel Josafat Pineda, que hablaba su lengua y a quien conocían bien. Cuando estuve en el Cuzco quise, entonces, devolver algo de lo mucho que me estaban entregando y bailé y canté junto a ellos en el teatro de la ciudad.

Esto motivó al gran escritor indigenista peruano Jose Maria Arguedas a escribir el siguiente artículo en un diario de Lima...

LA MÚSICA POPULAR Y LA FOLKLÓRICA EN EL PERÚ, Y EL CASO DE MARGOT LOYOLA

La interpretación de la música folklórica por individuos no compenetrados de la tradición en que se sustenta, es una difícil aventura. No ocurre lo mismo con la música popular.

La música popular es aquella que interpreta el espíritu de las clases populares de la ciudad. La música de la ciudad se nutre, además, de las melodías del campo y de los ritmos populares de otras ciudades. La menor o mayor influencia que alguna de estas fuentes tenga sobre la música popular, depende de la riqueza de la tradición de cada ciudad; tradición que constituye siempre un núcleo irradiante que detiene la difusión excesiva de la música importada, aún de la que proviene de regiones que pertenecen al mismo país.

Hace unos veinte años, Lima fue absorbida casi por entero por la música argentina. La música llamada “criolla” era cultivada por las gentes muy conservadoras de los barrios; entre algunas familias notables por su situación social y su amor a la tradición limeña, y por algunos cantores igualmente excepcionales. La radioemisión que tan poderosamente ha difundido la música popular extranjera, al fin de cuentas se convirtió en el instrumento decisivo para lo que podríamos denominar la “victoria” final del criollismo. Ya no, por supuesto, de la antigua canción popular limeña, singular y fervientemente cultivada en el barrio, en la jarana, en que el talento crea-

dor del compositor y del intérprete fluían con hondura y pureza ilimitadas; sino del vals, de la polkita, y el festejo, compuesto por inspiración “regulada” por el profesionalismo e interpretada igualmente con el necesario artificio que exige el espectáculo radial. Pero este “criollismo” musical moderno es, a pesar de las notorias diferencias de estilos, continuador del antiguo, y sigue siendo por tanto muy limeño; de la Lima convertida en urbe. Lo esencial era que al crecer, que al convertirse en metrópoli, Lima no perdiera su expresión musical característica. El vals sufre en estos días, especialmente en lo que se refiere a su interpretación vocal e instrumental, la influencia de la música popular mexicana, pero consideramos que ha alcanzado un estado de integración suficiente como para absorber extrañas influencias sin llegar a desvirtuarse por entero. Y naturalmente, la música criolla irá cambiando en sus aspectos no sustanciales, porque la música tradicional toma estilos distintos, según los tiempos; varía en función de los cambios de la cultura que la sustenta. Si la ciudad se transforma, si absorbe nuevos elementos humanos, si su ritmo varía, la expresión más directa y viva de la ciudad que es la música popular cambiará en la misma medida y calidad.

La música folklórica es la expresión del hombre cuya cultura está sustentada fundamentalmente por la tradición y no por

la escuela. En los países en que la cultura occidental se superpuso a las culturas de tipo mágico pero de gran desarrollo histórico, como el nuestro, la diferencia entre lo popular y lo folklórico es clara. El pueblo conquistado y por tanto su cultura, corrieron la misma suerte que sus creadores; ocuparon el más bajo lugar en la escala social.

Hasta hace sólo unos treinta años, cantar un *huayno* en Lima era un acto temerario: las buenas gentes miraban con gran extrañeza, y la mayoría con no disimulado desprecio, a quien se aventuraba a silbar a canturrear alguna música de los “serranos”.

Por esta causa, en el Perú, la música y coreografía folklóricas tuvieron un desarrollo original y casi enteramente circunscrito a la aldea, especialmente en la región andina. Los indios incorporaron a su mundo los instrumentos europeos de más sencilla técnica, los propios elementos musicales europeos y mucho de los brillantes vestuarios españoles. Y surgió el mestizo, creador de síntesis. Este proceso, dinámico y continuo, aún no ha concluido.

Por su propia naturaleza, la música folklórica de países como el nuestro, no puede ser legítimamente interpretada sino por quienes están sustancialmente imbuidos de la tradición espacialísima que anima su arte. Tanto la danza, como la música folklóricas interpretan lo más característico, lo más profundamente propio de cada comunidad o provincia; porque la música y la danza de este género son la ex-

presión del vínculo religioso-estético que existe entre el hombre, su herencia social y la belleza de la tierra en que reside. El aprendizaje de tal arte no puede hacerse, por tanto, mediante la simple repetición de los movimientos de la melodía y del ritmo, pues estos elementos constituyen solo su aspecto formal; lo importante es vivir el espíritu, aprehender el alma de la cultura cuya expresión es la danza y el canto folklórico. Y alcanzar estas fuentes es muy difícil para quien no ha participado de ellas desde la niñez.

Así se explica cómo se transforma el *huayno* al llegar a la ciudad; el *huayno* que se baila en las jaranas de mestizos del Cuzco o de Ayacucho tiene otro estilo y, por tanto, otro contenido que el que bailan los indios de Qheqa o de Lamay y los de Pampa Cangallo o del mismo barrio de carniceros de San Juan, de Ayacucho. El de los mestizos es de tipo casi popular, más accesible y fácil. En Lima se ha creado un *huayno* en la última década, *huayno* tipo Huisse, Alcides Carreño o Lorenzo Humberto Sotomayor; melodía y ritmo que se baila como “fin de fiesta” y que resulta extraño e imbailable para un serrano muy vinculado a sus tradiciones nativas.

Margot Loyola, como buena folklorista, está aprendiendo el *huayno* con los serranos, escuchándolos, tratándolos, acercándose amorosamente a ellos y bailando casi diariamente durante sus fiestas o en los ensayos de los “conjuntos” regionales. La música criolla la está aprendiendo con el mismo método; el de captar el espíritu para captar la forma.

Todo este trabajo de la notable artista alcanzará sus fines; porque ella, además de haber limitado muy honestamente sus aspiraciones a lo popular y al *huayno*, posee un método, y la capacidad de penetración suficiente para sentir y contagiarse de las fuentes primarias de la danza y canto tradicionales; su inspiración artística, su numen artístico, la llevará siempre por todos los laberintos hasta encontrar la esencia de las cosas.

Ahora comprendemos por qué interpreta con tanta propiedad el folklore chileno, que no es tan vasto ni profundo como el nuestro; pues, aparte de su hermosa voz, de su sinceridad, de su belleza personal, Margot Loyola tiene una seria formación vocal académica y un conocimiento suficiente del folklore como disciplinada científica. Este hecho explica además, que tanto los artistas como los hombres de ciencia chilenos la estiman con igual entusiasmo.

Desearíamos para la música folklórica peruana muchos ejemplos semejantes. Porque hasta hoy, por desventura, no hemos tenido ni tenemos más que aficionados superficiales y el caso especialísimo de

Imma Sumacc y de Moisés Vivanco; una maravilla vocal que empezó luciéndose con la repetición de melodías serranas aprendidas mecánicamente y que ha concluido cantando extrañas mezclas de jazz, rumba y mambo, y el caso de Vivanco, “el mejor compositor peruano” como lo nombran en ciertas revistas extranjeras poco responsables, un buen guitarrista popular ayacuchano, que con singular audacia ha presentado decenas de canciones folklóricas peruanas como “obras” suyas.

El Perú podría divulgar su inmenso acervo folklórico coreográfico y musical por medio de sus intérpretes naturales, como se difunde en los “coliseos” de Lima la música huasca y ancashina, pero los casos como el de Margot Loyola constituyen un medio excelente de difusión rápida y accesible a todos los públicos. El folklore aprendido por una intérprete excepcional pierde algo de su pureza primitiva, recibiendo en cambio la influencia de la personalidad del artista, que puede ofrecer de la muestra pura una versión original, sin desarraigo de su esencia y de su belleza.

José María Arguedas. Lima, 1953.

La música popular y la folklórica en el Perú, y el caso de Margot Loyola

Desde Lima, por
JOSE MARIA ARGUEDAS

La interpretación de la música folklórica por individuos no comprometidos de la tradición en que se sustenta, es una difícil aventura. No ocurre lo mismo con la música popular.

La música popular es aquella que interpreta el espíritu de las clases populares de la ciudad. La música de la ciudad se nutre, además de las melodías del campo y de los ritmos populares de otras ciudades. La menor o mayor influencia que alguna de estas fuentes tenga sobre la música popular, depende de la riqueza de la tradición de cada ciudad; tradición que constituye siempre un núcleo irradiante que define la difusión excesiva de la música importada, aún de la que proviene de regiones que pertenecen al mismo país.

Hace unos veinte años, Lima fué absorbida casi por entero por la música argentina. La música llamada "criolla" era cultivada por las gentes muy conservadoras de los barrios; entre algunas familias notables por su situación social y su amor a la tradición limeña, y por algunos cantores igualmente excepcionales. La radioemisión que tan poderosamente ha difundido la música popular extranjera, al fin de cuentas se convirtió en el instrumento decisivo para lo que podríamos denominar la "victoria" final del criollismo. Ya no, por supuesto, de la antigua canción popular limeña, singular y fervientemente cultivada en el barrio, en la jarana, en que el talento creador del compositor y del intérprete fluyen con hondura y pureza ilimitadas; sino del vals, de la polka, y el festejo, compuesto por inspiración "regulada" por el profesionalismo e interpretada igualmente con el necesario artificio que exige el espectáculo radial. Pero este "criollismo" musical moderno es, a pesar de las notorias diferencias de estilos, continuador del antiguo, y sigue siendo por tanto muy limeño; de la Lima convertida en urbe. Lo esencial era que al crecer, que al convertirse en metrópoli Lima no perdiera su expresión musical característica. El vals sufre en estos días, especialmente en lo que se refiere a su interpretación vocal e instrumental, la influencia de la música popular mexicana, pero consideramos que ha alcanzado un estado de integración suficiente como para absorber extrañas influencias sin llegar a desvirtuarse por entero. Y naturalmente, la música criolla irá cambiando en sus aspectos no sustanciales, porque la música tradicional toma estilos distintos, según los tiempos; varía en función de los cambios de la cultura que la sustenta. Si la ciudad se transforma, si absorbe nuevos elementos humanos, si su ritmo varía, la expresión más directa y viva de la ciudad que es la música popular cambiará en la misma medida y calidad.

La música folklórica es la expresión del hombre cuya cultura está sustentada fundamentalmente por la tradición y no por la escuela. En los países en que la cultura occidental se superpuso a las culturas de tipo mágico pero de gran desarrollo histórico, como el nuestro, la diferencia entre lo popular y lo folklórico es clara. El pueblo conquistado y por tanto su cultura, corrieron la misma suerte que sus creadores; ocuparon el más bajo lugar en la escala social.

Hasta hace sólo unos treinta años, cantar un huayno en Lima era un acto temerario; las buenas gentes miraban con gran extrañeza, y la mayoría con no disimulado desprecio, a quien se aventuraba a dísaber a cantar alguna música de los "serranos".

Por esta causa, en el Perú, la música y coreografía folklóricas tuvieron un desarrollo original y casi enteramente circunscrito a la sierra, especialmente en la región andina. Los indios incorporaron a su mundo los instrumentos europeos de más sencilla técnica, los propios elementos musicales europeos y mucho de los brillantes vestuarios españoles. Y surgió el mestizo, creador de síntesis. Este proceso, dinámico y continuo, aun no ha concluido.

Por su propia naturaleza, la música folklórica de países como el nuestro, no puede ser legítimamente interpretada sino por quienes sustancialmente imbuidos de la tradición especialísima que anima arte. Tanto la danza, como la música folklórica interpretan

lo más característico, lo más profundamente propio de cada comunidad o provincia; porque la música y la danza de este género son la expresión del vínculo religioso-astélico que existe entre el hombre, su herencia social y la belleza de la tierra en que reside. El aprendizaje de tal arte no puede hacerse, por tanto, mediante la simple repetición de los movimientos de la melodía y del ritmo, pues estos elementos constituyen solo su aspecto formal; lo importante es vivir el espíritu, aprehender el alma de la cultura cuya expresión es la danza y el canto folklórico. Y alcanzar estas fuentes es muy difícil para quien no ha participado de ellas desde la niñez.

Así se explica cómo el huayno, al llegar a la ciudad se transforma; el huayno que se baila en las jaranas de mestizos del Cuzco o de Ayacucho tiene otro estilo y, por tanto, otro contenido que el que bailan los indios de Cheqa o de Lamay y los de Pampa Cangallo o del mismo barrio de carniceros de San Juan, de Ayacucho. El de los mestizos es de tipo casi popular, más accesible y fácil. En Lima se ha creado un huayno en la última década, huayno tipo Huilse, Alcides Carreño o Lorenzo Humberto Sotomayor; melodía y ritmo que se baila como "fin de fiesta" y que resulta extraño e imballable para un serrano muy vinculado a sus tradiciones nativas.

Margot Loyola como buena folklorista, está aprendiendo el huayno con los serranos, escuchándolos, tratándolos, acercándose amorosamente a ellos y bailando casi diariamente durante sus fiestas o en los ensayos de los "conjuntos" regionales. La música criolla la está aprendiendo con el mismo método; el de captar el espíritu para, captar la forma.

Todo este trabajo de la notable artista alcanzará sus fines; porque ella, además de haber limitado muy honestamente sus aspiraciones a lo popular y al huayno, posee un método, y la capacidad de penetración suficiente para sentir y contagiarse de las fuentes primarias de la danza y canto tradicionales; su inspiración artística, su numen artístico, la llevará siempre por todos los laberintos hasta encontrar la esencia de las cosas.

Ahora comprendemos por qué interpreta con tanta propiedad el folklore chileno, que no es tan vasto ni profundo como el nuestro; pues, aparte de su hermosa voz, de su sinceridad, de su belleza personal, Margot Loyola tiene una seria formación vocal académica y un conocimiento suficiente del folklore como disciplinada científica. Este hecho explica además, que tanto los artistas como los hombres de ciencia chilenos la estiman con igual entusiasmo.

Desearíamos para la música folklórica peruana muchos ejemplos semejantes. Porque hasta hoy, por desventura, no hemos tenido ni tenemos más que aficionados superficiales y el caso especialísimo de Irma Sumac y de Moisés Vivanco; una maravilla vocal que empezó luciendo con la repetición de melodías serranas aprendidas mecánicamente y que ha concluido cantando extrañas mezclas de jazz, rumba y mambo, y el caso de Vivanco, "el mejor compositor peruano" como lo nombran en ciertas revistas extranjeras poco responsables, un buen guitarrista popular ayacucho, que con singular audacia ha presentado decenas de canciones folklóricas peruanas como "obras" suyas.

El Perú podría divulgar su inmenso acervo folklórico coreográfico y musical por medio de sus intérpretes naturales, como se difunde en los "coliseos" de Lima la música huana y ancashina, pero los casos como el de Margot Loyola constituyen un medio excelente de difusión rápida y accesible a todos los públicos. El folklore aprendido por una intérprete excepcional pierde algo de su pureza primitiva recibiendo en cambio la influencia de la personalidad del artista, que puede ofrecer de la muestra pura una versión original sin desarraigo de su esencia y de su belleza.

J. M. A. Lima, 1935.

SEGUNDO VIAJE A PERÚ (1972)

De vuelta de mi viaje a Los Ángeles, California (EE.UU.), donde fui invitada por la colonia chilena residente, hice escala en Lima para continuar mis estudios de marinera y antigua zamacueca, acercándome a los posibles orígenes del cachimbo. Recorrí así la región comprendida entre Trujillo y Chiclayo, pero antes (y por segunda vez) profundicé conocimientos en Lima. La hija de la sra. Rosa Mercedes Ayarza v. de Morales, me ofreció un valioso material musical recogido de la tradición y transcrito por su madre.

Con Rosa Alarco, catedrática de la Universidad de San Marcos y experta bailarina y alumna de la gran Bartola Sancho Dávila (que no alcancé a conocer), revisamos partituras y antecedentes coreográficos e históricos de esta danza. Ante la ausencia definitiva de don Porfirio Vásquez, tomé clases de canto, guitarra, cajón y baile, con sus hijos Vicente y Abelardo.

La familia Ascuez, también me entregaron aportes de gran valor. Esta vez dejé un video para televisión con una muestra de danza de Chile, acompañada por el profesor Osvaldo Cádiz.

Nos contactamos con Nicomedes Santa Cruz, pues quisimos conocer de cerca la personalidad de un ardiente difusor del folklore “costino” del hombre de color. Santa Cruz fue además un excelente poeta y decimista y, junto a su hermana Victoria, creó el conjunto Perú Negro llamado anteriormente Cumanana.

En este segundo viaje estudiamos en dupla con el profesor Osvaldo Cádiz, quien fue recibido en el hogar de Adriana Casas, artista y periodista, buena amiga, que vivía en Lima viejo, y con quien compartíamos noches de jarana en El Inca, lugar de reuniones sociales donde vivimos en su salsa el ímpetu, la fuerza avasalladora y el ritmo de la danza negra. A mí me acogió en su casa Teresita Anchorena, discípula de Blanca Hauser.

Y partí hacia el norte, a Moche, que es un pueblito, cercano a Trujillo, donde entré por una ancha puerta, pues llegué hasta allí invitada por el padre Benítez, sacerdote que vivía en Trujillo. Llegamos directamente a la celebración de un matrimonio, en donde todos bailaban marinera con el acompañamiento de una banda de bronces, de cachimbos, es decir, músicos aficionados. La música que escuché entonces, me transportó inevitablemente a nuestro cachimbo.

Tomé contacto con las señoras mayores que me recibieron posteriormente en sus casas. Ellas bailaron marineras para mí, enseñándome pasos y coreografía; yo vi en



• Bartola Sancho Dávila. Programa TV, Lima.



• Margot entrevistando a don Augusto Ascuez. Lima, 1972.

ellas a las antiguas bailarinas de Chile bailando zamacueca. Me contaron que por esa zona también la llamaron zamacueca; todas al enseñar hablaban en pasado, pues decían que en ese momento (1972) ya la marinera había cambiado. Todas bailaban descalzas y lucían en sus peinados orquillas de oro. Pasos menudos de punta y talón muy apegados a la tierra. Pañuelos con movimientos amplios en nivel alto, medio o bajo, según cada persona, poniendo cada una algo personal. Allí en Moche tuve una experiencia que bien merece conocerse, me invitaron a ver una clase de marinera, que dictaba una de sus nietas, quien estaban preparando a un grupo de niños campesinos para su participación en una competencia. Grande fue mi sorpresa cuando vi que estaba enseñando la marinera limeña de la academia. Entonces pregunté a la maestra “¿por qué no enseña la marinera con rasgos regionales?”.

Ella contestó: “Porque eso no interesa en los campeonatos... si bailamos como lo hacemos acá, no clasificamos”. Se repetía lo que estaba ocurriendo en nuestro país.

Por considerarlo de mucha importancia, transcribimos a continuación, algunas entrevistas que realizamos en ese segundo viaje a Lima, Perú.

Primera conversación con don Augusto Ascuez (80 años) en Lima, patriarca en la interpretación de marinera y resbalosa, padre de Nicolasa Azcuez, excelente bailarina que mucho aprendió de Bartola Sancho Dávila, “reina de la marinera”. Así lo dicen todos, es una de las pocas opiniones que no admiten refutación. Don Augusto Ascuez nació un 7 de octubre de 1892 y aprendió a cantar por tradición.

Refiriéndose a Bartola dijo: “Bartola, bailaba de punta y taco... era un junco, un monumento... alta y delgada, tejía con los pies, como araña. Tenía una prima hermana, Isabel Sancho, que era cantora de marineras...ella no tomaba nunca trago... mascaba chancaca para mantener la voz. La Bartola murió el año 1967 cuando tenía 86 años”.

“Por allá por los años 1920, la sociedad no bailaba Zamacueca ni marinera, nosotros íbamos a los salones a cantar y a bailar... ellos, miraron, aprendieron y estilizaron”.

Refiriéndose a su expresión decía: “el movimiento de caderas no tan exagerado... juega el pañuelo con despliegue señorial... La marinera es elegante, lenta, cadenciosa... Los bailarines deben bailar no muy juntos. más o menos a un metro cincuenta de distancia... hay que dejar lucir los pies”.

Sobre la interpretación: “el cantante que no siente lo que canta no es un buen cantante. Deben cantarse tres marineras, resbalosa y fuga, hasta cinco fugas por cada resbalosa, por eso se dice de cinco tres”.

Refiriéndose a Nicolasa: “ella la siente y la pisa. En ella la marinera es nacida, la aprendió cruda. Si estiliza muere y hay que vivirla”.

Algunos fragmentos interesantes: “hay tres clases de marineras (refiriéndose a la de centro): mayor, menor y de términos (la que a su vez puede ser mayor o menor)... Cada verso termina con los adornos (ripios o rellenos)... Un hermano de la madre de don Santiago Villanueva decía que aproximadamente en el 1900, se decía vamos a cantar una ‘chilena’...”. Sobre los nombres, afirmaba que zamacueca, mozamala, chilena y marinera son la misma zamacueca; explicaba que en el año 1900 se usaba tamborete en su acompañamiento, que era una mesita de 80 centímetros de altura aproximadamente, con tablitas de madera verticales, sobre otras horizontales de lata. Era más sonoro que el cajón y se tocaba junto con éste, con las palmas de las manos. Una vez más escuchamos el nombre de chilena, la descripción que don Augusto da del tamborete corresponde a la que don Ismael Carter en Chile nos da acerca del “tormento”.

- ROSITA ALARCO

Musicóloga, directora del Coro de la Universidad de San Marcos, compositora, folclorista y famosa bailarina de marinera. Aprendí mucho de ella, y ella a su vez fue alumna de Bartola Sancho Dávila, quien decía: “Para mí, y no porque le haya dado algunas normas, las que más me gustan bailando marinera son Rosita Alarco y Mocha Graña”.

Rosita decía: “La marinera es una danza galante, donde el hombre y la mujer tienen la misma importancia... Existe una coreografía que debe cuidarse... No debe comenzarse el baile antes de que arranque el canto... Se inicia con un paseo en el cual la pareja se observa y mide sus posibilidades”.

“Son defectos en la marinera los gestos falsos o postizos... El gesto debe venir de adentro hacia fuera y no impuesto... También constituye un error el tratar de ser graciosa, cuando no se es”.

“Una de las cosas que adornan más la marinera, es la forma en que la mujer mueve el pañuelo y la falda” (se refiere a la marinera limeña).

“El mismo paso... pero con ¡cuanta variedad! Así como no se puede enseñar a enamorar”.

“Que así como se puede dar directrices generales para componer un verso, pero no se puede hacer un poeta, en lo relacionado con la marinera, todo es cuestión de gracia e inspiración”. Ella enseña pasos y coreografía, pero dice: “¡Hay que poner talento... pasión... frenesí... sangre!”.

- UNA JARANA EN EL INCA, 15 DE NOVIEMBRE DE 1972

En la jarana vimos y escuchamos a tres grupos de cantores, dos, tres hasta cuatro hombres en cada grupo con guitarra y cajón. Se iban relevando en un duelo competitivo. En un momento hubo dos cantores, después tres, luego cuatro. Salían dos o uno y entraba otro a reemplazarlos... cantaban para sí, no les preocupa la concurrencia. Gozaban cantando y cantaban hasta enronquecer.

En toda jarana la marinera se bailaba después de la medianoche, antes se había bailado vals, luego polca (como paso doble) y después de medianoche, marinera y resbalosa.

Nicolasa Ascuez, fue esa noche una reina, fabulosa, incansable... sus pies tejían filigranas, medias vueltas con paso caminado. Bailaba casi estática, con movimientos de caderas no exagerados, pañuelo altura media, piernas muy flexibles, pasos cortos, de punta y taco y escobillados, bailaba en un espacio muy reducido, sin grandes desplazamientos. Le cantaron una resbalosa con cinco fugas. El profesor Cádiz se la pudo con ella. Yo solo observé y viví.

Por considerarlo del máximo interés, transcribimos a continuación algunos artículos de prensa aparecidos en Lima con notas sobre la cueca y la marinera.

CUECA Y MARINERA SON HIJAS GEMELAS DE LA ZAMACUECA PERUANA, PUEDE QUE NIETAS DE LA GALLARDA ITALIANA

GÉNESIS DEL BAILE NACIONAL

- **Marinera del salón al callejón**

La marinera se cantaba y bailaba en las casonas de los ricos, en las casa de mal vivir y en barrios populares... ceñida flexible la cintura, en alto los brazos ágiles, las piernas van y vienen en giros fogosos, el pañuelo ondea”.

- **La chilena**

La marinera peruana fue antes “chilena”.

Así se le conoció en nuestra patria hasta los inflamados días de la guerra con Chile. He aquí la explicación: el sátiro escritor Abelardo Gamarra “El tunante” en su obras escribía: “El baile popular de nuestro tiempo se conoce con diferentes nombres: ‘baile de tierra sanguaraña’, [aunque] hasta el año 1879 era más generalizado llamarla chilena. Fuimos nosotros quienes, una vez declarada la guerra entre Perú y Chile, creímos impropio mantener en boca del pueblo en sus momentos de expansión semejante título, y sin ningún acuerdo de consejo de ministros decidimos sustituir el nombre de “chilena” por el de “marinera”, tanto porque en aquel entonces la Marina peruana llamaba la atención del mundo entero y el pueblo se hallaba sumamente preocupado por las heroicidades del *Huáscar*, cuanto porque el balanceo, movimiento de popa, etc., de una nave gallarda, dice mucho del conto-

neo y lisura de quién sabe bailar, como se debe, el baile nacional”.

Lo anterior aclara el por qué del nombre de marinera. Pero debe advertirse que tanto la chilena como nuestra marinera son hermanas, hijas de la zamacueca peruana, que fue la que originó esta danza folklórica. En Chile, la zamacueca peruana cobro tal fuerza que luego de haber ido de aquí al país del sur “rebotó” o regresó nuevamente al nuestro como “chilena”, como últimamente ha dado en llamársele, la más hermosa expresión de folclore musical.

- **Otra chilena**

La somera explicación que hemos realizado de estas dos hermanas, la marinera y cueca o chilena viene para presentar a otra chilena: Margot Loyola.

Son las diez de la mañana. Estamos en una habitación amplia y decorada con muebles antiguos de una señorial casa ubicada en óvalo San Isidro. La inconfundible voz de Vicente Vásquez entona “La veguera”. El moreno le explica a Margot Loyola: “Esta es una marinera norteña. Ligerita. No tiene la cadencia o lentitud de la marinera limeña, que es la marinera por excelencia”. Margot escucha. Toma nota.

Pone en acción su grabadora. Ella también acompaña a Vásquez en algunos versos. Luego termina la clase. Ahora esta chilena

que viene de Estados Unidos, rumbo a su patria, se apresta al dialogo.

“Es la segunda vez que estoy en Lima. Hace 15 años recibí clases sobre marinera de Porfirio Vásquez. Hoy que él ha desaparecido, su hijo Vicente está entregándome muchas cosas que siempre anhelé saber. ¿Qué por qué lo hago? porque soy una enamorada de la marinera”. Estamos, pues, ante una mujer que posiblemente sepa muchísimo más sobre nuestra música nacional que muchas damas peruanas.

- **Carlos Vega**

Este erudito argentino es el maestro por excelencia de Margot Loyola. Nos cuenta ella, que Vega veía en la “gallarda” un antecedente remoto de la cueca chilena o marinera peruana. La “gallarda” se bailaba en Italia por 1500.

Vega murió a los 68 años sin haber logrado su propósito de encontrar el origen de la tonada chilena. Y esto es el gran argumento de Margot Loyola para salir airosa, pañuelo en diestra, y argumentar que ella no es capaz de intentar una tesis sobre el origen de la marinera o cueca. No bastó

toda una vida, la de Vega, para hallar el origen de la tonada.

Nuestra marinera, conocida en Chile como cueca, tiene en Argentina el nombre de “zamba”; en el estado de Guerrero en México el de “sanmarqueña”; en Loja, Ecuador, el de chilena. Debe advertirse también que en sus inicios recibió el nombre de gallinacito o zapateo. Este último término, sin embargo, tiene en nuestros días, a decir de Vicente Vásquez, expresión verdadera que muchas veces se deforma al pasar para los no entendidos por agua de nieve. Esta última danza folklórica, a decir de Vásquez, también tiene contadísimos cultores en nuestra Lima.

- **Las ocho sílabas**

¿Qué similitudes refuerzan esta tesis de la hermandad entre nuestra marinera y vuestra cueca?... Margot Loyola responde: “La cueca como la marinera se inicia con una copla de cuatro versos octosílabos. Las seguidilla tienen versos de siete y cinco sílabas”.

Y lo demuestra:

<i>La naranja nació verde Y el tiempo la maduró</i>	Sílabas							
	1	2	3	4	5	6	7	8
<i>Mi corazón nació libre Y el tuyo lo cautivó</i>	LA	NA	RAN	JA	NA	CIO	VER	DE
	Y - EL	TIEM	PO	LA	MA	DU	RO	0
	MI	CO	RA	ZON	NA	CIO	LI	BRE
	Y - EL	TU	YO	LO	CAU	TI	VO	0

La copla anterior corresponde a una cueca chilena de autor anónimo y forma parte de la tradición y folklore chileno. Se notan ocho sílabas por verso. Veamos ahora un par de estrofas de marinera peruanas.

<i>Cuando Dios se determina Acabar con sus mortales No les sirven los cordiales Ni los caldos de gallina</i>	Sílabas							
	1	2	3	4	5	6	7	8
	CUAN	DO	DIOS	SE	DE	TER	MI	NA
	A	CA	BAR	CON	SUS	MOR	TA	LES
	NO	LES	SIR	VEN	LOS	COR	DIA	LES
	NI	LOS	CAL	DOS	DE	GA	LLI	NA

Nótese que también hay ocho sílabas por verso. Veamos otro ejemplo:

<i>Palmero sube a la palma Y dile a la palmerita Que se asome a la ventana Que mi amor la solicita</i>	Sílabas							
	1	2	3	4	5	6	7	8
	PAL	ME	RO	SU	BE/A	LA	PAL	MA
	Y	DI	LE - A	LA	PAL	ME	RI	TA
	QUE	SE - A	SO	ME - A	LA	VEN	TA	NA
	QUE	MI - A	MOR	LA	SO	LI	CI	TA

Como se ve, las similitudes son evidentes. A estas coplas en la marinera se le suelen agregar *ripios* o rellenos e incluso se repiten sílabas. La musicóloga Loyola esta investigando si en nuestra marinera se dan, como en la cueca, las tres formas de repetición de coplas que son:

- El primer, tercer y cuarto verso no se repiten, el segundo sí. Después del cuarto se repite siempre el primero.
- Se repite el primer verso pero no el segundo. Todos los demás se cantan igual.
- Se repite solo el primero y el segundo.

La primera de estas formas ya ha sido hallada en el Perú.

- **Debe nacer**

Margot Loyola afirma que la expresión llamada marinera o cueca no puede ni

debe ser enseñada³. En su opinión, estas danzas alcanzan su mejor expresión, su fuerza de entrega, desde el fondo anímico de las personas que la bailan: “No se concibe” dice “el folklore de afuera hacia dentro... las enseñanzas de la academia se quedan en la epidermis del alumno, dan origen a danzas muertas...sin alma”, afirma ella.

“En este sentido” agrega “sostengo que la escuela es peligrosa, por cuanto si el maestro no sabe descubrir la psicología del alumno, terminará implantándole su propio estilo y este debe ser del alumno. Por eso el baile con sus formas o modos debe nacer. No puede ser implantado”.

Esto último surgió como explicación a

³ N. del A. Deseo aclarar el sentido de lo expresado por el periodista. Yo creo que las danzas tradicionales y particularmente la marinera debe ser enseñada por buenos maestros.

una pregunta sobre si en Chile, al igual que en el Perú, había pocos cultores de cueca o marinera. Margot explicó que la cueca, al igual que la marinera, había pasado por altibajos y que también se pretendía “rescatarla”, para ponerla en mejores lugares de la sociedad, aun cuando es a todas luces evidente que nació de lugares humildes, como el campo, por ejemplo.

En este afán por rescatar la cueca han surgido en Chile muchas academias y maestros que enseñan a su modo y como se les ocurre, pero sin tener en cuenta que esta danza, como todo lo folclórico, no se puede ni debe enseñar.

Aquí, respecto de nuestra marinera, es bueno consignar lo expuesto por el colega Ricardo Miranda Tarillo en su recopilación “Cincuenta años de música criolla”:

“...la marinera a merecido mejor trato que el vals criollo, seguramente por la procedencia de buena cuna que le otorga Cesar Andrade, cuando sentencia que la marinera nació en los salones...bajo al callejón y se le ha quitado su esencia”.

Y agrega Miranda:

“Nicomedes Santa Cruz replica este concepto del viejo cantor criollo, pareja del no menos famoso Julio Vargas, al afirmar que aquí cuando el blanco se aferra a la marinera como último recuerdo de un pasado que le fue largamente venturoso. Se la arranca a los cuatro negros que aún

la saben y la dicen suyas. La mostrará a los crédulos gringos turistas. La enarbola ante las narices de sus desorientados hijos: les contará que el mejor cantor de marinera fue su padre, que la mejor bailarina fue su tía y que el mejor bailarín es él...”.

Pero como por ahí quedan algunos morenos viejos que demuestran lo contrario, inventa que la oprobiosa discriminación de que hay una marinera de chacra y marinera de salón.

- **Castañuelas y Cajones**

La cueca chilena carece de cajón. En lugar de este instrumento se acompaña de golpes de mesa llamado “tormento”. Y surge aquí una posible explicación.

Mientras que en el Perú, desde inicios de la Republica quedaban muchos hombres de raza negra, en Chile no sucedía lo mismo. Y como el cajón, en sus acompañados golpes, es importación del continente africano, se dio entre nosotros una marinera con cajón.

Las castañuelas, en opinión de Ricardo Miranda Tarillo, fueron incorporadas con fuerza en la música popular, más no folklórica. Se canta como al Perú.

Margot Loyola recuerda que el escritor costumbrista chileno Antonio Acevedo Hernández relata haber visto en su niñez bailar zamacueca con castañuelas. Dice ella que una vez Carlos Vega le pregunto: ¿Por qué la zamacueca perdió la castañuela en Chile?

Por considerarlo de interés, incluimos un ejemplo de marinera peruana y un ejemplo de la cueca chilena, para comparar su similitud.

Ejemplos.

AY POR LA NOCHE

Cueca registrada a Purísima Martínez. Pomaire, 1950

		RIPIOS	TEXTO	RIPIOS
a)	1.	<i>Ayayay</i>	<i>Durmiendo te hago cariño</i>	<i>Ay, por la noche</i>
	2.	<i>Ayayay</i>	<i>Te abrazo, te doy mil besos</i>	<i>Por la mañana</i>
	2.	<i>Ayayay,</i>	<i>Te abrazo, te doy mil besos</i>	<i>Por la mañana</i>
	3.	<i>Ayayay</i>	<i>Cuando despierto y no te hayo</i>	<i>Ay, por la noche</i>
	4.	<i>Ayayay</i>	<i>Lágrimas son las que almuerzo</i>	<i>Por la mañana</i>
b)	1.	<i>Ayayay</i>	<i>Durmiendo te hago cariño</i>	<i>Ay, por la noche</i>
	5.		<i>Cierto que a ti quiero</i>	
	6.		<i>Te hago cariño</i>	<i>Ay, po la noche</i>
	7.		<i>No creas que con todos</i>	
	8.		<i>Hago lo mismo</i>	<i>Por la mañana</i>
c)	9.		<i>Hago lo mismo sí</i>	
	10.		<i>Cosita rica</i>	<i>Hay por la noche</i>
	11.		<i>Las ganas de quererte</i>	
	12.		<i>No se me quitan</i>	<i>Por la mañana</i>
	13.		<i>Anda cosita rica</i>	
14.		<i>No se me quitan</i>	<i>Hay por la noche</i>	

MÁNDAME QUITAR LA VIDA

Marinera tradicional limeña, enseñada por Porfirio Vásquez, 1952.

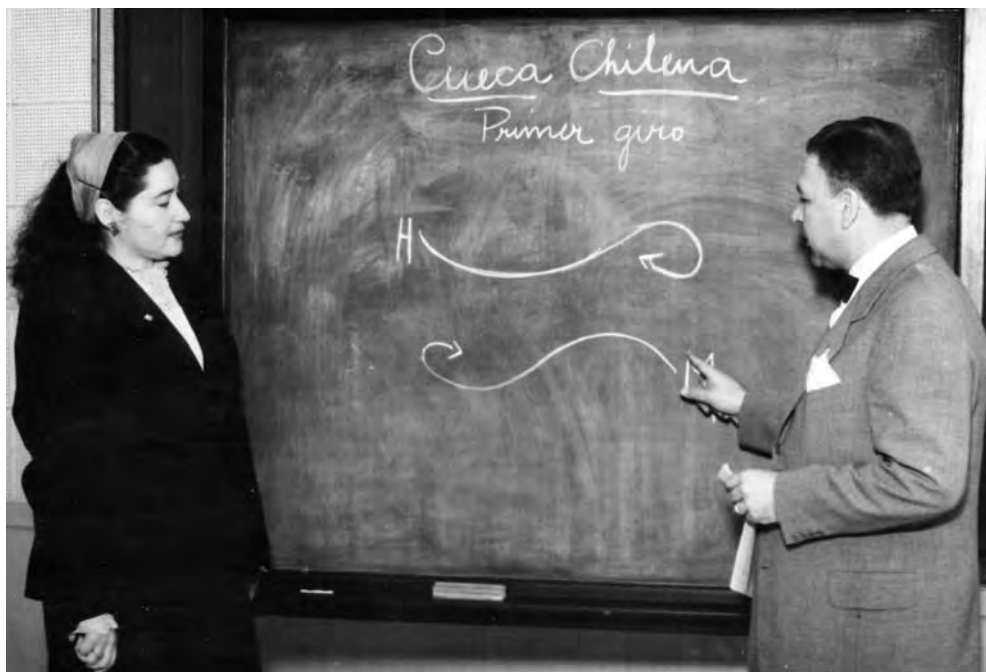
		RIPIOS	TEXTO	RIPIOS
a)	1.		<i>Mandame quitar la vida</i>	<i>, por la noche</i>
	2.	<i>Ayayay</i>	<i>Si es delito el adorarte</i>	<i>Al amanecer</i>
	2.	<i>, Ayayay</i>	<i>Si es delito el adorare</i>	<i>Al amanecer</i>
	3.		<i>Que yo no soy el primero</i>	<i>, por la noche</i>
	4.	<i>, Ayayay</i>	<i>Que muere por ser tu amante</i>	<i>Al amanecer</i>
	4.	<i>Ayayay</i>	<i>Que muere por ser tu amante</i>	<i>Al amanecer</i>
b)	5.		<i>Dime que sacaría</i>	<i>Por la noche</i>
	6.		<i>Yo con quererte</i>	
	7.		<i>Hacerme desgraciado</i>	<i>Al amanecer</i>
	8.		<i>Hasta la muerte</i>	
	7.		<i>Hacerme desgraciado</i>	<i>Al amanecer</i>
	8		<i>Hasta la muerte</i>	
c)	9.		<i>Hasta la muerte</i>	<i>Mi alma</i>
	10.		<i>Fuego violento</i>	
	11.		<i>La llama no se apaga</i>	
	12.		<i>Ni con el viento</i>	<i>Al amanecer</i>
	13.		<i>Llore, llore, llorando</i>	
	14.		<i>Te diera el alma</i>	<i>Al amanecer</i>

BÚSQUEDA EN ARGENTINA DE ELEMENTOS DE LA CUECA

En 1950, el dúo de las hermanas Loyola alcanzó el Caupolicán, el más alto galardón otorgado por los periodistas de cine, radio y teatro al mejor conjunto folclórico de ese momento. Un viento malo destruyó el dúo y debimos separarnos para seguir diferentes caminos. Entonces me sentí sola y con un futuro incierto. Decidí viajar a Buenos Aires para buscar nuevos horizontes.

Un feliz encuentro con los más grandes estudiosos de la época: Carlos Vega, Rafael Gijena Sánchez, Escalada Ezcurrea, Antonio Barceló (fundador y director de la Escuela Nacional de Danzas Folclóricas), Augusto Raúl Cortazar, Isabel Aretz, entre otros, quienes después de escuchar mi voz y mi guitarra guiaron mis pasos para el estudio de la danza tradicional argentina.

En la voz de Martha de los Ríos, la más destacada intérprete de ese momento, escuché la cueca cuyana, descubriendo su gran similitud con nuestra cueca. Un día tomando clases en su casa, ella bailó cueca cuyana, que dominaba y yo bailé cueca chilena. Entonces ella comenta: “¡Oye ché! ¿quién imita a quién?”. La semejanza era evidente.



- Margot junto a Antonio Barceló analizando coreografías de la cueca. Buenos Aires, 1952.

Posteriormente, Antonio Barceló, me invitó para ofrecer un recital dirigido a los alumnos de la Escuela Nacional de Danzas Folclóricas y al cual asistió Carlos Vega. Al día siguiente se comentaba en esas aulas “La chilena conmovió al Vega”. Decían que él era terco y frío, a mí me pareció desde entonces vehemente y apasionado por la música chilena. Amaba entrañablemente a Chile, la belleza de la tonada, la gallardía de la cueca y la nobleza del hombre campesino.

Continué visitando a Antonio Barceló en su casa, donde él, sentado en su piano, me enseñaba melodías argentinas y, simultáneamente, asistía a clases de danzas tradicionales en la Academia Nacional. Barceló me enseñaba sus danzas y yo las mías, un hermoso trueque de tradiciones.

Viajes y más viajes se sucedieron hasta el año 1980. Encontrándome siempre con Antonio Barceló, siguiendo la ruta del danzar argentino. Tuvimos la suerte, junto al profesor Osvaldo Cádiz, de realizar clases de cueca chilena, y de su gran diversidad expresiva, para los alumnos de la Academia Nacional, quienes dieron su opinión acerca de nuestra enseñanza:

“Se nos había enseñado el cuerpo de la danza y ahora conocemos también el alma”.

Posteriormente, en 1986 participamos en una audición de televisión dedicada a los hermanos Abalos, donde se nos abrieron las puertas para llegar a Mendoza. Aquí surgió la oportunidad de conocer al gran Alberto Rodríguez, eximio pianista, que había realizado un relevo importantísimo de la música tradicional de Cuyo. Hombre generoso y sabio, nos acogió amablemente en su casa, abriéndonos sus archivos y enseñándonos, junto a su hija Nelly, los secretos de la cueca cuyana. Así pudimos comprobar la gran similitud de elementos musicales, texto y coreografía.

En Chile, Gladys Lehmann, presidenta de la Academia Chileno–Argentina y defensora apasionada de las tradiciones, organizó junto a su equipo el “Segundo Congreso de Estudiosos de Argentina y Chile”. Ahí tuvimos la gran suerte de contar con la presencia de don Alberto Rodríguez y su hija Nelly; en la sala América de nuestra Biblioteca Nacional se le rindió un homenaje y Osvaldo bailó cueca cuyana con Nelly.

Innumerables alumnos dejó Alberto Rodríguez y su legado es hoy un referente obligado para los estudiosos de la música tradicional de Argentina.

Por considerarlo de mucho interés transcribimos a continuación las palabras del profesor Alberto Rodríguez en su trabajo *Cancionero cuyano*.



- Margot y Antonio Barceló, Buenos Aires.



- Nelly Rodríguez y Osvaldo Cádiz bailando cueca cuyana, Santiago.



- Margot y Osvaldo, bailando y enseñando cueca en Academia de Danzas, Buenos Aires.

LA CUECA CUYANA

Baile popular americano, nos vino del Perú, se popularizó en las tierras de araucó y trasponiendo la cordillera nevada, sentó sus reales en nuestros valles, donde se hizo más delicado, más sobrio y circunspecto.

Ella resume y simboliza en todos los movimientos y actitudes de las damas y caballeros, una gentil invitación al amor. Si analizamos detenidamente la danza, advertimos enseguida que caracteriza finamente todas las modalidades del humano ser, cuando pasa por el inquietante, festivo o trágico trance donjuanesco.

La cueca auténticamente cuyana, adentrándose en el alma del pueblo, recorrió toda su jerarquía, pasando de los bodegones criollos, a las chinganas selectas y de

allí a los propios salones de la aristocracia, donde, con movimientos más lentos y ritmo más solemne, se enseñoorea en la gracia de la mujer cuyana, que se ufana orgullosa de clausurar las tradicionales fiestas familiares con que los hogares criollos rinden culto a nuestra gloriosa nacionalidad.

Esa cueca de métrica primitiva, con más compases, y de movimientos más reposados, es la que podemos denominar cuyana. Consta de una introducción que dura tanto tiempo como conviene a la preparación de los bailarines, y de dos pies. Se descomponen cada uno, en cuatro momentos o figuras principales, las que se distribuyen de acuerdo al detalle que presento a continuación con las estrofas de la cueca mendocina titulada “Si porque te quiero, quieres”:

SI PORQUE TE QUIERO, QUIERES

(Cueca)

1ª Figura

Consta de una vuelta redonda compuesta de 24 compases, donde se canta:

Si porque te quiero quieres,
Ja Jay,
que yo la muerte reciba ...
Ja Jay,
que yo la muerte reciba.
Eso sí que no haré yo,
ja a Jay,
morirme p'a que otros vivan ...
ja jau,
morirme p'a que otros vivan.

Se inicia el baile por la derecha. Los varones siguen a las mujeres, haciendo sobre la marcha elegantes movimientos de pies (en Cuyo nunca se ha zapateado en la cueca), donde la coquetería femenina ensaya graciosas y escurridizas huidas al persistente seguimiento de los hombres.

También hace derroche de elegancia y de donaire. Con la mano izquierda levanta con discreción su falda, mientras que con la derecha hace serpentear su pañuelo criollo en variados festones, a la vez que rehuye sonriente la tenaz persecución de su galán.

2ª Figura

Media vuelta de doce compases, donde se canta:

Preciosa verbenita
Que del cerro eres,
Escucha los lamentos
Si es que me quieres. eres.
Preciosa verbenita
Que del cerro eres.

El compañero insiste en la persecución de su dama y ella siempre le rehúye con discretísima castidad de mujer. El galán, en sus arremetidas al compás de la música, agita su pañuelo, haciéndole con él, toda clase de cariños, pero sin tocarla.

A veces intervienen los animadores y, entre los refranes se expresan así: “Hablan los pañuelos... déjenlos que digan... son unos chicuelos”. En verdad, parece que en las graciosas figuras de la cueca, los pañuelos tuvieran un expresivo lenguaje y se tornaran más comunicativos.

3ª Figura

Se compone de otra media vuelta de ocho compases, donde se canta:

Si es que me quieres, sí⁴
andá y decile,
a la vida de mi alma
que no me olvide.

⁴ La media vuelta corresponde a los cambios de frente en la cueca chilena. Los 48 compases de la cueca cuyana, son coincidentes con el modelo musical persistente a lo largo de Chile.

En esta figura, más breve que la anterior, el galán continúa sus arremetidas y la mujer sigue esquivándole coquetamente; a veces arquea su busto ligeramente, echado hacia atrás y, con escurridizas quiebras de cintura, detiene o burla a su confundido

compañero. En otras ocasiones, es ella la que lo incita con los vibrantes y nerviosos envites de su pañuelo, que agita tentador realizando variados movimientos en festón, nudo de rosa, o diversas figuras de creación personal.

4ª Figura

Última media vuelta de cuatro compases,
donde se canta:

Siempre lloro muy triste
porque te fuiste.

En ocasiones ella se entrega vencida ante las acometidas de su galán y éste aprovecha su insinuante sometimiento para encerrarla en un simulado abrazo, que forma con su pañuelo unido en círculo alrededor de su dama. Otras veces, es él quien cae vencido y simula arrodillarse a los pies de su compañera.

Así termina el primer pie, quedando las parejas en el extremo opuesto del lugar donde iniciaron el baile. Esto ocurre siempre que a alguno de los animadores, entusiasmado por la danza, no se le antoje hacer un “aro”, que consiste en una interrupción del baile, que suele hacerse en cualquier momento, pero con preferencia se considera más oportuno hacerlo

al finalizar cada pie, o cuando una circunstancia fortuita lo aconseja. Se aprovecha esa interrupción para obsequiar a los músicos, cantores y bailarines y, con este motivo se hacen y dicen toda clase de brindis, envites y refranes. El repertorio es inagotable y los animadores lucen la chispa de su ingenio con dichos de la más aguda y traviesa ironía, suelen decir: “Si no me pasan me paro... Tomo y obligo... Lo comprometo... Tome lo que me quiera y deje lo que me aborrece... Fondo blanco ha’ ser entonces... Por su salud me la empino”. Y, así continúan los envites y choques hasta que se inicia de nuevo el primero o segundo pie que haya sido interrumpido en el baile.

2º PIE

Se repiten en orden los cuatro momentos del primero, variando las mudanzas en las diferentes figuras de acuerdo a las aptitudes e iniciativas de los bailarines.

1ª Figura

Vuelta redonda.

Se canta:

Bienaiga quien dijo amor, ja Jay,
y quien me enseñó a querer,
ja Jay,
y quien me enseñó a querer;
que no me enseñó a olvidar,
Ja Jay,
que es lo que quiero aprender,
ja jay,
que es lo que quiero aprender,

2ª Figura

Media vuelta.

Se canta:

Que cobarde es mi negra que no se anima,
estar conmigo a solas
en la cocina,
Que cobarde es mi negra que no se anima.

3ª Figura

Otra media vuelta.

Se canta:

En 'a cocina, sí, como si fuera,
una cosa tan fácil que se pudiera.

4ª Figura

Media vuelta y se acaba,

donde se canta:

Siempre lloro muy triste porque te fuiste.

En la cueca de métrica más usual en la actualidad, la primer vuelta consta de 16 compases, dos medias vueltas de 12 y por último una media de cuatro. El desarrollo del baile es igual al detallado anteriormente, siendo su ritmo un poco más acelerado. A esta métrica corresponden las cuecas tituladas: “Dicen que la ausencia es” y “Tus penas y las mías”, del presente libro.

En Cuyo no se usaron nunca las voces de: “Aura” y “Adentro”, tan comunes actualmente en nuestros bailes tradicionales; los cantores se limitaban a hacer una simple insinuación indicando las vueltas. Sus voces más usuales eran: “Primera”, cuando se empezaba el baile; “Una”, cuando se indicaba una vuelta; “Otra”, cuando se debía hacer otra figura, y “Ahí nomás” cuando se iba a terminar. También se decía: “Va” para empezar.

PORQUE TE QUIERO QUIERES

Me fue dictada por don Nicolás Bustos, mendocino, de 53 años de edad, domiciliado actualmente en el departamento de Maipú. Dice haberla aprendido en 1904 a Angel Vidadel Olivera (el “Pescado”), quien a su vez la habría aprendido de don Domingo Zenteno. Don Ulderico Ibáñez también me aseguró haberla oído en el año 1875, manifestándome que era una de las cuecas mendocinas más antiguas.

SI PORQUE TE QUIERO QUIERES

Cueca

Esta hermosa y picaresca cueca de auténtica factura mendocina es, por el contenido de sus versos, de su música y por la esencia del motivo que desarrolla, un delicado exponente de la varonil audacia masculina y de la sugestiva y encantadora castidad de la mujer cuyana.

Viene abriéndose camino en el alma de nuestro pueblo desde mediados del siglo pasado. La impusieron con su gracia y melodioso acento dos campeones de la guitarra y de la canción nativa: El “cotudo” Zent y el “negro” San Benito. Ha vivido en Mendoza, haciendo palpar en sus versos y acordes la emoción de muchas generaciones y, pasó al corazón de sus hermanos, llevando a toda la tierra argentina, el dulce tejo de sus amores y recuerdos.

1er pie

Si porque te quiero quieres, eres,
ja Jay,
que yo la muerte reciba,
ja jay,

que yo la muerte reciba.
Eso sí que no haré yo,
ja jay,
morirme p'a que otros vivan.
Ja jay,
Morirme p'a que otros vivan,

II (media vuelta)

Preciosa verbenita del cerro eres,
escucha los lamentos si es que me quieres.
Preciosa verbenita que del cerro eres.

III (otra media vuelta)

Si es que me quieres, eres, sí,
anda, y decile,
a la vida de mi alma que no me olvide.

IV (se acaba)

Siempre lloro muy triste porque te fuiste.

2º- pie

Bienaiga quien en dijo amor,
ja jay,
y quien me enseñó a querer,
ja jay,
y quien me enseñó a querer, que no me enseñó a olvidar,
ja jay,
que es lo que quiero aprender.
ja jay,
que es lo que quiero aprender.

II (vuelta)

Qué cobarde es mi negra que no se anima,
estar conmigo a solas en la cocina.
Qué cobarde es mi negra que no se anima.

III (otra vuelta)

En la cocina, sí, como si fuera,
una cosa tan fácil que se pudiera.

IV (se acaba)

Siempre lloro muy triste, porque te fuiste.

SOY UN PAJARO DEL AGUA

Don Nicolás Bustos, viejo guitarrista y cantor criollo de Mendoza, me dijo que en sus primeros años de juventud, aprendió esta cueca a don Angel Vidadel Olivera, otro famoso cantor mendocino, que se distinguió por su vida andariega y divertida hasta la segunda década del presente siglo. Estos datos fueron confirmados por don Pedro López Moyano, también compañero del citado Olivera y de Bustos. Ambos manifestaron, que en 1905 la cantaban mucho en uno de los jolgorios criollos denominados chinganas, que era de una tal Videla, apodada “La Vieja Buena”.

Se trata de un motivo elementalísimo y sencillo, especulado por un payador popular (tal vez anónimo), que puso en su música melodías de incomparable belleza y sentimiento. Es toda ella un delicado y armonioso lamento. Las frases musicales y poéticas de cada estrofa, empiezan en tono interjectivo, y el llanto inicial es muy sutil y delicado.

A impulsos de sus alegres bailarines, los pañuelos parecen querer salirse de las manos al revolotear graciosamente. Esta cueca vive en el corazón del pueblo mendocino, que la quiere como a un pedazo de su alma, porque tiene en sus acentos la emoción de sus angustias e inquietudes.

1er pie (vuelta redonda)

¡Ay
soy un pa,
soy un pájaro del agua,
¡Ay
que en l'agua,
que en l'agua tengo mi nido, ¡Ay
me estoy mu,
me estoy muriendo de sed,
Ay
siendo d'el,

siendo d'el agua nacido.
¡Ay
que en l'agua,
que en l'agua tengo mi nido.

(Media vuelta)

En un tiempo, las aves,
mi . vida, da,
que iban volando, se paraban a verme,
mi vida, y ahora, cuando.
En un tiempo las aves,
mi vida,
que iban volando.

(Otra media vuelta)

Y ahora cuando, sí,
mi vida,
y así te digo,
que castigarme quieres,
mi vida, con el olvido.

(Se acaba)

A ya, ya yay mi suerte,
mi vida,
para quererte.

2º pie (vuelta redonda)

¡Ay
me mandan,
me mandan que me consuele, ¡Ay
con el mi,
con el mismo desconsuelo,
¡Ay
con el mi,
con el mismo desconsuelo. ¡Ay
como po
como podré consolarme,

¡Ay
teniendo
teniendo presente el duelo,
¡Ay
con el mi,
con el mismo desconsuelo.

(Vuelta)

Siento en mi pecho un clavo, mi vida,
que me atormenta,
que me hace dar suspiros,
mi vida,
que ya no hay cuenta,
siento en mi pecho un clavo, mi vida,
que me atormenta.

(Otra vuelta)

Que ya no hay cuenta, sí,
mi vida, porque no traes,
agua de limón verde,
mi vida, para mis males.

(Se acaba)

A ya, yay mi suerte, mi vida,
para quererte.

En consecuencia, la similitud de nuestra cueca con la cueca cuyana es evidente.

ÁLBUM FOTOGRÁFICO

UNA IMAGEN VALE MÁS QUE MIL PALABRAS



- Aparecen en esta foto gran parte de la Familia Vicuña Mackenna (madre y padre de don Benjamín Vicuña Mackenna) en el Parque de las Casas de la Hacienda Abránquil, Yervas Buenas, Linares, de propiedad de la Familia Ferrada, estrechamente unida por vínculos de parentesco con los primeros.

A la izquierda puede apreciarse, ya muy anciana, a la madre de don Benjamín, la señora Carmen Mackenna, esposa de don Pedro Félix Vicuña Aguirre (a esa fecha este ya había fallecido) quien era hija del famoso general irlandés don Juan Mackenna O'Reilly.

Acompañan en el grupo varias hermanas Vicuña Mackenna y sus hijos, sobrinos... entre ellas doña Elena Vicuña Mackenna de Opa-zo y doña Lucía Vicuña Mackenna de Urzúa (esposa de don Luis Valentín Urzúa Moreno Garay de la Vega).

Bailan la cueca, doña Rebeca Urzúa Vicuña (hija de doña Lucía y de don Luis Valentín Urzúa) con don Manuel Francisco Ferrada Ibáñez, dueño de la Hacienda Abránquil. De este matrimonio proceden los Ferrada Urzúa, entre ellos el Doctor Luis Valentín Ferrada Urzúa, padre de Luis Valentín Ferrada Valenzuela, actual propietario de Abránquil.

Resaltamos el vestuario de hombres y mujeres, el arpa chilena de capitel labrado interpretado por una dama.

Del álbum familiar de don Luis Valentín Ferrada.

Aprox. 1895.



- Postal adquirida en feria de antigüedades en Concepción, a juzgar por la vestimenta, corresponde a comienzos del 900. Se observa en el extremo izq., a dos cantoras, una con arpa formato chileno y la otra un a guitarra “parada”. Todo esto frente a una ramada donde se destaca en su parte superior una bandera chilena.



- Zamacueca en el 1900. Archivo R. Andréu. En esta foto podemos observar, el arco que forma el bailarín con su brazo y pañuelo, y la posición de su pie, la dama con el pañuelo en posición media, una cantante con guitarra apoyada sobre la rodilla y al extremo derecho un observador que anima la cueca haciendo palmas.



- Músicos en Parque Cousiño, *Revista Monas y Monadas*, Septiembre de 1913. En esta fotografía con motivo de la celebración del 18 de septiembre, se observa a dos músicos con guitarra, ambos sentados; de pie al centro, otro músico ejecuta una mandolina. Mientras el músico del extremo derecho tiene su instrumento bajo su brazo del cual se aprecia solo su clavijero.



- Bailando una cueca de “pata en quincha” Parque Cousiño en *Revista Monas y Monadas*, septiembre de 1913. Se destaca la cantora sentada en el pasto con la guitarra parada y otra a su lado que tañe la caja de la guitarra.



- Bailando en Parque Cousiño, *Revista Monas y Monadas*, septiembre de 1913. En esta fotografía se aprecia la mano en cadera, o en jarra, de la bailarina y el hombre con su mano izquierda debajo del vestón. Mientras otro participante anima con las palmas.



- Pareja bailando cueca en Punta Arenas. Archivo de Mario I. Moreno.
Por la vestimenta de las damas, las fechamos alrededor del año 1920. El chamanto, las botas y las espuelas, corresponden más bien a la zona centro sur del país.



- Cueca en Estancia en Punta Arenas. Archivo de Mario I. Moreno. A juzgar por la vestimenta, debe corresponder a los años 1940, el hombre muestra el traje de campo regional, hacemos notar la característica bota "acordoneada", se observa una "victrola" portátil sobre la mesa, indicando que se bailaba con sonido pregrabado.



- Cueca de fin de torneo en Punta Arenas. Comienzos de siglo XX. Archivo de Mario I. Moreno. Interesantísima fotografía donde se observa a varios hombres reunidos celebrando con un asado luego de una competencia de fútbol entre los empleados de las estancias. Ante la ausencia femenina, los hombres armaban pareja entre ellos para bailar la cueca.



- Cueca en La Pampilla, Coquimbo, década de 1930. Foto anónima. La Pampilla, lugar cercano a Coquimbo es famosa por su celebración de las fiestas patrias, donde las familias se trasladan para varios días de jolgorio, espectáculos y muchas cuecas. En esta fotografía destacamos los diferentes niveles o alturas del pañuelo (alto, medio, bajo) con que los bailarines acompañan su baile.



- Cueca en La Pampilla, Coquimbo, década de 1930. Foto anónima. Archivo Academia Cultura Tradicional Margot Loyola Palacios. Llama la atención la construcción de las improvisadas carpas de las familias. Se aprecia una mujer mayor haciendo palmas bajo la sombra de un cubrecama, y dos parejas que bailan en la arena.



- Cueca en La Pampilla, Coquimbo, década de 1930. Foto anónima. Archivo Academia Cultura Tradicional Margot Loyola Palacios. Destacamos la vestimenta del varón y la forma de tomar la falda por parte de la dama.



- Fotografía de gran valor histórico donde aparece Margot Loyola y Elías Laferte, importante líder sindical, bailando cueca, con motivo de una masiva concentración en Santiago, convocada en el Estadio Nacional, 1947. Archivo diario "El Siglo".



- Fotografía tomada en el Teatro Municipal en el gran recital del Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile, vestuario teatral diseñado por el Instituto. Margot Loyola baila junto al conjunto DIC y Hermanos Arias. Reproducimos parte de la nota de prensa aparecida en La Últimas Noticias, el 23 de julio:

“EL NUEVO MENSAJE DE LAS HERMANAS LOYOLA”

Por Antonio Acevedo Hernández.

“¡Las Hermanitas Loyola! Nadie les da otro calificativo, son siempre las Hermanitas Loyola. A fuerza de estudio y simpatía se han apoderado de todos los públicos, ellas han llegado más allá de toda ponderación en su arte, que está perfectamente dentro del folklore nacional, ellas no lo falsifican, lo interpretan. Debo agregar a sus cualidades su voluntad que no tiene límites.”...

... “como se ve será una jornada de arte popular chileno inolvidable, allí estará presente el verdadero folklore autorizado por firmas de alto prestigio, de cultura insospechada y de grandes conocimientos en la materia. Había olvidado que también habrá una Cueca, no podía faltar, pero esta vez será una cueca que entrega entera el alma chilena. Es necesario recordar que la cueca se bailó en una época hermosa de Chile en los palacios y en las moradas más modestas y que don Manuel Bulnes fue recibido por las autoridades máximas del país, después de su triunfo de Yungay, con una fiesta en que hubo cuecas”...



- Hermógenes Méndez tuvo en la década de 1940 una compañía integrada por artistas que cultivaron el canto y danza folklórica, La presente fotografía corresponde a la promoción de una gira por el norte de Chile con un espectáculo en que Margot Loyola y Hermógenes fueron contratados para cantar y bailar. En el vestuario de corte teatral, resalta el traje del varón con las altas botas corraleras, muy comunes en la zona centro sur del país.



- En la fiesta de la vendimia, Talca, alrededor de 1950, fue tomada esta fotografía de Margot Loyola y Hermógenes Méndez posando con traje de escenario y bailando sobre toneles.



- En 1945, Margot Loyola en una fiesta popular, bailando con un huaso, destaca la postura corporal del varón que la acompaña y el largo de los flecos en sus corraleras. Margot lleva una chaquetilla de huaso y una falda, vestuario inspirado en los trajes que usaban para cabalgar las hacendadas de la zona centro sur.



- Fotografía tomada en el año 1947 a las Hermanas Loyola para una serie de postales promocionales. Aparece Margot Loyola junto a Sergio Silva.



- Estela Loyola junto a los Hermanos Lagos, en una fotografía de estudio. El bailarín que la acompaña es Hugo Lagos. Resaltamos de su vestuario, el cinturón de terciopelo bordado y el uso de la manta en lugar del pañuelo.



- Don Recaredo Loyola Marabolí, padre de Margot, nacido en Putú, Constitución, era chinganero fino. En esta fotografía, en sus últimos años, baila junto a Margot, en una fiesta de la compañía de Bomberos de Linares.



- La revista Bis fue una revista de espectáculos y farándula de la época (1955), que siempre incluía en sus páginas, notas sobre artistas del canto criollo. Aquí comenta la presencia de Margot y Arturo Gática en la boite "Violín Gitano" de Santiago.

En el "Violín Gitano" para sellar la fiesta del lunes, Margot Loyola y Arturo Gática bailaron una cueca que entusiasmo a todos.



- Al término de una Escuela de Temporada, Margot celebra bailando con un académico de la Universidad de Chile. El público acompaña con las palmas y un músico toca el pandero.



- En 1961, Margot Loyola realiza gira junto al conjunto Cuncumén, por los países de la antigua URSS. Este espectáculo se cerraba con una cueca, que bailaban Margot Loyola y Juan Collao. El vestuario es de escenario y se destaca el movimiento de falda al ritmo de la danza.



- La Peña Universitaria de la calle Blanco en Valparaíso, marcó historia en la proyección del canto y danza de Chile. Ubicada en el subterráneo de una antigua casona, vio pasar a los más destacados artistas nacionales y extranjeros, creando un mágico e irrepetible ambiente para quienes asistieron a aquellos recitales y presentaciones. En esta fotografía bailan Margot Loyola y Osvaldo Cádiz con el acompañamiento musical del trío Las Peligro, formado por Estela Loyola, Ema Castro y Gioconda Soto.



- Corresponde a la participación del Conjunto Margot Loyola en el Festival de Viña del Mar, en 1971. Época en que no existía escenografía y el festival era transmitido por radio. Al fondo se aprecia una bailarina vestida con traje regional de Chiloé.



- Al comienzo de los años 1960, la revista *Vea*, con motivo de Fiestas Patrias, incluye interesantes reportajes con expresiones folclóricas de Chile. Esta fotografía corresponde a uno de esos artículos, aparecen bailando Osvaldo Cádiz y Raquel Jaluff Yamal. El pantalón del bailarín está realizado en tela cuadrillé, muy popular en la época. La bailarina luce un traje de creación para escenario, resaltando en ella su expresión y postura corporal y la forma de tomar la falda.



- Primera Muestra Latinoamericana de bailes folklóricos por pareja, Santa Fé de Bogotá, Colombia, 1993. En este encuentro artístico se enfatiza la ejecución de la danza, presentando la música acompañante en registros pregrabados.



- Con motivo de las Fiestas Patrias del año 2009, se realiza en la Plaza de la Constitución, frente al Palacio de La Moneda, el encuentro Pañuelos al Viento, convocando a 500 parejas. En este evento participó la Presidenta Michelle Bachelet teniendo como fondo, el palacio presidencial y el pabellón patrio.

SEGUNDO PIE

ESTRUCTURA DE LA CUECA ESENCIAL

¿Por qué la llamamos esencial?

La cueca esencial o fundamental es la más recurrente a través de todo el país; está constituida por la combinación de una estrofa (cuarteta, copla o redondilla) de 4 versos octosílabos, una seguidilla de 8 versos bimétricos y un remate de 2 versos; posee siempre los mismos elementos métricos, musicales y tiene 48 compases (aunque existen cuecas en 44, 52 y 56 compases) con la siguiente estructura:

ANÁLISIS LITERARIO:

Estructura estrófica:	
Copla, cuarteta o redondilla:	1 – 2 – 3 – 4
Seguidilla	5 – 6 – 7 – 8 / 9 – 10 – 11 – 12
Remate, dístico, pareado, estrambote	13 – 14

En primer lugar, expondremos la forma básica del texto de la cueca, es decir, tal y como la dictan o relatan sus cultores:

La Naranja Nació Verde	
Cuarteta	La naranja nació verde y el tiempo la maduró mi corazón nació libre y el tuyo lo cautivó.
Seguidilla:	El naranjo en el cerro no da naranjas pero da los azahares de la esperanza. De la esperanza, sí naranjas verdes porque las esperanzas nunca se pierden.
Remate:	Cierto lloré llorando te estoy amando.

La **cuarteta**, como se llama generalmente a los cuatro primeros versos, se clasifica según cómo riman sus versos: cuando riman el 2 con el 4 –que es lo más usual–, recibe el nombre de *copla*; cuando riman el 1 con el 4 y el 2 con el 3, recibe el nombre de *redondilla*; y cuando el 1 con el 3 y el 2 con el 4, se la llama *cuarteta*.

Ejemplos:

Copla: riman versos (2 - 4)	Cuarteta: riman versos (1 - 3) y (2 - 4)
La niña que está bailando se le ve el borde e' la enagua el joven que la acompaña la boquita se le hace agua	La naranja nació verde y el tiempo la maduró mi corazón nació libre y el tuyo lo cautivó

Redondilla: riman versos (1 - 4) y (2 - 3)
Para mí no hay tiempo alegre soy un deshojado lirio que a la sombra del martirio se secan sus hojas verdes

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.

Finaliza la cueca el **remate**, dos versos de siete y cinco sílabas que riman entre sí, y que se caracteriza por ser propio de cada cueca, ya que continúa con la temática de la copla y la seguidilla. También existen remates que se utilizan en cualquier cueca y no necesariamente corresponden a la temática planteada. Algunos ejemplos:

“Anda mi vida dile “Hace lo que hizo el huaso “Hácele le le le le
 que viva Chile” dale un abrazo” No se te hiele”

“Anda mi vida dile “Yo no soy de este barrio
 que no me olvide” cantó el canario”

Las temáticas son muy variadas, y en muchas ocasiones las cantoras interpretan una cueca con una temática en la copla (cuarteta o redondilla) y luego una seguidilla sin relación con la temática anterior. Esta forma es muy recurrente, sobre todo en la zona centro-sur del país.

De esta forma hemos recibido el dictado o relato de quienes cultivan la cueca por tradición. Al ser cantada, va sufriendo transformaciones, tal como se indica en los siguientes esquemas:

Copla, quarteta o rondalla:

Fórmula A:	Fórmula B:	Fórmula C:
1. La naranja nació verde	1. La naranja nació verde	1. La naranja nació verde
2. y el tiempo la maduró	1. La naranja nació verde	1. La naranja nació verde
2. y el tiempo la maduró	2. y el tiempo la maduró	2. y el tiempo la maduró
3. mi corazón nació libre	3. mi corazón nació libre	2. y el tiempo la maduró
4. y el tuyo lo cautivó	4. y el tuyo lo cautivó	3. mi corazón nació libre
1. La naranja nació verde	1. La naranja nació verde	4. y el tuyo lo cautivó
		1. La naranja nació verde

En las tres fórmulas aquí presentadas suele repetirse el cuarto verso o el primero después del cuarto, siendo este último el más usado. Por ejemplo:

Fórmula A:
1. La naranja nació verde
2. y el tiempo la maduró
2. y el tiempo la maduró
3. mi corazón nació libre
4. y el tuyo lo cautivó
4. y el tuyo lo cautivó

Seguidilla:

Fórmula A: (La más común)	Fórmula B:	Fórmula C:
5. El naranjo en el cerro	5. El naranjo en el cerro	5. El naranjo en el cerro
6. No da naranjas	6. No da naranjas	6. No da naranjas
7. Pero da los azahares	7. Pero da los azahares	7. Pero da los azahares
8. De la esperanza.	8. De la esperanza.	8. De la esperanza.
5. El naranjo en el cerro	7. Pero da los azahares	
6. No da naranjas	8. De la esperanza.	9. De la esperanza, sí
9. De la esperanza, sí		10. Naranjas verdes
10. Naranjas verdes	9. De la esperanza, sí	11. Porque las esperanzas
11. Porque las esperanzas	10. Naranjas verdes	12. Nunca se pierden.
12. Nunca se pierden.	11. Porque las esperanzas	
11. Porque las esperanzas	12. Nunca se pierden.	
12. Nunca se pierden.	11. Porque las esperanzas	
	12. Nunca se pierden.	

En las fórmulas A y B no suelen repetirse los versos 11 ni 12; la fórmula C es poco

frecuente, pero hemos oído cuecas en las que se canta la seguidilla sin ninguna repetición.

Remate:

También llamado estrambote, dístico, pareado o cola. Corresponde invariablemente a los versos 13 y 14.

A estas repeticiones se agregan, por lo general, muletillas o *ripios* tales como “mi vida”, “ay ay ay”, “caramba”, “tuya tuya soy”, “contigo me voy”, “amor amor”, “zamba ay morena”, “paloma”, “palomita”, “moreno la mar”, “señorita”, “negro del alma”, “bajo la palma”, “zambita”, “zamba” y muchas otras. También se da la repetición de algunas sílabas o palabras. Todo esto se hace con la finalidad de llenar valores en cada compás.

Al ser cantado, el esquema básico sufre transformaciones. Veamos un ejemplo que nos parece frecuente:

(Mi vida) La naranja nació verde
(Mi vida) Y el tiempo la maduró *(Ay, zamba)*
(Mi vida) Y el tiempo la maduró *(Ay, zamba)*
(Mi vida) Mi corazón nació libre
(Mi vida) Y el tuyo lo cautivó *(Ay, zamba)*
(Mi vida) La naranja nació verde *(Ay, zamba)*

El naranjo en el cerro
No da naranjas
Pero da los azahares
De la esperanza *(Ay, zamba)*
El naranjo en el cerro
No da naranjas *(Zamba)*

De la esperanza, sí
Naranjas verdes
Porque las esperanzas
Nunca se pierden *(Zamba)*

Cierto lloré llorando
Te estoy amando.

A este respecto, en Chiloé encontramos muchísimas sorpresas: además de las cuecas con este modelo de texto, existe una infinidad de versiones de seguidillas con un número indeterminado de cuatro versos bimétricos, con o sin repeticiones; de hecho, hemos escuchado un ejemplo de una versión constituida por cuartetos octosilábicos con dístico o remate de 48 compases musicales. La cueca chilota amerita un estudio específico debido a su extensión musical y a la gran variedad de texto.

En las regiones de Tarapacá, Parinacota y Antofagasta existen cuecas instrumentales tocadas en comparsas de *lakas* o en bandas de bronces, sin canto. Algo similar ocurre con la “cueca del payaso” en los circos populares, “la cueca del organillero” y las tocadas por bandas de bronces de regimientos o agrupaciones instrumentales municipales a lo largo del país.

La forma básica es única y está constituida por copla (cuarteta o redondilla), seguidilla y remate. Donde surge la complejidad es al ser cantada. En el capítulo dedicado a la música daremos algunos ejemplos.

La temática:

Las temáticas pueden ser muchas y muy variadas: históricas, humorísticas, de faenas, ornitomorfos, picarescos, zoomorfos, descriptivos, religiosos, etc., con gran predominio de aquellas relacionadas con el amor, y florales. En muchas ocasiones las cantoras, interpretan una cueca con una temática en la copla, cuarteta o redondilla y luego una seguidilla sin relación con la temática anterior. Esta forma predomina sobre todo en la zona centro-sur del país. He aquí algunos ejemplos seleccionados entre las temáticas que hemos encontrado:

Histórica:	Patriótica	Ornitomorfa:	Florales:
“A Balmaceda”	“Viva Chile”	“Los Pájaros”	“La Azucena y la Camelia”
Gloria eterna al gran patriota	Viva Chile, Viva Chile	Una diuca y una loica	La azucena y la Camelia
víctima de la traición	Y la flor de la deidad	Y en media con las torcazas	Se asoman a mi jardín
al ilustre Balmaceda	Y los padres de la patria	Pusieron una chingana	La preciosa enredadera
de tan noble corazón	Que nos dieron libertad	Para que cante la garza	Con el florido jazmín
Es imposible que haya	Los padres de la patria	Mientras la garza canta	Florcita chiquitita
alguien que pueda	Fueron valientes	El ruiseñor	Flor de verbena
imitar en su ser	Y pusieron por Chile	Les aviva la cueca	La veré
a Balmaceda	Su pecho al frente	Con el chincol	Blanca azucena
A Balmaceda, sí	Su pecho al frente, sí	Con el chincol, ay sí	Blanca azucena, sí
siempre la historia	Bernardo O’higgins	Canta la diuca	Flor del romero
recordará el recuerdo	General San Martín	Arriba de la mesa	Los claveles rosados
de su memoria	Y Manuel Rodríguez	Se hace pituca	Son los que quiero
Anda mientras yo exista	Nos hicieron el ocho	El tordo corre y vuela	Así como las flores
balmacedista	Con el dieciocho	Por la pradera	Son tus amores

Denuncia:	Amor:	Picaresca:
“En el Pueblo de Curicó”	“Que Caro Cuesta el Amor’e”	“Chincolito”
En el pueblo e’ Curicó	Que caro cuesta el amor’e	Chincolito se voló
Hubieron dos criminales	cuando no hay correspondencia	para dentro de un convento
Uno rico y otro pobre	se sufre pena y delirio	salió una monja asustada
Delinquentes muy iguales	todo es sufrir por su ausencia.	con el chincolito dentro
El pobre por ser pobre	Caro cuesta el amor’e	Chincolito poeta
Pasó al banquillo	también querer	cuando enamora
El rico por ser rico	porque una se dedica	agacha la cabeza
Quedó con grillos	a padecer.	se hace el que llora
Quedó con grillos, sí	A padecer, mi vida	Cierto se hace el que llora
Lo que es la plata	Quiéreme entonces	mi chincolito
que a las leyes de	Quiéreme para siempre	la cabeza tan rota
Chile las desbarata	Ya me olvidaste	y tan peladito
Anda lo que es la plata	Yo siempre he de quererte	Cierto tan peladito
las desbarata	aunque me cueste	mi chincolito

Clasificación formal

Danza de pareja mixta, suelta, independiente, concéntrica. La pareja no se toma ni se abraza. De cuerpo y cabeza levantada o levemente inclinada.

- Pañuelo en mano derecha, en posición alta, media o baja.
- Rodillas levemente flectadas y pies en líneas paralelas.
- Pasos caminados, escobillados, zapateados y redoblados.

ASPECTOS MUSICALES DE LA CUECA

A. ESTRUCTURAS BÁSICAS Y MORFOLÓGICAS

Intentaremos formular el principio fundamental de organización musical que caracteriza a la cueca. Como es lógico, la música de tradición oral no requiere ser escrita; sin embargo, la hemos llevado al pentagrama para así lograr una apreciación más objetiva de todos los elementos que la componen. Llevar ese mundo sonoro a la escritura propiamente tal es inalcanzable. La transcripción utilizada corresponde al tipo esquemático o prescriptivo, dado que solo tratamos de lograr una aproximación.


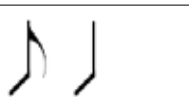
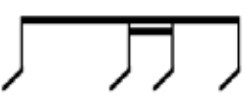
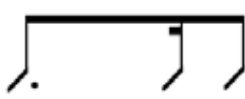
Aún así, pensamos que cualquier análisis que se intente debe empezar por la discriminación auditiva; esta debe ser enfrentada sin prejuicios, procurando proceder con objetividad, evitando proyectar nuestras referencias culturales sobre el patrimonio tradicional que constituye este universo llamado cueca chilena.




Al escuchar atentamente el repertorio seleccionado para este trabajo, hemos podido captar ciertas características esenciales, tales como:

1	La cueca es medida musicalmente, ya que utiliza figuras pertenecientes al sistema métrico musical.
---	--

2	El pulso se acentúa en forma binaria o ternaria, originándose el fenómeno llamado hemiola. Esta aparece en forma horizontal o vertical.
---	---

3	Las cifras de compás utilizadas son:	
	6 8	3 4

4	Las células rítmicas más frecuentes son:	
		
		

5	Los esquemas rítmicos más frecuentes son:
	
	
	
6	La organización melódica corresponde (salvo excepciones) a escalas mayores, conformadas de acuerdo a la sucesión de tonos y semitonos correspondiente.
7	La repetición de algunas secuencias denota la existencia de una periodicidad.
8	El contenido de estas secuencias muestra algún margen de variabilidad.
9	La conformación de escalas en modo mayor conlleva el uso de cadencias y semicadencias con el primer (I) y quinto grado (V), según se trate de antecedente o consecuente.
10	El acompañamiento instrumental armónico consta de primer (I) y quinto grado con séptima menor (V7); menos frecuente es el cuarto (IV) y el quinto grado (V). Excepcionalmente, en la cueca centrina urbana –llamada a veces “cueca brava”– aparecen armonías alteradas que se constituyen en funciones transitorias.
11	La línea melódica se dibuja en base a sonidos conjuntos, repetidos con intervalos que no sobrepasan la quinta justa.
12	El ámbito de la melodía no excede a la octava justa.
13	Las melodías son aplicables a diferentes textos (conmutación); también viceversa.
14	En general, la cantidad de compases va desde los 44 a los 56 compases, siendo la de 48 compases la más recurrente.
15	La forma melódica más común en la cueca es:
	$: a b b : : a b b : a$
16	Las alturas son relativas, por lo tanto la nota LA (440 Hz) no es frecuente.
17	Los tonos más usados son Do, Re, Mi, Sol y La.

B. MODALIDADES INTERPRETATIVAS DEL CANTO

Por antecedentes históricos sabemos que la cueca ha sido cantada preferentemente por la mujer, comenzando por recordar a Las Petorquinas, tres hermanas nacidas a mediados del siglo XVIII en la comuna de Petorca y afamadas cantoras que se servían del arpa y la guitarra como acompañamiento.

Creemos –y esperamos no equivocarnos– que el canto individual de la cantora junto a su guitarra es el que permanece vigente hasta nuestros días en una amplia extensión territorial, abarcando desde Copiapó hasta parte de la región de los Lagos, predominando en la zona central de Colchagua, Maule y Ñuble; también la hemos oído interpretada por dúos en terceras paralelas, aunque con menos frecuencia.

En estos dos rubros no ha estado ausente el canto masculino, sobre todo en Chiloé donde es predominante. En la Patagonia también tiene uso preferencial el canto masculino, en dueto basado en el acordeón y la guitarra.

En las zonas campesinas del centro y sur del país distinguimos predominancia del canto femenino solista con acompañamiento de guitarra, aunque también hay presencia de dúos femeninos con dos guitarras o arpa y guitarra, sin estar ausente la voz masculina individual o en dúo mixto con dos guitarras o arpa y guitarra. Muy esporádicamente aparecen tríos, generalmente formados por familiares, que cantan en terceras paralelas, doblando a veces la primera o la segunda voz.

En Chiloé recuerdan que antiguamente se usaba guitarra y violín en las cuecas, aunque éste fue reemplazado luego por el acordeón. Por la década de 1930 predominaba la interpretación femenina del acordeón de botonera o verdulera, el cual alcanzamos a conocer ejecutado por doña Rosa Delgado, en Guavún, por Elcira Calbullanca, en Calle, y la “Piruquina”, en Linao. El canto solista femenino fue común en Chiloé. El bombo, que no era de uso común en todas las islas, fue incorporado aproximadamente en los últimos 50 años. Hoy se destaca el canto solista masculino y también los dúos de hombres, que cantan con guitarra, acordeón –generalmente acordeón piano– y batería artesanal. Tuvimos la oportunidad de oír y registrar a uno de estos grupos, llamado Los Pihueles, en mingas en La Estancia, integrado por Onofre Alvarado (acordeón), Ángel Alvarado (Guitarra) y Alfonso Uribe (batería).

En la Patagonia, regiones de Aysén y Magallanes, la presencia de la cueca y sus cultores ha sido débil. Familias que han viajado de otras zonas del país como Chiloé, el Norte Chico o la zona central la han llevado y cultivado, pero no ha adquirido un sello regional.

En los salones de Pica y Matilla en el Norte Grande, escuchamos una bellísima cueca con acompañamiento de piano, guitarra y violín, interpretada por solistas. Los que

pueden ser femeninos o masculinos. En Matilla, a este acompañamiento se le agregó bombo –tocado por mujeres–, aunque no fue incorporado en la zona de Pica. Recordamos a Ángela Ceballos y Rogelio Loaiza.

En la provincia de El Loa, en los carnavales de San Pedro de Atacama y sus alrededores, predomina la voz masculina acompañada de bombo, acordeón y, esporádicamente, guitarra. Se recuerda que antiguamente era bombo y violín, este último reemplazado por el acordeón.

La modalidad de canto más compleja la encontramos en la cueca brava –también llamada cueca porteña o cueca urbana–, arraigada en Santiago y Valparaíso, que fuera (y es) cantada eminentemente por hombres, en conventillos, casas de remolienda, quintas de recreo, fondas, etc. Noticias actuales nos indican que también tuvo (y tiene) mucha fuerza en el puerto de Coquimbo.

El canto de la cueca brava genera una interesante alternancia de voces, la que se realiza en terceras paralelas; una primera voz y dos segundas comienzan cantando durante la copla; al inicio de la primera seguidilla, una de las segundas voces toma el lugar de la primera, la que pasa a segundear; en la segunda seguidilla, marcada siempre por un “ay sí mi alma, cierto”, pasa a tomar la primera voz, la otra segunda y esta pasa a segundear. En el remate se vuelve a hacer el cambio de la primera seguidilla. A esta forma de interpretación algunos le llaman “canto a la rueda”. Esta misma modalidad de canto la pudimos apreciar en la marinera, cantada por intérpretes afrodescendientes en jaranas de Lima Viejo (1972), en un club social llamado “El Inca”. De igual manera, hemos escuchado a excelentes solistas femeninas, a dúos femeninos, mixtos y solistas masculinos que la han cantado magistralmente.

Según el gran Chilenero Hernán Núñez, la cueca brava murió con ellos; sus protagonistas fueron matarifes, vendedores ambulantes, cafiches, feriantes... Todos ellos cantaban por opción de vida, de manera espontánea, sin conformar grupos estables y solían improvisar su canto sobre textos y melodías conocidas. Los instrumentos que acompañan a este estilo de cueca eran guitarra, acordeón piano, piano, pandero, tañador, y batería. Ocasionalmente aparecían platillos, cucharas, conchas de ostiones, etc.

En la actualidad van surgiendo nuevos grupos establecidos que tienen su inspiración en la cueca brava, aunque otros son sus personajes y su presencia está en otros espacios: la radio, la televisión y los escenarios. Otra fuerza, un nuevo fervor, nuevas propuestas, veremos qué pasa con ellos a futuro. Hoy en día, quien se ha constituido en todo un suceso es el actor y cantor Daniel Muñoz, quien junto a Félix Llancafil han formado la agrupación $3 \times 7 = 21$. Su canto tiene garra y convence. Se destacan

además Los Paleteados del Puerto, Los Trukeros, Los Santiaguinos y muchos más.

Esta cueca urbana –de fuerza arrolladora, impetuosa y sensual–, está llegando fácilmente al corazón de la juventud en sectores estudiantiles, contrastando con la cueca de estirpe campesina de la zona central –más sencilla, reposada e íntima– que es cantada coralmente con primera y segunda voz, conservando terceras paralelas y es defendida por grupos de proyección en escenarios de todo el país.

Es importante acotar la existencia de la cueca instrumental, la cual carece de texto y es ejecutada por bandas de bronces y comparsas de zampoñeros o *lakas*, con gran presencia en el Norte Grande (regiones de Arica y Parinacota, Iquique, Antofagasta y parte de Atacama).

La música nostálgica de los organillos también nos trae reminiscencias del pasado, entre las cuales destacan antiguas melodías de cueca.

C. LOS ACOMPAÑAMIENTOS

• Guitarra

Cordófono de seis cuerdas, cuya forma de ejecución es punteada, arpegiada, trinada y/o rasgueada. Procedente de España, se ha difundido por todo el país como instrumento acompañante de cantos y danzas. En las zonas campesinas posee numerosos “finares” o afinaciones, que, según los lugares, reciben diferentes nombres, como por ejemplo: “tercera alta”, “transporte”, “por España”, etc. La cueca y la guitarra están muy relacionadas, ya que este instrumento está presente en todos los estilos y territorios donde se cultiva la danza.



• Cantora de Ñuble:
Natalia Arévalo de San
Fabián de Alico, 1963
(Foto de M. Loyola).



• Hermanas Loyola, arpa y guitarra, 1947
(Foto de estudio).

• Arpa

Cordófono de forma triangular derivado del arpa europea. Fue traída a América durante la Conquista, a través de la evangelización jesuita, siendo común su presencia en la mayoría de los países de Iberoamérica. En nuestro país, su área de expansión se centra desde el Norte Chico hasta la zona centro-sur, donde se ha debilitado su uso, aunque permanece presente en conjuntos de proyección folklórica.

Fue, junto con la guitarra, instrumento infalible en el acompañamiento de tonadas y danzas como: sajuriana, refalosa, balambito, cueca, etc. En Chile se conoce el arpa diatónica de 32 a 38 cuerdas.

El arpa y la guitarra conforman una agrupación característica de la cueca que se ha practicado en rodeos, casas de canto y quintas de recreo de los campos y pueblos de la zona central de Chile



• “Tilita” (Otilia) González y su arpa en Putú, 1999 (Foto de O. Cádiz).

- Clarita Tapia intérprete popular de arpa de formato chileno, con el característico y elegante capitel labrado y el amplio clavijero, década de 1940. Se observan las manos de una segunda persona tañando la caja del arpa.



• Charrango

Cordófono de dos, tres o cuatro cuerdas de alambre, fijadas a los extremos de un poste y otras sujeciones con clavos, instrumento propio de los corredores de casas campesinas de la zona centro-sur. Dos botellas, piedras o corontas de choclo (una arriba y otra abajo), desempeñan la función de puente, estirando las cuerdas, que se hacen vibrar con un aro envuelto en alambre (a veces a las botellas se les coloca agua con el objeto de darle mayor sonoridad). El ejecutante toma en su mano derecha un aro en forma de manopla y raspa rítmicamente las cuerdas.

Antiguamente el instrumento quedaba fijo en el lugar de su construcción, pero hoy en día se suele construir sobre una tabla, convirtiéndolo en instrumento portátil.

Este instrumento ha sido usado esporádicamente en el acompañamiento de cueca, principalmente cuando los cantores carecen de guitarra.



• Margot Loyola y Fidel "Filito" Silva, Pupilla, Colchagua, 1962 (Foto de O. Cádiz).



• "Filito" Silva y María Galaz en estudio de grabación RCA, 1961 (Foto Estudio).

• Rabel

Cordófono que nos llega desde España, al parecer de origen árabe, derivado del “raba”. En nuestro país se afincó en la zona central, regiones de O’Higgins y del Maule. Está confeccionado en madera y posee tres cuerdas. Se ejecuta con un arco de madera, el cual lleva tensado crin de caballo. El crin se frota sobre las cuerdas produciendo el sonido por roce.

Este instrumento acompañaba cantos y tonadas al Niño Dios, canto “a lo poeta” (poeta) y en ocasiones algunas danzas, como por ejemplo el “pequén”. Pero por antecedentes orales, hemos sabido que en la Provincia de Colchagua también acompañaba cueca junto con el tamboril.



• Rabel,
Loncomilla
zona del
Maule
(Foto de
O. Cádiz).



• Guitarrón.

• Guitarrón

Cordófono derivado de la guitarra española. Instrumento popular desde la Provincia de Aconcagua hasta Concepción. Por la dificultad de ejecución y afinación, no fueron muy numerosos sus cultores.

Posee 25 cuerdas agrupadas en cinco órdenes múltiples, más cuatro cuerdas suplementarias llamadas “diablitos” que suenan por resonancia.

Es instrumento ejecutado exclusivamente por hombres que cultivan el canto a lo “poeta” (poeta) y la “paya” (a lo divino y a lo humano), por antecedentes escuchados en terreno, acompañó danzas como balambito, cardita y cueca.

- **Tormento (Tañador)**

Idiófono confeccionado en madera. Existen dos tipos. El más antiguo, correspondía a una mesita de cubierta lisa con forma de cajón, de aproximadamente 50 a 60 cm de longitud con unos 35 a 45 cm de ancho y 10 cm de altura. En su interior contenía trozos de latas dispuestas en diferentes formas que hacían de sonajas. Se ejecutaba con las palmas de ambas manos o con la yema de los dedos (en ocasiones se llevaban dedales de metales). Instrumento urbano.

El tormento actual posee diversas medidas y, a diferencia del anterior, contiene en su parte superior una serie de tablillas sueltas, pero fijas al cuerpo principal. En su interior contiene chapas de latón o bronce que suenan por entrechoque al golpear la cubierta. Existe gran variedad de tamaños y formas (ver fotografías).

Originalmente este instrumento estaba asociado a la cueca y tonadas de casas de canto de las zonas urbanas, en las ciudades de Santiago y Valparaíso. Era común hallarlas junto a la guitarra, arpa y piano. Hoy es parte de los instrumentos que habitualmente usan los conjuntos de proyección folclórica en danzas campesinas de la zona central.



• Tormento.



• Tañador.

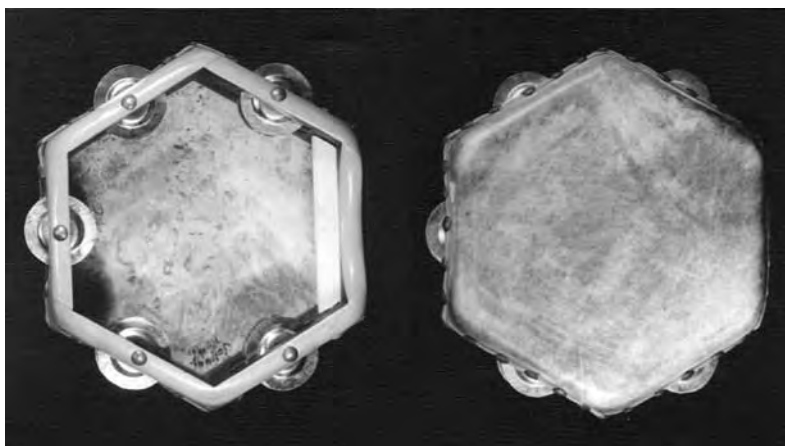


• Tormento, Casa de Canto.

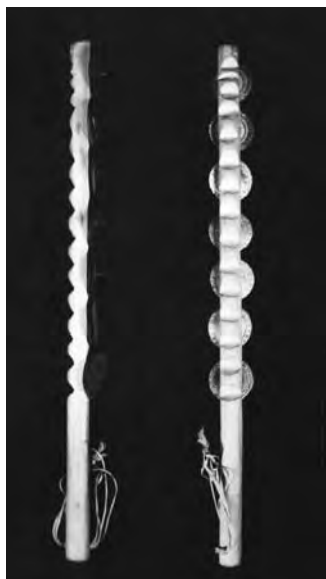
• Pandero

Instrumento eminentemente urbano de clasificación mixta: membranófono golpeado y frotado e idiófono de sacudimiento. Posee un marco de madera de unos 6 cm de alto, con redondelas metálicas que chocan entre sí.

El instrumento se toma con la mano izquierda, percutiendo la membrana con la mano derecha (abierta o empuñada) y frotando con el dedo pulgar. Conforme a testimonios orales, este instrumento habría aparecido en la cueca urbana de los bajos finidos de Santiago y Valparaíso. A finales de la década de 1930 se le halla asociado a otros instrumentos como piano, guitarra y acordeón, y es por excelencia el ideófono característico de la cueca urbana.



• Pandero hexagonal (Foto O. Cádiz).



• Charratela

Idiófono de madera. Consiste en un palo oblongo con muescas ondulantes en el costado superior y redondelas metálicas clavadas en la parte inferior. Se ejecuta tomando un extremo del cuerpo con la mano izquierda, golpeándolo y raspándolo con otro de madera simple, de igual dimensión, tomado con la mano derecha. Este instrumento es de uso muy esporádico en el acompañamiento de danzas de la zona campesina centro sur.

• Charratela (Foto de A. Loyola).

• Cacharaína o francasia

Quijada inferior de equino, disecada, a la cual se le sueltan los molares y premolares. El ejecutante, de pie o sentado, golpea el costado de la mandíbula con la mano derecha empuñada, mientras es sostenida en la mano izquierda desde el extremo o pera (barbilla, mentón).

Ofrece dos sonidos: el del golpe mismo, seguido de la vibración de los dientes sueltos, dentro de sus alvéolos.

También se la usa raspando los dientes con un trozo de madera de unos 20 cm. Su presencia en el acompañamiento de la cueca es esporádico y se le ha encontrado solo en los campos de la zona centro sur, asociado a la guitarra.



• Cacharaína
(Foto de
O. Cádiz).



• Acordeón de
botones o
“verdulera”.

• Acordeón

Aerófono con fuelle, inventado en Berlín por Friedrich Bushman, en 1822, y perfeccionado por Cyril Damián en 1829. Poco después fue traído a América. En Chile conocemos 2 tipos:

- a) Acordeón de botones, llamado popularmente “verdulera”.
- b) Acordeón piano.

Además, éstos reciben diferentes nombres: cordión, cuncuna, cordiona, etc. Se usa como instrumento solista y de acompañamiento. Junto con la guitarra, el acordeón es uno de los instrumentos más difundidos en el cultivo de la cueca. Se le encuentra presente en casi todos los estilos y todos los territorios donde se practica esta danza.



• Batería artesanal y acordeón piano.
“Los Pihueles”, La Estancia, Chiloé
(Foto de O. Cádiz).

• El Piano

Cordófono percutido que ingresa al circuito de la cueca en las postrimerías del siglo XIX, en el contexto urbano. El piano ha sido instrumento emblemático de cuecas de salón obrero, prostíbulos y casas de canto.



• Margot Loyola junto a su piano.

• Cambucha o Cajeta

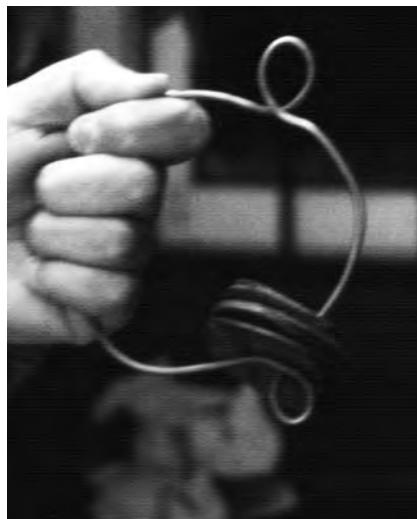
Pequeño aerófono confeccionado con una pieza de metal doblado en dos y atravesada por un orificio en el centro. Se apoya entre los labios en forma horizontal. El sonido se produce al lanzar aire por los orificios. Su objetivo es ordenar a los perros en la faena de arreo.



• Cajeta (Foto de O. Cádiz).

- **Cachorro**

Idiófono de sacudimiento, confeccionado con redondelas metálicas atravesadas por un alambre en forma de aro. Posee una manilla del mismo alambre o de hueso. Su sonido se produce al entrechocar las redondelas. Al igual que la cambucha, cumple la función de guiar a los perros. Tanto la cambucha o cajeta, como el cachorro son instrumentos propios de la cueca del último vellón, que se baila al término de la faenas de esquila, en algunas localidades de la patagonia chilena.



- Cachorro (Foto de O. Cádiz).

- **Las Lakas** o conjunto de zampoñas, son aérfonos muy recurrentes en la cueca de los aymaras y grupos ciudadanos de Iquique, Arica, Antofagasta y San Pedro. Generalmente están presente en fiestas de santos patronos, tambos, carnavales.



- Lakas (Foto de O. Cádiz).



- Comparsa de Lakas Macaya. Iquique, 1975 (Foto de M. Loyola).



- Músicos populares en la fiesta de San Lorenzo de Tarapacá (1988). Se observa caja de redoblante, bombo y 4 bronces. Tocando la diana al amanecer (Foto de Osvaldo Cádiz).



- Músicos en la procesión de San Santiago. Macaya, 1977 (Foto de M. Loyola).



- Banda de Bronces “Los Reales del folklor”, Iquique (1999), en la fiesta de San Lorenzo de Tarapacá. Formada por bombo, platillos, caja redoblante y en los bronce: trompeta, bajo barítono y tuba, en algunos casos se utiliza el bajo tenor, la relación es 4 bajos por 5 trompetas. En la zona central, ocasionalmente, se utiliza el saxo para ambientar sonoramente. En la zona norte, acompaña danzas ceremoniales o religiosas y bailes populares como vals, cachimbos, cumbias, cuecas, etc. (Foto de Osvaldo Cádiz).



• Bombo

Membranófono presente en la cueca, tanto chilota como aymara. En Chiloé se le halla asociado a la guitarra y el acordeón, mientras que en el norte grande se encuentra junto a las zampoñas, bombo y cajas.

• Bombo Chiló (Foto de O. Cádiz).

• Caja o redoblante

Membranófono que junto a los platillos, ingresan al circuito de la cueca mediante las bandas militares, que animaban las fiestas patronales del norte grande. Se le halla asociado a la comparsa de Lakas.



• Violín

Cordófono frotado que tiene una presencia escasa y restringida solo a la cueca en Chiloé. Puede encontrarse como instrumento solista o en ensamble con guitarra y bombo.

• Violín popular, Chiloé (Foto de O. Cádiz).



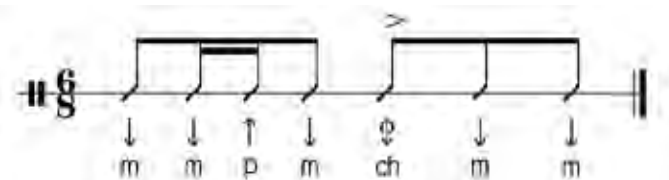
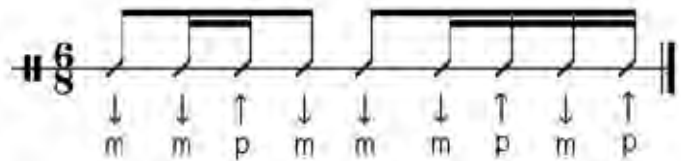
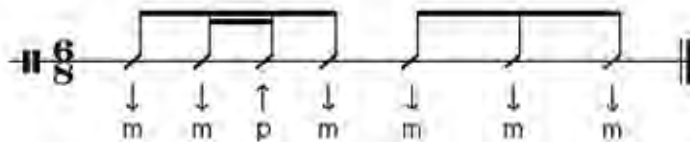
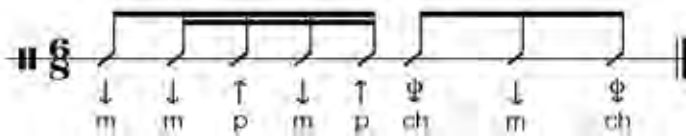
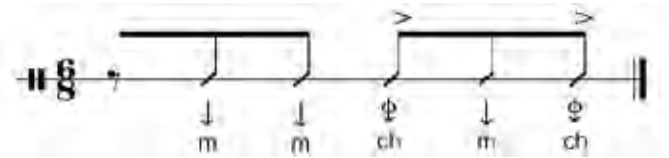
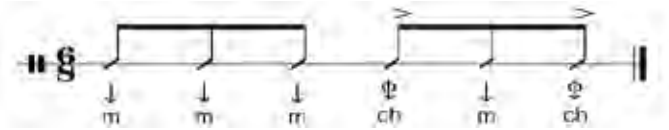
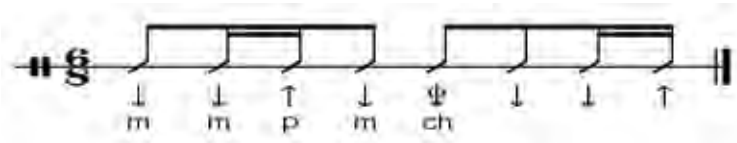
• Platillos

Idiófono que solo se usa en cuecas de Lakas. Está presente en todo el norte grande.

• Idiófonos ocasionales

Ocasionalmente se usan como base rítmica dos platillos de loza, dos conchas de moluscos (o dos cucharas) que chocan entre sí. También hemos visto la utilización de dos cucharas dentro de una botella, trozos de rieles de tren, tarros de grasa, etc., que se tañen o golpean.

PRINCIPALES RASGUEOS QUE ACOMPAÑAN A LA CUECA



Three musical staves showing rhythmic notation for a Chilean bombo. Each staff is in 6/8 time and contains two measures of music. The first measure of each staff has a bracket above it. The second measure has a > accent above it. Below the notes are letters: m, m, p, m, m, m, m, p, m, p. The second staff includes 'ch' and the third includes 'ch'.

Acompañamiento de bombo chilote

Membrana $\frac{6}{8}$ Musical staff showing a rhythmic pattern with notes and rests.

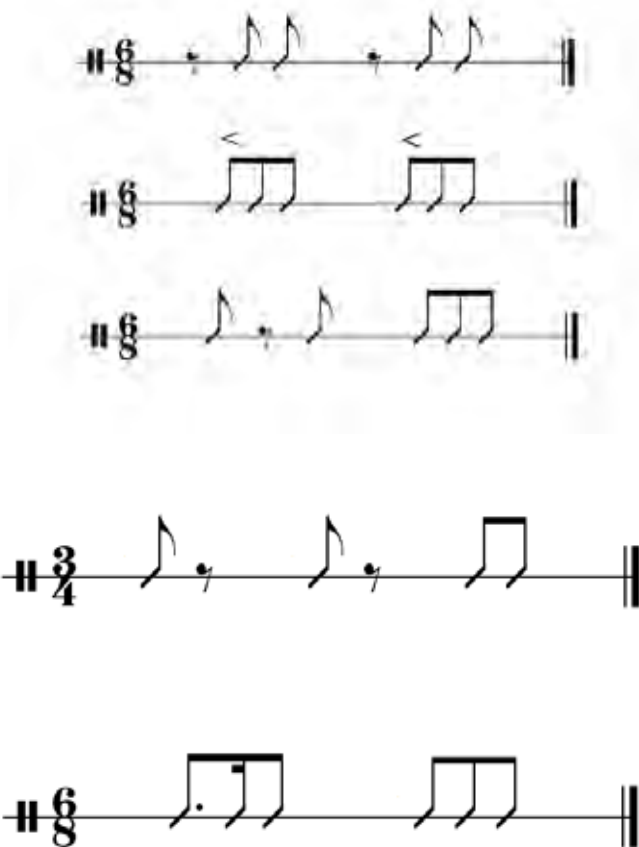
Acompañamiento de bombo del Norte Grande

Aro Membrana $\frac{6}{8}$ Musical staff showing a rhythmic pattern with notes and rests. Matilla, I Región*

* Es solo tocado por mujeres.

Aro Membrana $\frac{3}{4}$ Musical staff showing a rhythmic pattern with notes and rests, including an accent (<) above the first note. San Pedro de Atacama, II Región

Acompañamiento de palmas



Tamborileo o tañido

Al acompañamiento de golpear con los nudillos de las manos en la caja del arpa o la guitarra se llama tamborileo, papiroteo, tañer o tañir, o “llevar las de abajo”. Es probable que el nombre de tamborileo provenga de tamboril, antiguo membranófono, muy popular hacia 1850 en la Provincia de Colchagua, que se percutía con las palmas de las manos en el acompañamiento de cuecas y otras danzas regionales. Algunas de las formas más características, podemos oírlas en los Cds que acompañan el presente trabajo.

ANIMACIONES Y BRINDIS

Animaciones: Recitados rítmicos dichos antes o durante la ejecución de una cueca.

1. Huifa, rendija
la mama y la hija
le llora la guagua
debajo e' la enagua

2. Huifa, rendija
la mama y la hija
Rancagua, Pisagua
la chicha con agua

3. Te llevo pa'l río
te saco el vestido
te llevo pa'l bajo
te saco el refajo
te llevo pa'l agua
te saco el enagua
te llevo al zanjón
te saco el calzón

4. Allá, allá va
allá, allá viene

5. Llévala pa'l cerro
no te la llevís
cómetela perro
déjamela a mí

6. Voy a ella
una estrella
voy a él
un clavel

6. Arristiqui, tiqui, ti
arristiqui, tiqui, ta

7. Apúrate peiro
con las empana's
cómetelas todas
no me dejis na'

8. Te la llevarís
te la llevarás
una ficha negra
y otra colorá'
y una conductora
que no vale na'

9. Túmbamela, mela

10. Cala, cala, cala

11. Sulfito, sulfato
nitrito, nitrato
y el bicarbonato
que's güeno pa'l flato

12. Arrisca la cola, cabro
si te la pesco no te la largo

13. Toma la cachimba
echale tabaco
chuzazo, balazo, trancazo
te rajo el refajo
de arriba hasta abajo

14. Arrechúncamelo
arremángamelo
enbarrílamelo
enbotéllamelo

15. Ofrézcale el fundo, mijito

Brindis

Es frecuente oír en la zona centro sur del país que alguien tome la palabra para pronunciar un brindis antes de comenzar una cueca. Algunos de estos brindis han sido heredados por tradición y otros se improvisan en el momento. En la métrica predominan los brindis en décimas espinela (o de espinel), aunque también es común escucharlos en cuartetos o coplas de cuatro versos.

Vino que del cielo vino
Tú que vienes de las verdes matas
Tú me hieres tú me matas
Tú que a las paredes me atracas
y me haces andar a gatas
Vino divino y traicionero
Vos soy vino Yo soy cuero
Métete por este agujero
¡Salud!

Era muy común en esta zona que, durante el transcurso de la cueca, alguno de los presentes dijera “¡Aro, aro, aro!” (palabra de origen quechua que significa descanso), deteniendo la música y “obligando” a los bailarines a brindar con un vaso de vino o licor, para luego retomar la cueca desde el principio.

Aro, aro, aro
Dijo ña Pancha Lecaros
Donde me canso me paro
Pongo la pechuga al viento
Y el espinazo al reparo

En Cauquenes, zona del Maule, en lugar de “¡aro, aro, aro!” se acostumbraba a decir “¡charola, charola!” o “¡charolaza! o “¡charolazo!”; igualmente se detenía el canto y los bailarines debían brindar. La charola era una bandeja con los vasos servidos, de forma que no solo tomaban los bailarines sino también los músicos y el resto de los presentes. En esa misma zona, cuando aparecía un bailarín o bailarina excepcional se decía que se ganaba una charola con licor. Aun se mantiene vigente la costumbre de decir “¡salud!” y “¡al seco!” al término del brindis, lo que invita a beber todo el licor que contiene el vaso. También hemos escuchado las expresiones “¡hasta verte Cristo mío!”, que provendría de la creencia (no conocemos el fundamento) de que al

fondo de algunos vasos se veía el rostro de Cristo. Asimismo, se escucha la expresión “¡vaquita echá, vaquita echá!”, aludiendo a lo mismo, salvo que al terminar de beber se debía dejar el vaso en posición invertida sobre la mesa.

1.

Brindo, brindo dijo un hortelano
Por las flores del jardín
Malva, azucena y jazmín
Son anillos de mis manos
Por el clarín soberano
Por la rosa y la mosqueta
No digo de las violetas
Que son distinguidas flores
Y si les gusta les presento
Una maceta señores

2.

Brindaré con arrogancia
Por la perfumada rosa
Que es la flor más olorosa
De inimitable fragancia
Esto de estar con ansias
Y me embriagan con placer
Porque la rosa, es celosa
... y clava como alfiler.

3.

Brindo, dijo un peluquero
Por mi navaja y tijera
Yo afeitado a la clase obrera
Al sastre y al chacarero
Al relojero y al platero
Y agricultores de viñas
A vendedores de piñas
Y ocurre que no pregunto
Que el más feo, bajo un punto
Pa que lo *saluen* la niñas.

4.

Brindo, brindo dijo un carnicero
Aunque no soy industrial
Pero tengo plata igual
Porque no soy usurero
Me gusta que mi dinero
Como viene se me vaya
Y entre copas y tallas
Tomando tinto y del otro
...*güen* asao con porotos
Pa' mi la vida es papaya

5.

Yo también voy a brindar
Como Ud., también ha brindado
Brindo por el libreado
El vinito de campestre
A mí nadie, me gusta que me eche
Trago a mi copa vacía
Y quiero que la señora María
Luego me dé...
Poroto con escabeche
salucita pue...

6.

Brindo, brindo dijo un abastero
Y en la plaza del mercado
Yo remuelo como hacendado
Quitándoles el peso a mi casero
Su mirada me maltrata
A la niña con minifalda
Le doy la carne sin plata.

7.

Brindaré como lechero
Y brindo por mi casería
Que me compran cada día
Pura leche del estero
Y como soy cantinero
Soy comerciante formal
Pues la leche hace mal
Si el pueblo la toma pura
Yo le bajo la gordura
Con la agüita del canal.

8.

Brindo dijo un chacarero
Soy un chacarero astuto
Y las cabras de mi tierra
Me saborean el fruto
Yo le atino en el gusto
Atoas en general
Con gusto voy a brindar
Por melones y sandías
Y brindo por las chiquillas
Cuando van a mi sandial.

9.

Brindaré por el buey lucero
Y el novillo castaño
Que lo paso de año en año
Trabajando en mi faena
Con mi garrocha chilena
Me defiengo del extraño

10.

Yo también voy a brindar
Porque a los brindis yo le pego
Y si a la chimba yo llego
Me tomo todo el vino

Tomo cerveza en Placilla
Me voy para La Ligua
Y llego como una maravilla
Y *naiden* me dice que no
Llego donde María Pornoy
Y me quedo con chiquilla.

11.

Yo brindo por la gallina
Y por el gallo dichoso
Que hace un huevo tan sabroso
De una manera tan fina
Sobre la cresta se inclina
Y enarbolando la cola
A la polla más polola
La arrincona en cualquier trecho
Y nunca está satisfecho
Con una gallina sola.

12.

Brindo, brindo dijo un carretero
Por la picana y el clavo
Si el toro me sale bravo
Saco el lazo y lo laceo
Saco el poncho y lo toreo
Saco el cuchillo y lo capo
Echo los cocos al saco
Y me los como hecho causeo.

13.

Yo brindo como lechero
Porque cuando voy pasando
A las niñas voy chiflando
Y por mí corren ligero
Luego me dicen casero
Ey, se ha venido temprano
Yo contesto soberano

Mañana es peor casera
Y el *pasaries* la lechera
Les aprieto bien la mano.

14.

Brindo, brindo dijo un tintorero
Que lo mandó la mamita
A comprar un diez de tinta
Para teñir un pañuelo
Gastó su diez muy ligero
El lunes por la mañana
Y al último trago dijo:
Se acabó el *cuñim*, mi mama

15.

Brindo, brindo porque soy cantor
En esta fonda tocando
Con mi guitarra cantando
Como el diablo en su tambor
Topeen huasos ahora
Y quiebren la vara lesos
Aunque abracen los pescuezos
A mí no me importa na' a
Porque de una tira
Gano diez o veinte pesos.

16.

Brindo, brindo dijo una matera
Por la azucarera y el mate
Cuando me pongo en combate
Lloro por la zucarera
Cuando el agua es poca
Y no alcanzo a mojar los dientes
Largurucha ponga la boca
Pa tomar agua caliente.

17.

Brindo, brindo dijo un ripiador
Por la pampa y el cachucho
Y cuando trabajo mucho
A mí me corre el sudor
Soporto todo el calor
A la verdad que creyera
Por mi amada compañera
Trabajo con mucho halago
Y cuando se llega el pago
Gano plata a quien le sea.

18.

Brindo, dijo un zapatero
Por las chiquillas bonitas
Por la pierna bien gordita
Que es, lo primero
Por la carnaza y el cuero
La suela y el batidor
Y el martillo golpeador
Que golpea de continuo
Por la cerveza y el vino
Que quitan pena y dolor.

19.

Yo brindo como soltero
Por todas las señoritas
Y por todas las visitas
A las que abrazar quisiera
Muy alegre y placentero
Beberme esta copa espero
A la salud por primero
De mis padres ciertamente
Y obligado últimamente
A esta hermosa damisela.

20.

Brindo como zapatero
 Por la banca y estaquillas
 Por los tacos y tapillas
 Y por los parches juleros
 Brindo por la suela y el cuero
 Que plata me hace ganar
 Brindo yo, cuando al tomar
 La medida por zapato
 Sale un olor a chivato
 Haciéndome estornudar.

21.

Brindo porque tengo ganas
 Porque tengo ganas brindo
 Pues brindaré de lo lindo
 De noche, tarde y mañana
 Pinto puertas y ventanas
 Les doy bonito color
 Yo trabajo con valor
 Arriba de la escalera
 Es por eso que al que quiera
 Se lo paso a lo pintor.

22.

Brindo como naturista
 Por la gran naturaleza
 Brindaré por las grandezas
 Que se presentan a mi vista
 Brindo por el progresista
 O el eterno creador
 Que nos brinda con amor
 Las frutas y yerbas nobles
 Brindo por pastos y robles
 Que son el mejor doctor.

23.

Brindo, brindo como frailecito
 Por los benditos y benditas
 Brindo porque las beatitas
 ricas me den sus funditos
 Brindo como padrecito
 Por mi papá y el Papa
 Que se pesca como lapa
 Del mundo y sus riquezas
 Brindo por la mama iglesia
 Que las maldades nos tapan.

24.

Brindo como carretonero
 Y fornido cargador
 De plata y ganador
 Aunque demostrar no quiero
 Muchos de mis compañeros
 Me miran con desacato
 Porque no llevo zapatos
 Ni ando siempre ternito
 Pero sé que soy honrado
 Y brindo sin alegato.

25.

Brindo, brindo como sacristán
 Por fieles y fielecillos
 Brindo al correr el platillo
 Cuando la yesca me dan
 Pues yo no toco ni pan
 De esa noble yesquita
 Pues el fraile me la quita
 Dejándome a mí colgado
 Quisiera haber estudiado
 Para tener buena peguita.

26.

Brindo yo como marinero
De las minas de carbón
Brindo porque hay razón
En brindar soy el primero
Brindo como buen obrero
Y seco para tomar trago
Cuando pido al tiro pago
La plata no hace falta
Y el que la saque muy alta
Tira la trompa, yo le hago.

27.

Brindo yo como atorrante
Por el puente del Mapocho
Brindo porque mis gangochos
Me abriguen más que antes
Brindo como caminante
Sin asilo y sin chapa
También por la fea facha
Y figura de espantajos
Ya parecen estropajos
Mis andrajosas hilachas.

28.

Brindo, brindo como canalito
Por la pala y la picota
Soy peón de buena nota
Para el trabajo tengo tino
Con este trago de vino
Quiero que brindemos todos
Y que en alto nuestros codos
Se levanten con valor
Brindo como trabajador
Y canalista de todo.

29.

Brindo, dijo un panadero
Por el horno y la batea
Que yo tengo la tarea
De barrer con el lulero
Mientras que sale el lucero
Voy pensando en el licor
Mientras más curao estoy
saco el pan, como una flor.

30.

Yo brindo dijo un vaquero
Por mis campesinas botas
Por mi caballo corralero
Por el corral y el chiquero.

31.

Brindo, brindo dijo un payador
Por la orilla de una muralla
Pongo la botella al frente
Y versos en batalla
Yo brindo por Blanca Rosa
Aunque digan las vecinas
Que la rosa tiene espinas.

32.

Brindo, dijo un roto pobre
Y a *pedío* de sus amigos
Que le sirvan de testigos
En este corte estrecho
Saco letras de mi pecho
Y astucias de mi guargüero
Le sirvo a la señorita
De vergüenza que me muero.

33.

Brindo por la señorita
Ya que me hallo en su presencia
Con mucha benevolencia
Por la graciosa y bonita
Si me admite una copita
Le pido a la reunión
Que yo aquí con dulce son
Hoy se ha llegado el caso
Un suspiro en el vaso
Le brinda mi corazón.

34.

Brindo dijo una enfermera
Por mi linda profesión
No se gana mucha plata...
Pero se ve cada cuestión...

35.

Yo brindo, dijo un vaquero,
Por el carrión de mi bota
Por mi caballo patriota
Por el corral y el chiquero
Brindo por mi compañero
Que anda en la veguita rana
Es seguida por mi Juana
Que es una de las coquetas
Brindo yo por mis maletas
y por mi sombrero de lana.

36.

Brindo dijo un abogado
con más leyes que un maldito
cuando presento un escrito
me doy vuelta al otro lado
brindo por ser estudiado
con más leyes que...

por el tintero y la pluma
que tengo y gano por eso
brindo por todos los lesos
que me dieron la fortuna.

37.

Dijo un chacarero, brindo
Por mi arco de *gualeta*
Y también por mi carreta
Y mis bueycitos tan lindos;
Pa' trabajar no me rindo,
Como agricultor les digo;
En cáñamo pa' mi trigo
Trabajo la temporada
Y recibo la tucada
A los seis meses, mi amigo.

38.

Yo también quiero brindar
por esta media copita
a su salud señorita
ya me la voy a tomar
yo el hombre fatal
triste y muy aborrecido
mata de arrayán florido
blanca bella palomita
si usted me quiere querer
su gusto quien se lo quita.

39.

Brindo, dijo un cantinero,
Por el mostrador y el armario,
En donde lo paso, a diario,
Empelotando al obrero;
No me hace falta dinero,
Lo paso de cuello tieso,
Botándomeles a travieso
Les hablo de carestía;

Por eso les pido, hoy día,
Por un plato, cuatro pesos.

40.

Brindo dijo un zapatero
por la picana y el clavo
por las tiras que han pegao
mis ricos bueyes punteros
las huellas en el potrero
no me han dejao pegado
las ruedas de lado a lado
se hacían unas chihuitas
brindo por una carretita
que nunca me le ha quebrao.

41.

Brindo por las señoritas
porque es costumbre que tengo
cuando estoy remoliendo
de servirles a toitas
si me aceptan la copita
me dirán que soy sujeto
los vasos yo los aprieto
porque me tengo por bueno
para mí no hay taita ni abuelo
que diga ¡Pobre mi nieto!

42.

Brindo dijo un cantor
en la boca e' calle vieja
si alguno se me le arreja
tendrá que tener valor
una literata mejor
con mi versito la enredo
por tener tan buen empleo
digo a mi cónyuge ingrata
tomo copa y gano plata
haciendo mis postureos.

43.

Brindo dijo un hojalatero
porque era muy ondulante
con mi cautín bien quemante
yo les tapo el agujero
chauchitas y pesos quiero
ganarlos a cada rato
para tomar medio pato
compongo esta bacinica
a la casera bonita
recién que le parché un plato.

44.

Brindo por Valparaíso
por sus marinas de brumas
por su mar y sus espumas
que son peregrino hechizo
el brindis claro y cordial
que va diciendo Almendral
Plaza Victoria y Barón,
las Salinas, Estación
Los Placeres, Miramar.

45.

Brindo dijo un cantor
por la mar y el marinero
por la flor y el macetero
por la amistad y el amor
y tomo el vino mejor
por obreros y estudiantes
que detrás de un estandarte
marchan junto al campesino
luchando por su destino
que hará nuestra patria grande.

46.

Por los cantores chilenos
yo brindaré emocionado
porque en cantos inspirados
llevan nuestro venero
con mensaje guitarrero
hoy presento a una cultora
maestra entre los cantores
con su talento famoso
con su cantar majestuoso
aquí está Margot Loyola.

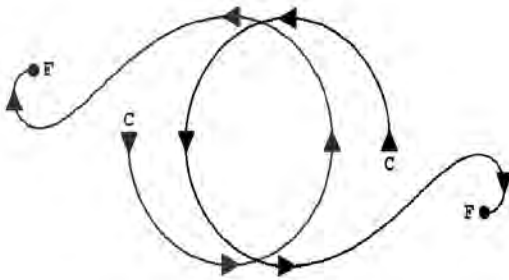
49.

Brindo dijo un afuerino
por la hija de *obliga`o*
qu'en su cama me hizo un lao
con muy delicaio tino
también brindo con un *güen* vino
por el padre cumplidor
que no le importó el honor
por atender a un cristiano
que se lo tiene de humano
su aporreao corazón.

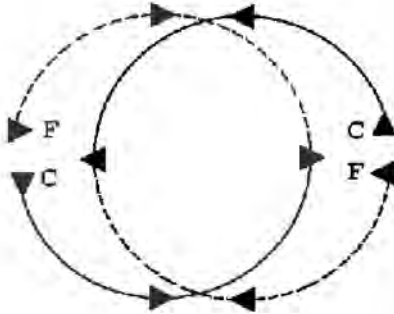
LA COREOGRAFÍA

La danza se desenvuelve dentro de una circunferencia imaginaria, mitad para el hombre, mitad para la mujer. Comienza con un paseo en línea recta que corresponde a la introducción instrumental, de una indeterminada cantidad de compases. El varón invita a bailar a la dama, ofreciéndole preferentemente el brazo derecho. En la provincia de El Loa existe un paseo en conjunto, en el cual las parejas no se enlazan del brazo y se ubican en dos filas, una de hombres y otra de mujeres, desplazándose en línea recta de ida y vuelta unos tres metros, aunque en otras regiones este paseo no está presente, como lo hemos observado en Pica, Matilla o en Chiloé.

La pareja se ubica frente a frente, a una distancia no mayor de tres metros y a veces hacen palmas. No hay desplazamientos de danza aquí, solo una preparación interna, midiendo cada cual sus posibilidades de expresión, de auténtica entrega. Luego dan inicio a la danza realizando un desplazamiento que puede ser de 3 formas. Cualquiera sea el desplazamiento que se realice, cada bailarín vuelve a su lugar de partida; hemos observado en el último tiempo en la cueca urbana que las parejas insinúen movimientos de la danza, antes del canto.

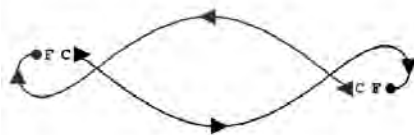
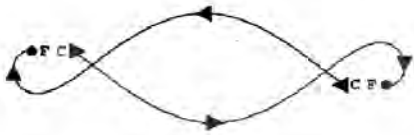
1) A	Círculo o vuelta entera con medio giro sobre el hombro derecho. Puede realizarse en forma frontal o lateral, según el paso que se utilice.
	
C = comienzo, F = fin	
En muchas regiones del país se da solo el medio círculo sin el medio giro al finalizar.	

1) B Círculo u óvalo de avance y retroceso, avanzando por la derecha y retrocediendo por la izquierda. En algunas regiones escuchamos el nombre de “espalda con espalda” o “la herradura”.

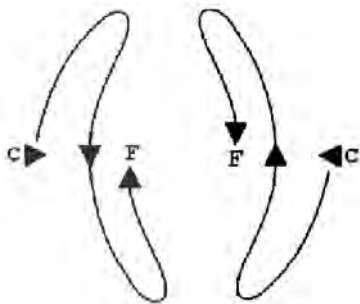


En ocasiones, al finalizar, el varón suele realizar un giro por sobre el hombro derecho.

1) C Media vuelta y medio giro sobre el hombro derecho (dos veces), lo que se ha llamado el “ocho”.

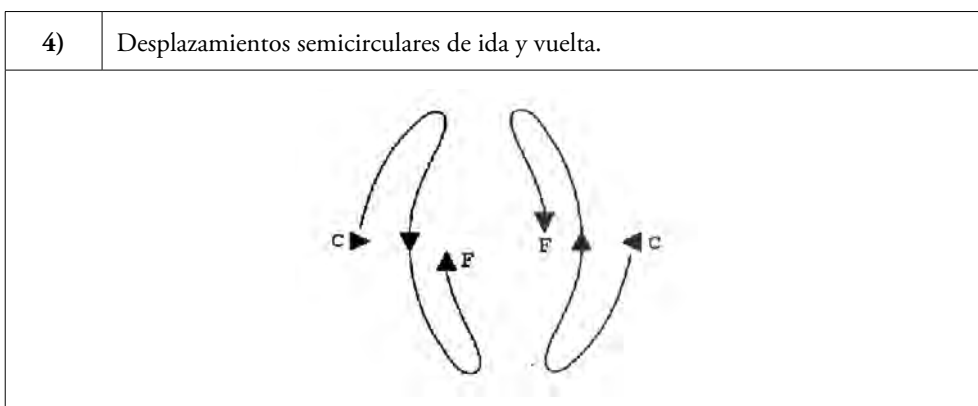
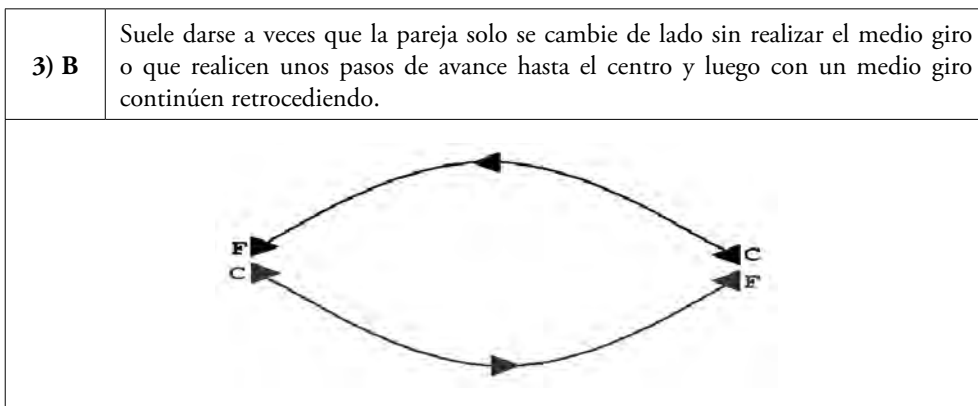
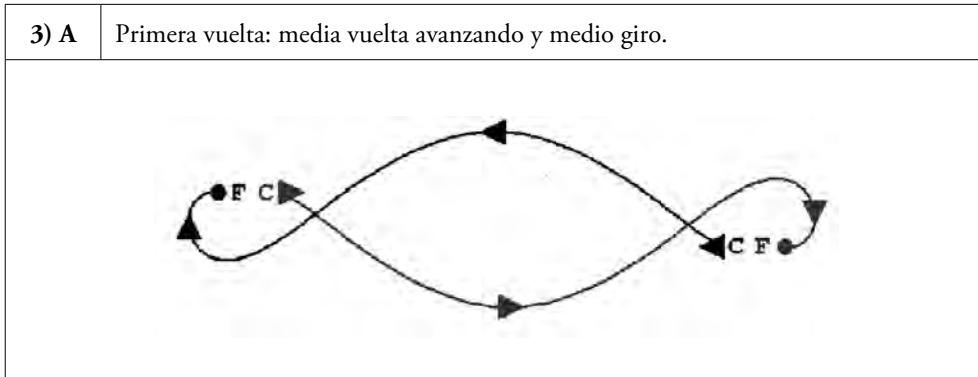


2) Continúa con evoluciones semicirculares a derecha e izquierda (“medias lunas”), pasos en el puesto o pequeños avances o retrocesos.

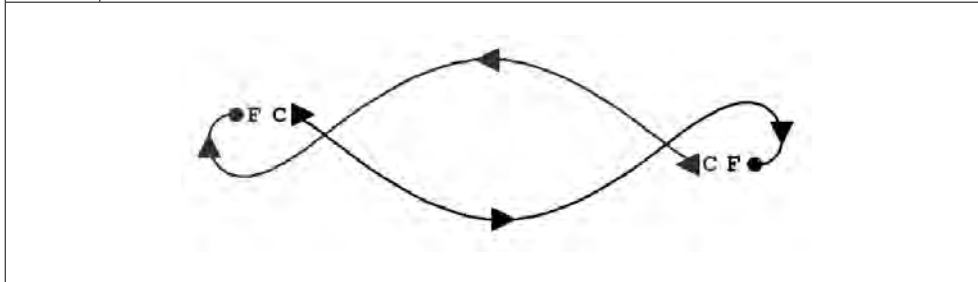


Todo esto corresponde a la copla, cuarteta o redondilla y dura 24 o 28 compases musicales.

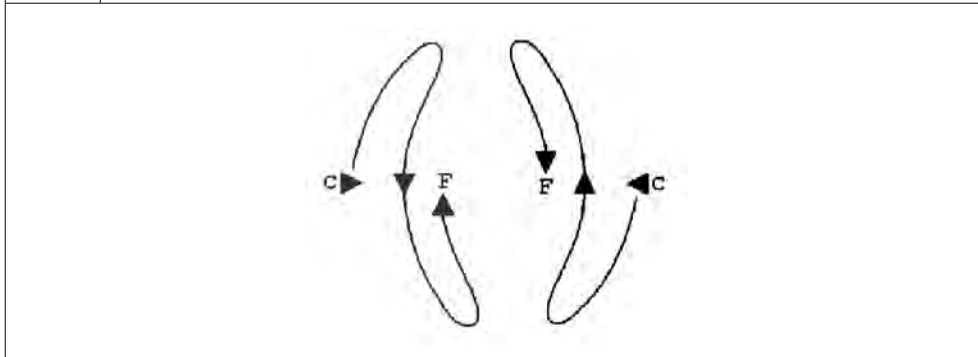
Con el inicio de los versos de seguidilla, viene la primera “vuelta”, que es el cambio de lado de los bailarines, que avanzan siempre por su derecha.



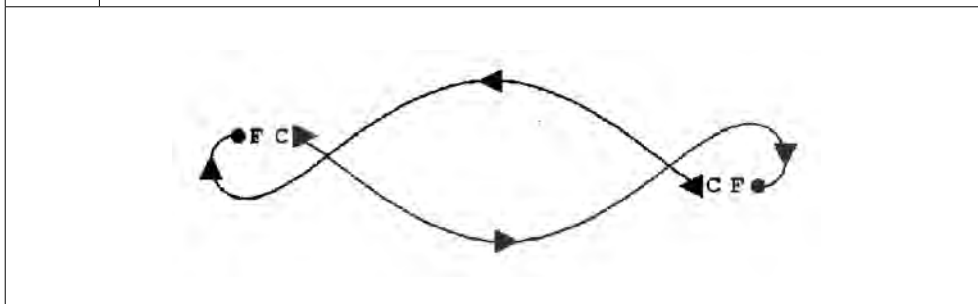
5)	Segunda vuelta: con la repetición del cuarto verso de seguidilla va el agregado “sí” o “mi alma”
----	--



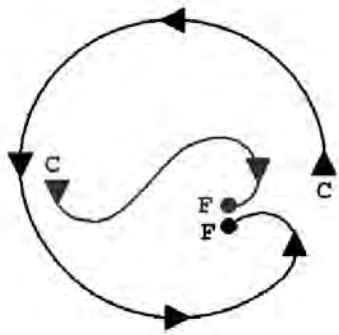
6)	Desplazamientos semicirculares de ida y vuelta.
----	---



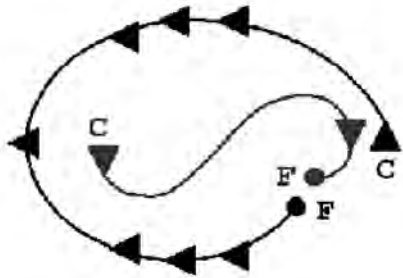
7)	Tercera y última vuelta, con el remate.
----	---



A veces ocurre que la mujer realiza la evolución del cambio de lado y el varón realiza una vuelta entera llegando justo para ofrecer el brazo, otra forma es que el varón avanza por la derecha y retrocede por la izquierda.

7) A	Tercera y última vuelta, con el remate.
	

Otra forma de remate la mujer realiza la misma evolución de cambio de lado mientras el hombre avanza por la derecha y retrocede por la izquierda.

7) B	Tercera y última vuelta, con el remate.
	

También puede finalizarse así: el hombre rodilla en tierra u ofreciendo su brazo para realizar el segundo paseo, que dará comienzo al segundo pie de cueca.

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.

En los campos de la zona centro-sur, los cantores terminan el texto y acompañamiento musical simultáneamente y junto con ello la danza, a esta forma le llamamos cueca suspensiva, algunas cantoras de rodeo la llaman “cueca rabona”, o “sin cola”.

En Chiloé, una vez concluido el texto sigue el acompañamiento musical y junto a ellos la danza, terminando ambos simultáneamente, a esta forma le llamamos cueca conclusiva.

En cuecas de rodeo y urbanas se agrega una coda, pero la danza termina junto al texto.




Se entiende por “pie” un periodo musical de 48, 52 ó 56 compases, en el modelo que estamos ejemplificando como fundamental o esencial.

Todo lo descrito anteriormente corresponde al diseño de piso dictado por la tradición, la cual debe respetarse, pero con cierta flexibilidad. La cueca posee una gran diversidad de pasos, siendo el valseado el más común. Los otros pueden ser: escobillado, zapateado, caminado o correteado.


▪ PASOS


Los pies deben estar en línea paralela; las rodillas levemente flectadas. Dos son los pasos básicos.


Paso caminado para avanzar frontalmente.


Compás	Ritmo	
	Secuencia I	Secuencia II
		

Secuencia I: es casi un paso de vals.





 : Pie derecho avanza ½ paso (planta).

 : Pie izquierdo coloca media punta sin peso en línea paralela al derecho.




 : Pie izquierdo avanza ½ paso (planta).

 : Pie derecho coloca media punta sin peso en línea paralela al izquierdo.

Secuencia II





-  : Pie derecho avanza $\frac{1}{2}$ paso, apoyando todo el pie.
-  : Pie izquierdo avanza $\frac{1}{2}$ paso, apoyando todo el pie.
-  : Pie derecho avanza $\frac{1}{2}$ paso, apoyando todo el pie.
-  : Pie izquierdo coloca media punta sin peso en línea paralela al derecho.

Paso para desplazarse lateralmente, conocido como “paso de tijeras”.

Compás	Ritmo	
		

Puede ser también dosillo. El “paso de vals” es común en todo el país.

Para desplazarse hacia el lado derecho:

-  : Pie derecho avanza un paso a la derecha colocando $\frac{1}{2}$ punta atrás y al lado del pie izquierdo con peso.
-  : Pie izquierdo cruza apenas por delante del derecho, colocando planta con peso.
-  : Se repite la secuencia anterior (negra)
-  : Se repite la secuencia anterior (corchea).

Para desplazarse hacia el lado izquierdo, se comenzará con el pie izquierdo.



• USO DEL PAÑUELO







• USO DEL PAÑUELO



• Chiloé.

• Chiloé.



• Punta Arenas.



• Chiloé.

FUNCIÓN Y OCASIÓN DE LA CUECA

La presencia y ritmos de la cueca han estado presentes en todos los recodos del largo camino de Chile. Ha penetrado en humildes ranchos, en velorios de angelito o en velorio de algún baqueano, de alguna cantora o de quien le haya amado, desahogando la tristeza. En salones pueblerinos ha enseñado su donaire, ya sea en fiestas familiares, acompañando bautizos o matrimonios. En fiestas comunitarias ha ayudado a trabajadores agrícolas en trillas, vendimias y siembras. Enardecida por el vino y la pasión ha retumbado en chinganas, burdeles y chincheles.

Su presencia ha sido muy fuerte en el terreno de las costumbres:

En velorios de angelito, se baila cueca para acompañar a los dolientes, para pasar el frío de la noche, para ayudar en la pena, etc. Se dice que cuando se baila en estas circunstancias, los pañuelos son las alitas del angelito que deben moverse suaves y lentas “para ayudarlo a llegar a la gloria”. Por esta razón, no se debe llorar, porque al mojarse los pañuelos, se mojan también las alitas. Se le llama “angelitos” a aquellos niños que han fallecido a temprana edad.

En velorios de adultos se acostumbraba a bailar un pie de cueca en algunos lugares de la antigua provincia de Colchagua, generalmente bailaba un pariente en homenaje al difunto. Si el fallecido era un hombre, quien bailaba a los pies del ataúd era una mu-



- Foto tomada en los alrededores de Rancagua, década de los años 30. Destacan cantoras con arpa y guitarra. Tamborileo en la caja del arpa.

jer. En la celebración de la “Cruz del trigo” (celebrada el 4 de octubre en homenaje a San Francisco, en la zona del Maule y en otras áreas cercanas) se bailaban algunos pies de cueca después de la oración y luego de haber derramado vino sobre la cruz, porque, según dice la tradición, allí donde se bailó crece más hermoso el trigo.

También hemos visto bailar cueca por devoción:

En Isla de Maipo, durante una fiesta en homenaje a Nuestra Señora de la Merced, hace algunos años vimos a una mujer descalza bailar tres pies de cueca frente a la imagen. Cuando finalizó le pregunté: “¿Qué pasa con su cueca?” Y ella contestó: “Estoy pagando una manda que la Virgen me cumplió”. En la misma fiesta, los huasos bajan de sus cabalgaduras y bailan cueca en homenaje a la Virgen.

En Yumbel pagan mandas en homenaje a San Sebastián, que consisten en bailar en su honor una determinada cantidad de cuecas.

Tenemos antecedentes de que en algunos poblados al interior de Tarapacá se bailan cuecas recordando a los difuntos, para la fiesta de los Santos Patronos o para el 1º de Noviembre.

También ha sido danza de la soledad, cuando a falta de compañera es bailada por dos arrieros en la montaña o en la pampa patagónica.

En consecuencia, y por el rito asociado a esta expresión, la hemos llamado “Danza de la vida y la muerte”



• Cueca de Judas, Chiu-Chiu (Foto de O. Cádiz).



- Cueca de los chinchineros. Teatro Municipal de Viña del Mar, 1998 (Foto Archivo PUCV).

EL CARÁCTER

Entendemos por carácter en la danza tradicional al alma que nutre forma y estilo. Al espíritu, que anima, que da vida a lo intangible, transformándolo en ritmo y movimiento.

El carácter está muy relacionado con la ocasión, de tal manera que es la expresión individual y multifacética aplicada a un modelo establecido por la tradición, que se debe respetar, en el que cada protagonista es capaz de sentir y expresar en un momento, en un espacio cargado de signos y símbolos.

Al respecto Carlos Isamitt escribió:

“La cueca puede procurarnos la emoción de ir sorprendiendo la revelación íntima de un hombre y al mismo tiempo de intuir rasgos diferenciales de nuestra nacionalidad: la humildad, la resignación, la gracia ingenua o picaresca, el arrebatado pasional, la violencia, la provocación tímida o ardorosa, lo caballeresco, lo brutal, la sentimentalidad jubilosa, la arrogancia viril, la coquetería femenina, toda la gama irisada de la psicología del hombre encuentra cabida en esta danza creada así por nuestro pueblo, para su expresión más personalísima”.

Hace muchos años en una entrevista comenté...

“Para mí la cueca es alegría, tormento, pasión y embrujo.

Es Chile, con la grandiosidad de sus montañas, el arrebatador ímpetu de sus amores y la ingenua y hermosa sencillez de sus viñas y huertas.

Es única y personal.

Transforma al que la baila, sin transformarse ella misma en su esencia íntima.

Hace de los bailaradores seres briosos, movidos por el incentivo del asedio y del triunfo.

La cueca destaca en la mujer una femenina coquetería, que va de la sutil artimaña de la mirada rendida hasta la franca conquista, encomendada a la paloma inquieta del pañuelo.

Cuando bailo, siento la cueca, sin definiciones ni orígenes, sino simplemente como siento las cosas de mi patria, con una profunda pasión.

Me transformo en paso, vuelta, pañuelo, mirada, sonrisa y abrazo.

Olvido mis penas y mis desdichas.

En ese momento está mi mayor felicidad.

Pienso que no hay otro baile capaz de un hechizo semejante...”

Margot Loyola
Revista *Ecrán*, Septiembre 1952

“CANTO ALEGRE” por Luis Polanco (poeta popular)

Dedicado a Margot Loyola con motivo de su visita fraternal al campo de concentración de Pisagua.
29 de Septiembre de 1954.
Diario *El Siglo*.

Canción del amanecer
en los esquinazos de Chile
voz de celeste alborada
sobre la infamia y los rifles.

Nunca a los vivos canté
dulce alondra del desierto
vivo a vos te cantaré
de tu muerte no estoy cierto
que si la tierra te esconde
seguirás cantando adentro.

Quebradora de puñales
del martirio, en el desierto
tu voz cortó la alambrada
borró la sangre del suelo
llevó un ensueño de luz
al ingrato suelo negro.
Supo la bendición tu canto
en los grilletes del pueblo;
por eso viva te canto
cuequera de mil pañuelos.

Quebró las melancolías
tu fervorosa guitarra
se hizo divino el trinar
en el coraje del alma
y de ceniza se hizo el odio
en la rosa luz del alba.

**Cuando te digo cuequera
te digo copihue y roble**

**trigales, carbón, salitre,
petróleo, fierro, cobre,
torbellino de pañuelos
en el bailar de los pobres
y te digo redención
de los hombres de tu tierra
y Chile sin opresión
y dulce patria y bandera.**

**Cuequera de mil pañuelos
bailadora del donaire
cuando tu voz salta el aire
el pañuelo salta al cielo
la patria salta en el alma
de los hombres de tu pueblo.**

**Y salta tu pañuelo, salta
en los capullos del seno;
en los ciruelos de enagua
y en los rulitos del pelo
salta la mujer de Chile
en la gracia del requiebro.**

Y cuando das tu canción
al campesino, al obrero
se hace puente del romance
la vertiente de entre cerros
y sabe más dulce el agua
y más brillante el lucero
y se anida en el terrón
la aurora que está naciendo.

TERCER PIE
TRANSCRIPCIONES

TRANSCRIPCIONES CULTORES

MARIQUITA SE LLAMABA

Norberto Tejerina, Cámar (1967)

Tono real Do

	RIPIOS	TEXTO
a)	1. Morena,	Mariquita se llamaba
	2. Morena,	Y el que me lavo el pañuelo
	3. Morena,	Me lo lavo con aguita
	4. Morena,	Me lo sauma con romero
b)	5.	La lechuga en el huerto
	6. Ay,	Cuando llueve se moja
	7.	Que el viento le sacude
	8.	Y huja por huja
c)	9.	Huja por huja, sí
	10.	Tiene dos pena
	11.	El viento le sacude
	12.	Y el sol la quema
	13.	Cierto tiene dos pena
	14. Ayayai,	E el sol las quema

a) Copla: 24 compases	b) Seguidilla: 24 compases	c) Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 4	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 7 - 8 9 - 10 - 11 - 12 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Forma: abb-abb	Forma: a1b1b1-a1b1b2	Forma: a1
Ocasionalmente agrega un compás de silencio al final de cada frase		
Total 52 compases en texto		

Copla

Seguidilla

ACORDATE QUE PUSISTE

Gumercindo Narváez, Vallenar (1992)

Tono real Lab

		RIPIOS	TEXTO
a)	1.		<i>Acordate</i> que pusiste
	2.	tu mano,	Tu mano sobre la <i>mída</i>
	3.	y llora,	Y llorando me juraste
	4.	que jamás,	Que jamás me olvidarías
b)	5.		<i>Acordate</i> amor mío
	6.	allá va,	Como en el huerto
	7.		A tras e' la lechugas,
	8.	morena,	Te conté el cuento,
	9.	allá va,	Te conté el cuento sí,
c)	10.		Allá va y así decía
	11.		Que un enfermo de amor,
	12.	morena,	Que se moría,
	13.		Anda y así decía.
	14.	morena,	Que se moría

a) Copla: 24 compases	b) Seguidilla: 20 compases	c) Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 5 - 6 9 - 10 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Forma: abb-abb	Forma: a1b1b1-a2b2b2	Forma: a2
Total: 48 compases		

Copla

A - cor - da - te que pu - sis - te tu
ma - no tu ma - no so - bre la mi - da tu da

Seguidilla

A - cor - da - te / a - mor mio o a - llá va co - mo / en el huer - to a -
- tras e' la le chu - ga mo - re - na te con - te / el cuen - to a -
- cor - da - te / a - mor mio - o mo - re - na co mo / en el huer - - - - - to

HASTA CUANDO SERÉ POBRE

Pascuala Henríquez, Illapel (1970)

		RIPIOS	TEXTO
a)	1.	La vida y hasta cua,	Hasta cuando seré pobre
	2.	La vida que mi tra,	Que (si) mi trabajo no vale
	3.	La vida me pongo,	Me pongo a sembrar pimientos
	4.	La vida cosecha,	Cosechamos solo "adres"
b)	5.		Y al otro lado del "rido"
	6.	La vida,	Tengo sembrado
	7.		De azucena y pimienta
	8.	La vida,	Canela y clavos
c)	9.		Canela y clavos, sí
	10.	La vida,	Siembro corales
	11.		Para que se diviertan
	12.	La vida,	Los arenales
	13.		Anda siembro corales
	14.	Caramba,	Los arenales

a) Copla: 24 compases	b) Seguidilla: 16 compases	c) Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 9 - 10 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Forma: abb-abb	Forma: ab-ab	Forma: a
Total: 44 compases		

Copla

La vi - da y/has-ta cuan___ y/has-ta cuan - do se-ré po - - bre
 la vi-da si mi tra___ si mi tra - ba-jo no va - - - le

Seguidilla

y/al o - tro lao del ri - do la vi da, ten-go sem-bra - - - do
 de/a-zu - ce na/y pi - mien - ta la vi-da, ca - ne la/y cla - - - vos

BLANCO PAÑUELO ME DISTE

Hilda Silva, El Tambo [Norte Chico] (1970)

Tono real Mib

		RIPIOS	TEXTO
a)	1.	Mi vida, blanco pa,	Blanco pañuelo me diste
	2.	La vida y pañuelo,	Pañuelo para llorar
	3.	La vida, de que me,	De que me sirve el pañuelo
	4.	Mi vida y si tu amor	Si tu amor no ha de durar
b)	5.		Escribirte quisiera
	6.	Mi vida, ¡ay!	Papel no tengo
	7.		Te escribiré en el centro
	8.	Mi vida, ¡ay!	De mi pañuelo
c)	9.		De mi pañuelo, sí
	10.	Mi vida, ¡ay!	Con letras verdes
	11.		Para que cuando en cuando
	12.	Mi vida, ¡ay!	De mi te acuerdes
	13.		Sí, sí, ayayai
	14.	Mi vida, ¡ay!	De mi te acuerdes.

a) Copla: 24 compases	b) Seguidilla: 16 compases	c) Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 4	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 9 - 10 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Forma: abb-abb	Forma: ab-ab	Forma: a
Total: 44 compases		

Copla

Mi vi - da blan - co pa, blan - co pa - ñue - lo me dis - te la
 vi - da y pa - ñue - lo pa - ñue - lo pa - ra llo - rar la rar

Seguidilla

Es - cri - bir - te qui - sie - ra mi vi - da y pa' que lo ten - go te/es -
 cri - bi - re/en el cen - tro mi vi - da y de mi pa - ñue - lo

DÉJATE DE SER VARIABLE

Purísima y Ramón Martínez, Pomaire (1950)

Tono real So

		RIPIOS	TEXTO
a)	1.	Déjate,	Déjate de ser variable
	2.	Allá va, que me fa,	Que me falta la paciencia
	3.	Allá va, que también,	Que también el amor se cansa
	4.	Allá va, donde no hay,	Donde no hay correspondencia
b)	5.		Déjate pues variable
	6.	Caramba,	De andar diciendo
	7.		Que yo por tus amores
	8.	Caramba,	Me ando muriendo
	9.		Me ando muriendo, sí
	10.	Caramba,	Si yo llorara
c)	11.		Yo rindiera la vida
	12.	Caramba,	Si tu me amaras
	13.		Yo rindiera la vida
	14.	Caramba,	Prenda querida

a) Copla: 28 compases	b) Seguidilla: 20 compases	c) Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 5 - 6 9 - 10 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Forma: aabb-a1b1b1	Forma: a1b1b1-a1b1	Forma: a1
Total: 52 compases		

Copla

De-ja - te de-ja-te de ser__ va- ria-ble de-ja - ria-ble

A - llá va que me__ fá, que me fál- ta la__ pa- cien- cia

Seguidilla

Dé - ja- te pues va- ria-ble ca - ram- ba de/an- dar - - di- cien- do

que yo por tus a - mo- res ca - ram- ba me/an- do__ mu- rien do
de - ja- te pues va- ria-ble ca - ram- ba de/an- dar__ di- cien- do

EN EL PATIO DE MI CASA

Lidia Rosa Pino, Pichilemu (2003)

Tono real Do

		RIPIOS	TEXTO
a)	1.	La vida y en el pa,	En el patio de mi casa
	2.	La vida, cuando llueve,	Cuando llueve salen flores
	3.	La vida, conmigo,	Conmigo son los halagos
	4.	La vida y con otra,	Con otra los amores
b)	5.		Me subí a una pradera
	6.	La vida,	Y a cortar flores
	7.		Me dijo el jardinero
	8.	La vida,	Canta y no llores
c)	9.		Canta y no llores, sí
	10.	La vida,	Siga cortando
	11.		Que en un ramo de flores
	12.	La vida,	Si han di ir amando...
	13.		Anda si han di ir amando...
	14.	La vida,	Sigan cortando.

a) Copla: 20 compases	b) Seguidilla: 16 compases	c) Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 9 - 10 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Forma: ab-abb	Forma: ab-ab	Forma: a
Total: 40 compases		

Copla

Seguidilla

YO ENFERMA ESTOY EN LA CAMA

Elemena Rojas de Conca. Registro de Raúl Ramírez en Fundo Los Rincones [Curepto]
(1978)

Tono real Si

		RIPIOS	TEXTO
a)	1.	Mi Vida, yo enferma,	Yo enferma estoy en la cama
	2.	Mi Vida, sin poder	Sin poderme levantar
	3.	Mi Vida, Quiero hacer,	Quiero hacer un testamento
	4.	Mi Vida y no ha,	Y no hallo que testar
b)	5.		Yo testamento, lo hago
	6.	Allá va,	Por si me muera
	7.		Yo a mi amante lo dejo
	8.	Allá va,	Por heredero
c)	9.		Por heredero, sí
	10.	Allá va,	No tiene queja
	11.		Porque no halla su prenda
	12.	Allá va,	Como la deja
	13.		Y así no tiene queja
	14.	Allá va,	Como la deja.

a) Copla: 24 compases	b) Seguidilla: 16 compases	c) Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 4	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 7 - 8 9 - 10 - 11 - 12 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Forma: abb-abb	Forma: abb-abb	Forma: a

Copla



Seguidilla



VENGO DE MANDAR A HACER

Elemena Rojas de Conca. Registro de Raúl Ramírez en Fundo Los Rincones [Curepto]
(1978)

Tono real Si

		RIPIOS	TEXTO
a)	1.	Mi vida, vengo de	Vengo de mandar a hacer
	2.	Mi vida, la bande,	La bandera tricolor
	3.	Mi vida, en el ce,	En el centro Aguirre Cerda
	4.	Mi vida, en el no,	En el nombre de la nación
b)	5.		La bandera de Chile
	6.	Allá va,	Es muy bonita
	7.		Tiene sus tres colores
	8.	Allá va,	Y una estrellita
c)	9.		Y una estrellita, sí
	10.	Mi vida,	Pañuelo e' seda
	11.		La bandera de Chile
	12.	Allá va,	De Balmaceda
	13.		Siempre recuerdos quedan
	14.	Allá va,	De Balmaceda

a) Copla: 24 compases	b) Seguidilla: 24 compases	c) Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 4	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 7 - 8 9 - 10 - 11 - 12 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Forma: abb-abb	Forma: abb-abb	Forma: a
Total: 52 compases		

Copla

Seguidilla

LOS PICAFLORES

Elena Vergara, San Javier (1984)

Tono real Sol

	RIPIOS	TEXTO	RIPIOS
a)	1.	Tú eres como un picaflor	
	2.	La vida, Que picas a la violeta	<i>los picaflores</i>
	3.	La vida, Y a mi no me picaría	
	4.	La vida, Porque la vida te cuesta	<i>los picaflores</i>
b)	5.	Un picaflor volando	
	6.	Pico en tu boca	
	7.	Pensando que tus labios	
	8.	Eran de rosa	<i>los picaflores</i>
c)	9.	Eran de rosa, sí	
	10.	Quien pensaría	
	11.	Que un picaflor volando	
	12.	Me picaría	<i>los picaflores</i>
	13.	Anda quien pensaría	
	14.	Me picaría	

a) Copla: 24 compases	b) Seguidilla: 24 compases	c) Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 5 - 6 9 - 10 - 11 - 12 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Forma: abb-a1bb	Forma: a1bb-a1bb	Forma: a1
Total: 52 compases		

Copla

Tú e - res co - mo un pi - ca - flor la
vi - da que pi - cas a la vio - le - ta los pi - ca - flo - res la res

Seguidilla

Un pi - ca - flor vo - lan - do lle - gó/a tu bo - ca pen -
san - do que tus la - bios e - ran de ro - sa los pi - ca - flo - res un -
pi - ca - flor vo - lan - do pi - co/en tu bo - ca los pi - ca - flo - res

PARA QUE PINTAS TAN ALTO

Macario Muena, Cauquenes (1975)

Tono real Fa#

		RIPIOS	TEXTO
a)	1.	<i>Morena,</i>	Para que pintas tan alto
	2.	<i>Morena,</i>	Lagrimas nomás te salen
	3.	<i>Morena,</i>	Y esta palabra te vale
	4.	<i>Morena,</i>	Yo te doy hijos, cobarde
b)	5.		Cuando te digo ahora
	6.		Que no quisieras
	7.		Te subiste más alto
	8.		Que las estrellas
c)	9.		Que las estrellas, sí
	10.		No diga eso
	11.		No hay cosa más amarga
	12.		Que llegue al cielo
	13.		Anda mi vida y anda
	14.		Cielito y a la otra mi alma

a) Copla: 28 compases	b) Seguidilla: 16 compases	c) Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 9 - 10 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Forma: aabb-abb	Forma: a1b1-a1b1	Forma: a2
Total: 48 compases		

Copla

Mo-re-na pa-ra qué pin-tas tan al-to

mo-re-na la-gri-mas no-mas te sa-len

Seguidilla

Cuan-do te dí-go/a-ho-ra que no qui-sier-ras

te su-bia-te mas al-to que las es-tre-llas

TODO CHILE ESTÁ DE LUTO

María Garrido, Pilén (1974)

Tono real Sol

		RIPIOS	TEXTO
a)	1.	La vida, todo Chi,	Todo Chile está de luto
	2.	La vida, por la mue,	Por la muerte de Acevedo
	3.	Mi vida, que muerte,	Que muerte tan rigurosa
	4.	Mi vida, murió el a,	Murió el aviador chileno
b)	5.		Y Acevedo volando
	6.	La vida,	Y en su aparato
	7.		Se cayó <i>Rio Bio</i>
	8.	Mi vida,	Se hizo pedazos
c)	9.		Se hizo pedazos, sí
	10.	La vida,	Que les parece
	11.		Que ese día fatal
	12.	Mi vida,	Fue un día trece
	13.		Y ese día fatal
	14.	Mi vida,	No hay que volar

a) Copla: 24 compases	b) Seguidilla: 16 compases	c) Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 9 - 10 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Forma: abb-a1bb	Forma: a1b1- a1b1	Forma: a1
Total: 44 compases		

Grabación cortada en inicio, destaca la letra

Copla

la vi - da to - do Chi to - do Chi - le / es - tá de lu - to

la vi - da por la mue, por la muer - te de / A - ce - ve - do

Seguidilla

ya - ce - ve - do vo - lan - do a - llá va y / en su / a - pa - ra - to

Se ca - yo ri - o Bi - o a - vi - da se / hi - zo pe - da - zos

EL BESO DE UNA SOLTERA

Rosa Acuña, Tapihue [Cauquenes] (1975)

Tono Real Mi

		RIPIOS	TEXTO
a)	1.	Mi Vida, el beso,	El beso de una soltera
	2.	Ay Rosita, ay Margarita,	No es como el de una casada
	3.	Mi Vida, porque la,	Porque la mujer con dueño
	4.	Ay Rosita, ay Margarita,	Tiene la boca salada
b)	5.		La solterita tiene
	6.	Ay de mi,	Miles de amores
	7.		Ay Rosita, Ay Margarita
	8.	Ayayai,	Como alfajores
c)	9.		Como alfajores, sí
	10.	Mi Vida,	Bandera bella
	11.		Ay Rosita, Ay Margarita
	12.	Mi Vida,	Salud por ella
	13.		Tres colores se vieron
	14.	Mi Vida,	Chilenos fueron

a) Copla: 28 compases	b) Seguidilla: 16 compases	c) Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 1 - 2 - 2- 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 9 - 10 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Forma: aabb-a1bb	Forma: a1b-ab	Forma: a1
Total: 48 compases		

Copla

Mi vi- da el be- so el be- so de/u-na sol- te - ra ra ay Ro-
 si-ta/ay Mar-ga-ri - ta no/es co-mo/el de/u-na ca-sa - da ay Ros- da

Seguidilla

la sol- te - ri - ta tie - ne ay de mi, mi - les de/a-mo - res, Ay Ro
 si - ta/ay Mar - ga - ri - ta A - ya - yai co - mo/al - fa - jo - res

NIÑA SI QUERÍS CASARTE

Blanca y Ernestina Espinoza, El Mariscadero [Cauquenes] (1992)

		RIPIOS	TEXTO
a)	1.	Niña si,	Niña si querís casarte
	2.	la vida buscando,	buscándote he de jurar
	3.	la vida que no se,	que no sea alto ni bajo
	4.	la vida los gordí,	los gordito' estan demás
b)	5.	La vida,	Que se casa mi niña
	6.		con hombres chicos
	7.		cuando le da la rabia
	8.	Mi vida,	lo echa al <i>bolsico</i>
c)	9.		Lo echa al bolsico, ay sí
	10.	Mi vida,	con hombres grandes
	11.		tienen que estar en alto
	12.	Mi vida,	pa' organizarte
	13.		Anda niña bordona
	14.	Mi vida,	por regodiona

a) Copla: 24 compases	b) Seguidilla: 16 compases	c) Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 9 - 10 - 11 - 12 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Forma: pendiente	Forma:	Forma:
Total: 44 compases		

Copla

Seguidilla

QUE ESTARÍS HACIENDO INGRATO

Rosa Acuña Tapihue, Cauquenes (1964)

Tono real Re

		RIPIOS	TEXTO
a)	1.	Mi vida que estarís,	Que estarís haciendo ingrato
	2.	Mi vida que por ti,	Que por ti voy a llorar
	3.	La vida del tiempo,	Del tiempo que soy soltera
	4.	La vida y amores,	Amores me han de sobrar
b)	5.		Quisiera ser hojita
	6.	Mi vida,	De hierbabuena
	7.		Pa' <i>dentrarme</i> a tu pecho
	8.	Ay de mi,	No siento pena
c)	9.		No siento pena, sí
	10.	Mi vida,	De hojita verde
	11.		Puede ser que algún día
	12.	Mi vida,	De mi se acuerde
	13.		Lindas son las hojitas
	14.	Ayayai,	Tan pequeñitas

a) Copla: 24 compases	b) Seguidilla: 16 compases	c) Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 9 - 10 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Forma: abb-a1bb	Forma: a1b1-a1b1	Forma: a1
Total: 44 compases		

Mi vi - da que/es - ta - ris que/es - ta - ris ha - cien - do/in - gra - to

mi - vi - da que por tí que por tí voy a llo - rar

Seguidilla

Qui - sie - ra ser ho - ji - ta mi vi - da de hier - ba - bue - na

pa' den - trar - me/a tu pe - cho ay de mi no sien - to pe - na

ME QUISISTE, ME OLVIDASTE

Hermanas García, La loma de las tortillas, Linares (1955)

Tono Real Sib

		RIPIOS	TEXTO	RIPIOS
a)	1.	Mi vida,	Me quisiste, me olvidaste	<i>Tuya, tuya soy</i>
	2.	Mi vida,	Me volviste a querer	
	3.	Mi vida,	El hombre que yo desecho	
	4.	Mi vida,	No lo vuelvo a querer	
b)	5.		Cierto fue que te quise	<i>Contigo me voy (Tuya, tuya soy)</i>
	6.		Yo no lo niego	
	7.		Pero hace tanto tiempo	
	8.		Ya ni me acuerdo	
c)	9.		Ya ni me acuerdo, sí	<i>Tuya, tuya soy (Contigo me voy)</i>
	10.		Quisiera darte	
	11.		El veneno más fuerte	
	12.		Para matarte	
	13.		Anda quisiera darte	
	14.		Para matarte	

a) Copla: 24 compases	Seguidilla: 20 compases	c) Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 5 - 6 9 - 10 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Forma: abb-abb	Forma: a1bb-a1bb	Forma: a
Total: 48 compases		

Copla



Me qui - sis - te me/ol-vi-das - te me qui sis - te me/ol-vidas - te
me vi - da me vol - vis - - - te a que-rer

Seguidilla



si por nue- vos a - mo - res mel/has ol - vi - da - - - do
de - vuel - ve - me la vi - da que mel/has qui - ta - - - do
Si por nue- vos a - mo - res mel/has ol - - - - do

DAME TU CORAZONCITO

M^a Luisa Molina, El Melozal de Linares (1975)

Tono real La

		RIPIOS	TEXTO
a)	1.	Mi Vida, dame tu	Dame tu corazoncito
	2.	Caramba y dámelo	Dámelo lo llevaré
	3.	La Vida, que me si	Que me sirva de consuelo
	4.	Caramba, mientras en	Mientras en el mundo esté
b)	5.		Corazón a pedazos
	6.	Caramba,	Yo no lo quiero
	7.		Y cuando doy el mío
	8.	Caramba,	Lo doy entero
c)	9.		Lo doy entero, sí
	10.	Caramba,	Vida quitarme
	11.		La suerte no ha podido
	12.	Caramba,	Desengañarme
	13.		Anda vida quitarme
	14.	Caramba,	Desengañarme

a) Copla: 24 compases	b) Seguidilla: 20 compases	c) Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 9 - 10 - 11 - 12 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Forma: abb-abb	Forma: abb-ab	Forma: a
Total: 48 compases		

Copla

MI VI da__ da-me tu da-me tu co - ra-zon-ci - to ca -
ram . ba/y da- me- lo da- me-lo lo lle-va-re ca re -

Seguidilla

Co-ra-zon a pe- da-zos ca - ram-ba yo no lo quie-ro y
cuan - do doy el mí-o ca - ram - ba lo doy en - te-ro

A BALMACEDA

Donatila Jaque, El Melozal de Linares (1968)

Tono real Do

		RIPIOS	TEXTO	RIPIOS
a)	1.		Gloria eterna al gran patriota	<i>Ay, sí</i>
	2.	Mi vida,	Víctima de la traición	<i>Negro del alma</i>
	3.	La vida,	Al ilustre Balmaceda	<i>Ay, sí</i>
	4.	La vida,	De tan noble corazón	<i>Negro del alma</i>
b)	5.		Es imposible que haya	
	6.		Alguien que pueda	<i>Ay, sí</i>
	7.		Imitar en su ser	
	8.		A Balmaceda	<i>Negro del alma</i>
c)	9.		A Balmaceda, sí	
	10.		Siempre la historia	<i>Ay, sí</i>
	11.		Recordará el recuerdo	
	12.		De su memoria	<i>Negro del alma</i>
	13.		Anda mientras yo exista	
	14.		<i>Balmacedista</i>	<i>Ay, sí</i>

a) Copla: 23 compases	b) Seguidilla: 20 compases	c) Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 5 - 6 - 9 - 10 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Forma: abb-a1b1b1	Forma: a1b1b1-a1b1	Forma: a1
Total: 47 compases		

Copla

Glo - ria/e - ter - na/al gran pa - trio - - - ta ay sí

Mi vi. da vic - ti - ma de la trai - cion ne - gro del al - ma

Seguidilla

Es im - po - si - ble que/ha - ya/al - guien que pue - - - da/ay sí

i - mi - tar en su ser a Bal - ma - ce - da ne - gro del al - ma

Es im - po - di - ble que/ha - ya/al - guien que pue - da ne - gro del al - ma

TUS AMORES SE PARECEN

Marta Pinochet, Maule Sur (1977)

	RIPIOS	TEXTO
a)	1.	La Vida, Tus amores se parecen
	2.	La Vida, A la hierba cuando crece
	3.	La Vida, Que en todas partes se enreda
	4.	La Vida, En ninguna permanece
b)	5.	Como la flor de Armando
	6.	Son tus amores
	7.	Que a la primera lluvia
	8.	Caen las flores
c)	9.	Caen las flores, sí
	10.	Son como un vaso
	11.	Que cayéndose al suelo
	12.	Se hace pedazos
	13.	Se hace pedazos, sí
	14.	Es como un vaso

a) Copla: 24 compases	b) Seguidilla: 24 compases	c) Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 4	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 7 - 8 9 - 10 - 11 - 12 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Forma: abb-abb	Forma: a1b1b1-a1b1b1	Forma: a1
Total: 52 compases		

La transcripción corresponde a la primera voz

Copla

La vi - da tus a - mo - res se pa - re - cen
la vi - da a la hier - ba cuan - do cre - ce

Seguidilla

co - mo - la flor de/al - men - dro son tus a - mo - res
Que/a la pri - me - ra - llu - via ca - en la flo - res

PA'L 18 DE SEPTIEMBRE

M^a Concepción Toledo, Rari (1977)

Tono real Sib

		RIPIOS	TEXTO
a)	1.		Pa'l dieciocho de <i>setiembre</i>
	2.	Ay mi vida, han veni,	Han venido los vecinos
	3.		De Coquimbo y Ecuador
	4.	Ay mi vida, brasile,	Brasileros y Argentinos
b)	5.		En el medio del bosque
	6.		los tres Carrera
	7.		vieron su Patria libre
	8.	Mi vida,	con sus banderas
c)	9.		Con sus banderas sí
	10.		Y así te digo
	11.		Que parece que te haces
	12.	Mi vida,	Desentendido
	13.		Anda y a ti te digo
	14.		<i>Serís</i> mi amigo

a) Copla: 22 compases	b) Seguidilla: 24 compases	c) Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 7 - 8 9 - 10 - 11 - 12 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Forma: abb-abb	Forma: a1bb-a1bb	Forma: a1
Total: 50 compases		

Copla

Pa'l die - cio - - - cho de se - tiem - bre ay mi
vi - da y/han ve - ni, han ve - ni-do los ve - ci - nos ay mi nos

Seguidilla

en el me - dio del bos - que los tres - Ca - rre - ra vie -
ron su pa tria li - bre mi vi - da con sus ban - de - ras vie - ras

YO QUISIERA PRENDA MÍA

M^a Concepción Toledo; Jovita Valdés, Rari (1977)

Tono real Sib

	RIPIOS	TEXTO	RIPIOS
a)	1.	Negrito,	<i>la pura verdad</i>
	2.	Mi vida,	
	3.	Mi vida,	
	4.	Mi vida,	
b)	5.	Yo quisiera prenda mía	<i>la pura verdad</i>
	6.	Que nadie se te acercara	
	7.	Ni que te fueras con otra	
	8.	Negrito no me dejaras	
c)	9.	Quisiera y no quisiera	<i>la pura verdad</i>
	10.	Que cuando salgas	
	11.	Por que quiero y no quiero	
	12.	Que se conozcan	
	13.	Que se conozcan, sí	
	14.	Cosita rica	
	11.	Las ganas del quererte	<i>la pura verdad</i>
	12.	No se me quitan	
	13.	Hácele le le le le	
	14.	No se te hiele	

a) Copla: 24 compases	b) Seguidilla: 24 compases	c) Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 7 - 8 9 - 10 - 11 - 12 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Forma: abb-abb	Forma: abb-abb	Forma: a
Total: 52 compases		

Doña M^a Concepción, canta la primera voz, pero cuando se incorpora Doña Jovita se traslada a cantar la segunda voz (guitarra traspuesta).

Copla

Mi vi - da yo qui - sie - - - ra pren da mi - a Mi
vi - da que na - die se ta/a - cer ca - ra la pu ra ver - dad mi dad

Seguidilla

Qui - sie - ra/ y no qui - sie - ra que cuan - do sal - gas por
que quie ro/ y no quie - ro que se co - noz - can la pu - ra ver - dad por dad

PAÑUELO BLANCO ME DISTE

M^a Concepción Toledo; Jovita Valdés, Rari (1977)

Tono real: Si

		RIPIOS	TEXTO
a)	1.		Pañuelo blanco me diste
	2.	Mi vida,	Pañuelo para llorar
	3.	Mi vida,	De que me sirve el pañuelo
	4.	Mi vida,	Sin tu amor no ha de durar
b)	5.		Préstame tu pañuelo
	6.		Para lavarlo
	7.		Con suspiros del alma
	8.		Para secarlo
c)	9.		Para secarlo, sí
	10.		Lo lavaré
	11.		Con suspiros del alma
	12.		Lo secaré
	13.		Anda lo lavaré
	14.		Lo secaré

a) Copla: 22 compases	b) Seguidilla: 24 compases	c) Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 7 - 8 9 - 10 - 11 - 12 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Forma: abb-abb	Forma: a1bb-a1bb	Forma: a1
Total: 50 compases (transcripción voz Jovita)		

Copla

pa - ñue - lo blan - co me dis - te

Mi vi - da pa - ñue - lo pa - ra llo - rar.

Seguidilla

pres - ta - me tu pa - ñue - lo, pa - ra la - var - lo

con sus - pi - ros del al - ma pa - ra se - car - lo

TOMA ESTE GANCHO DE ALBAHACA

Filomena Parada, Rari (1952)

Tono real La

		RIPIOS	TEXTO
a)	1.	La vida,	Toma este gancho de albahaca
	2.	La vida sacude,	Sacúdele la semilla
	3.	La vida,	Como quieres que te quiera
	4.	La vida si soy hi,	Si soy hija de familia
b)	5.		Toma este puñalito
	6.		Ábreme el pecho
	7.		Ahí <i>verís</i> tu retrato
	8.	La vida,	Si está bien hecho
c)	9.		Si está bien hecho, sí
	10.		Corazoncito
	11.		En mi pecho te tengo
	12.	La vida,	Retratadito
	13.		Anda mi vida y dile
	14.		Que no me olvide

a) Copla: 24 compases	b) Seguidilla: 24 compases	c) Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 5 - 6 9 - 10 - 11 - 12 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Forma: abb-abb	Forma: a1b1b1-a1b1b1	Forma: a1
Total: 52 compases		

Mi vi - da to - me/es - te gan - cho de/al - baha - - - ca

la - vi - da sa - cu - de, sa - cu - de - le - la se - mi - lla

Seguidilla

to - ma/es - te pu - ña - li - to a - bre - me/el pe - cho

ahi ve - ris tu re - tra - to la vi - da si/es ta bien he - cho

to - ma/es - te pu - ña - li - to la vi - da y/a - bre me/el pe - cho

HASTA EL MUELLE FUI CON ÉL

Natalia Arévalo e hija, San Fabián de Alico (1955)

Tono real Sol

	RIPIOS	TEXTO	RIPIOS
a)	1.	Hasta el muelle fui con él	
	2.	La Vida,	<i>zambay liray</i>
	3.	En conversación los dos	
	4.	Y allá fue con sus lamentos	
b)	5.	La Vida,	<i>zambay liray</i>
	6.	Cuando yo le dije adiós	
	7.		
	8.	Hasta el muelle chileno	
c)	9.	Venden mujeres	<i>zambay liray</i>
	10.	A peso la docena	
	11.	Como alfileres	
	12.	Como alfileres, sí	<i>zambay liray</i>
	13.	Y es cosa cierta	
	14.	También se venden hombres	
	14.	Así se asienta	<i>zambay liray</i>
	13.	Cierto, cierto, ciertito	
	14.	Los dos solitos	<i>zambay liray</i>

a) Copla: 26 compases	b) Seguidilla: 16 compases	c) Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 9 - 10 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Forma: aabb-cb1b1	Forma: clb1-clb1	Forma: b1
Total: 46 compases		

Cuarteta

Has - ta/el mue - - lle fui con el has - ta/el el la
vi - da en con - ver - sa - cion los dos zam - bay li - ray. la ray. la...

Seguidilla

Has - ta/el mue - lle chi - le - no ven - den mu - je - res a
pe - so la do - ce - na co - mo/al fi - le - res zam - bay lo - ray

LA AZUCENA Y LA CAMELIA

Natalia Arévalo, San Fabián de Alico (1955)

Tono real Sol

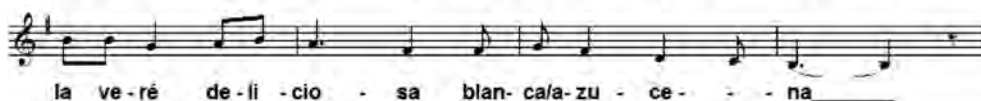
		RIPIOS	TEXTO
a)	1.	Mi vida,	La azucena y la camelia
	2.	Mi vida,	Se asoman a mi jardín
	3.	Mi vida,	La preciosa enredadera
	4.	La vida,	Con el florido jazmín
b)	5.		Florcita de chinita
	6.		Flor de verbena
	7.		La verá deliciosa
	8.		Blanca azucena
c)	9.		Blanca azucena, sí
	10.		Flor del romero
	11.		Los claveles rosados
	12.		Son los que quiero
	13.		Hace lo que hace el huaso
	14.		Dale un abrazo

a) Copla: 24 compases	b) Seguidilla: 16 compases	c) Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 9 - 10 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Forma: abb-abb	Forma: alb-alb	Forma: a2
Total: 44 compases		

Cuarteta



Seguidilla



¡VIVA CHILE!

Natalia Arévalo, San Fabián de Alico (1955)

Tono real Mib

		RIPIOS	TEXTO
a)	1.	Mi Vida, Viva Chi,	Viva Chile, Viva Chile
	2.	Mi Vida y la flor,	Y la flor de la deidad
	3.	Mi Vida y los pa,	Y los padres de la patria
	4.	Mi Vida, que nos die,	Que nos dieron libertad
b)	5.		Los padres de la patria
	6.	Mi Vida,	Fueron valientes
	7.		Y pusieron por Chile
	8.	Mi Vida,	Su pecho al frente
c)	9.		Su pecho al frente, sí
	10.	Mi Vida,	Bernardo O'higgins
	11.		General San Martín
	12.	Mi Vida,	Y Manuel Rodríguez
	13.		Nos hicieron el ocho
	14.	Mi Vida,	Con el dieciocho

a) Copla: 24 compases	b) Seguidilla: 24 compases	c) Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 7 - 8 9 - 10 - 11 - 12 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Forma: abb-a1b1b1	Forma: a1bb-a1b1b1	Forma: a1
Total: 52 compases		

Copla

Mi vi - da/y vi - va Chi__ vi - va Chi - le/y vi - va Chi - le__
 Mi ví - da y la flo_____ y la flor de la dei - dad_____

Seguidilla

Los pa - dres - de la pa - tria mi vi - da fue - ron va - lien - tes__
 y pu - sie - ron por Chi - le_____ mi vi - da su pe - cho/al fren - te

YO ME TOMARA AQUEL MATE

María Marinao, Quinchamalí (1955)

Tono real Si

	RIPIOS	TEXTO	RIPIOS
a)	1.	Ahora sí,	<i>Sí, Ayayai</i>
	2.	Ahora sí,	
	3.	Ahora sí,	
	4.	Ahora sí,	
b)	5.	Yo me comiera un pebre	<i>Sí, Ayayai</i>
	6.	Una tortilla	
	7.	Un arrollado huaso	
	8.	Con mantequilla	
c)	9.	Con mantequilla. sí	<i>Sí, Ayayai</i>
	10.	Cuatro gallinas	
	11.	Cuatro pavos, un chancho	
	12.	Y una corvina	
	13.	Untan con ligereza	
	14.	Brilla en la mesa	

a) Copla: 20 compases	b) Seguidilla: 16 compases	c) Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 9 - 10 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Forma: ab-abb	Forma: ab-ab	Forma: a
Total: 40 compases		

Copla

Aho - ra sí yo me to - - ma rã/a - quel ma - te

Aho - ra si do - cien - tas ta - zas de le - che si a - ya yai

Seguidilla

yo me co - mie - ra un pe bre u - na tor - ti - lla

un a - rro - lla - do hua - so con man te qui - lla si a - ta - yai

TAN CHIQUITITA Y CON LUTO

Francisca González, Niblinto (1951)

Tono real Re

		RIPIOS	TEXTO
a)	1.	Ay tan chiquí,	Tan chiquita y con luto
	2.	Ay dime quien,	Dime quien se te murió
	3.	Ay se te ha muerto,	Se te ha muerto tu marido
	4.	Ay y en reemplazo,	Y en reemplazo quede yo
b)	5.		A otro lado me llaman
	6.	Mi vida,	Los pasajeros
	7.		Otra vez que me llamen
	8.	Ayayai,	Me voy con ellos
c)	9.		Me voy con ellos, ay sí
	10.	Mi vida,	<i>Marida</i> del Carmen
	11.		Préstame tu peineta
	12.	Ayayai,	Para peinarme
	13.		Así, así, y así
	14.	Mi vida,	Primer abril

a) Copla: 24 compases	b) Seguidilla: 16 compases	c) Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 9 - 10 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Forma: abb-abb	Forma: a1b1-a1b1	Forma: b
Total: 44 compases		

Ejecución de la guitarra en 6/8

Copla

Seguidilla

QUE CARO CUESTA EL AMOR'E

Rosa Carmen Romero, Coelemu (1960)

Tono real Fa

		RIPIOS	TEXTO
a)	1.	<i>Mi vida,</i>	Que caro cuesta el <i>amor'e</i>
	2.	<i>Mi vida,</i>	Cuando no hay correspondencia
	3.	<i>Mi vida,</i>	Se sufre pena y delirio
	4.	<i>Mi vida,</i>	Todo es sufrir por su ausencia.
b)	5.		Caro cuesta el <i>amor'e</i>
	6.		También querer
	7.		Porque una se dedica
	8.		A padecer.
c)	9.		Ha padecer, mi vida
	10.		Quiéreme entonces
	11.		Quiéreme para siempre
	12.		Ya me olvidaste
	13.		Yo siempre he de quererte
	14.		Aunque me cueste

a) Copla: 28 compases	b) Seguidilla: 20 compases	c) Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 4	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 7 - 8 9 - 10 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Forma: aabb-ab1b1	Forma: alb1b1-alb1	Forma: a1
Total: 52 compases		

La intérprete hace diferentes ornamentaciones de la nota más aguda, tanto en **a** como en **b**

The image shows a musical score for the song 'Que caro cuesta el amor'e'. It consists of four staves of music in treble clef, 3/4 time, with a key signature of one flat (F major/D minor). The lyrics are written below the notes. The first two staves correspond to section 'a' (Copla), and the last two staves correspond to section 'b' (Seguidilla). The lyrics are: 'Mi vi - da que ca - ro cues - ta/el a - mo - re', 'mi vi - da cuan - do no/hay co - rres - pon - den - cia', 'ca - ro cues - ta/el a - mo - re tam - bien que - re - er', and 'por - que/u - na se de - di - ca a pa - de - cer'. The score includes various musical ornaments and phrasing marks.

EL MATE CON LA BOMBILLA

Filemón Castro Cid, Nacimiento (1952)

Tono real Do M

		RIPIOS	TEXTO
a)	1.	Ay, ay, ay el mate,	El mate con la bombilla
	2.	Mi vida quieren for,	Quieren formar una huelga
	3.		Porque la azúcar ta' cara
	4.		Y no se encuentra ni yerba.
b)	5.		Si las viejas materas
	6.	Allá va,	No encuentran yerba
	7.		Siempre siguen pelando
	8.	Ayayai,	Las viejas mi alma.
c)	9.		Las viejas mi alma, sí
	10.	Allá va,	Sigan cantando
	11.		Que las viejas materas
	12.	Ayayai,	Siguen pelando.
	13.		Ahora les llegó al perno
	14.	Ayayai,	Lenguas de infierno.

a) Copla: 24 compases	b) Seguidilla: 16 compases	c) Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 9 - 10 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Forma: abb-ab1b1	Forma: ab1b1-a1	Forma: a1
Total: 44 compases		

Copla

Seguidilla

EL PALENQUE

Registrada a José del Carmen Leviñanco, Chiloé, Quicavi (1985)

Tono real Do

TEXTO			
1.	Arbolito, arbolito	13.	Me gusta el vino, sí
2.	Verde y coposo	14.	Yo lo sostengo
3.	Nada saco en mirarte	15.	El caballo al palenque
4.	Y no te gozo	16.	Mascando el freno
5.	Si no te gozo, mi alma	17.	Mascando el freno, sí
6.	Mi <i>morelele</i>	18.	Quien lo creyera
7.	Pa' que de cuando en cuando	19.	Que unas chicas buenas
8.	De mi te acuerdes	20.	Las corretean
9.	De mi te acuerdes, sí	21.	Las corretean, sí
10.	Yo soy arisco	22.	Disimulemos
11.	Por eso es lo primero		
12.	Me gusta el vino		

Seguidilla: 24 + 16 + 12 + 16 + 16 = 84	Remate: 4 compases
<p style="text-align: center;">Estructura:</p> <p style="text-align: center;">1 - 2 - 1 - 2 - 3 - 4 - 3 - 4 - 3 - 4 - 3 - 4</p> <p style="text-align: center;">5 - 6 - 7 - 8 - 7 - 8 - 7 - 8</p> <p style="text-align: center;">9 - 10 - 11 - 12 - 11 - 12</p> <p style="text-align: center;">13 - 14 - 15 - 16 - 15 - 16 - 15 - 16</p> <p style="text-align: center;">17 - 18 - 19 - 20 - 19 - 20 - 19 - 20</p>	<p style="text-align: center;">Estructura:</p> <p style="text-align: center;">21 - 22</p>
Forma: aabb-bb-abbb-abb-abbb-abbb	Forma: a
Total: 88 compases	

Seguidilla

Ar - bo - li - to / ar bo - li - to, ver - de / y co - po - - so

na - da sa - co / en mi rar - te / y no te go - zo

EN UNA REDOMA DE AGUA

Emilia y Enriqueta Ojeda, Puqueldón [Chiloé] (1979)

Acordeón: Onofre Alvarado.

Tono Real Fa

		RIPIOS	TEXTO	RIPIOS
a)	1.	La Vida,	Y en una redoma de agua,	Sí
	2.	La Vida,	Cuatro choritos cantaban	Morenita
	3.	La Vida,	Y el uno cantaba gloria,	Si
	4.	La Vida,	Los otros se lamentaban	Morenita
b)	5.	Ay,	Y un chorito y en la mar abren	
	6.	Allá,	Camino	Sí
	7.		Para que se pasaran	
	8.		Los submarinos	Morenita
c)	9.	Ay	Los submarinos, sí	
	10.		Planté un romero	Sí
	11.		Para que se diviertan	
	12.		Los Marineros	Morenita
	13.	Ay	Cierto , cierto, ciertito	
	14.		Los dos solitos	Sí

a) Copla: 28 compases	b) Seguidilla: 24 compases	c) Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 4	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 7 - 8 9 - 10 - 11 - 12 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Forma: abb-abb	Forma: a1bb-a1bb	Forma: a1
Total: 56 compases		

Copla

La vi-da y/en u - na, re - do - ma de/a - gua si

La vi-da cua - tro cho - ritos can - ta - ban mo - re - ni - ta ta

Seguidilla

ay un cho - ri - to/en la mar a - llá/a - bren ca - mi - no si

Pa - ra que se pa - sa - ran los sub - ma - ri - nos mo - re - ni - ta

EN EL CENTRO DE LA MAR

Onofre Alvarado, Margot Loyola, La Estancia (1987)

Tono real Do

		TEXTO
a)	1.	En el centro de la mar
	2.	Suspiraba una gaviota
	3.	Y en el suspiro decía
	4.	El me engaña tiene otra
b)	5.	Reviente quien reviente
	6.	Hable quien hable
	7.	He de hacer mi muerte
	8.	En Quetalmahue
c)	9.	En Quetalmahue, mi alma
	10.	Te estoy diciendo
	11.	Que por quererte tanto
	12.	Me estoy muriendo
	13.	Anda te estoy diciendo
	14.	Me estoy muriendo

a) Copla: 24 compases	b) Seguidilla: 24 compases	c) Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 5 - 6 9 - 10 - 11 - 12 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Forma: abb-abb	Forma: ab1b1-a1b1b1	Forma: a
Total: 52 compases		

Copla

En el cen - - - tro de la mar sus pi-
ra ba u - na ga-vio - ta sus-pi - ta

Seguidilla

Re - vien - te quien re - vien - te ha - ble quién ha - ble
he de ha - cer mi muer - te en Que-tal-ma - hue
re - vien - te quién re - vien - te ha - ble quién ha - ble

DIME CÓMO TE LLAMAS

Onofre Alvarado, Margot Loyola, La Estancia (1987)

Tono real Fa#

		RIPIOS	TEXTO		RIPIOS	TEXTO
S E G U I D I L L A S	1.		Dime cómo te llamas	9.		De mi caballo, sí
	2.	Ayayai,	Para escribirte	10.	Ayayai,	Con letras verdes
	3.		Me llamo Rosa del Carmen	11.		Porque las esperanzas
	4.	Ayayai,	Corazón triste	12.	Ayayai,	Nunca se pierden
	5.		Escribirte quisiera	13.		De todos los colores
	6.	Ayayai,	Papel no hallo	14.	Ayayai,	Me gusta el lacre
	7.		Te escribiré en las riendas	15.		Donde quiera que vayas
	8.	Ayayai,	De mi caballo	16.	Ayayai,	Tengo que hallarte

		RIPIOS	TEXTO
R E M A T E	17.		Donde te irás paloma
	18.	Ayayai,	Que no te coma

Seguidilla: 16 + 12 + 12 + 16 = 56 compases.	Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 1 - 2 - 3 - 4 - 3 - 4 5 - 6 - 7 - 8 - 7 - 8 - 9 - 10 - 11 - 12 - 11 - 12 - 13 - 14 - 13 - 14 - 15 - 16 - 15 - 16	Estructura: 13 - 14
Forma: aabb-abb-abb-aabb	Forma: a
Total: 60 compases	

Seguidilla

Di-me co-mo te lla-mas ay-ay ay pa-ra/es-cri-bir - te te me

lla mo Ro-da del Car-men a-llá va co-ra-zón tris-te

ASÓMATE A LA VENTANA

Tolentina y Marta Pinochet, Maule Sur (1977)

Tono real Re

		RIPIOS	TEXTO
a)	1.	Ay la Vida, asoma,	Asómate a la ventana
	2.	Ay la Vida, matita,	Matita de hierba buena
	3.	Ay la Vida, el que no,	El que no sabe de amores
	4.	Ay la Vida, no sabe,	No sabe de cosa buena
b)	5.		Si a tu ventana llega
	6.	Allá va,	Una paloma
	7.		Trátala con cariño
	8.	Allá va,	Que es mi persona
c)	9.		Que a mi persona, sí
	10.	Allá va,	Paloma al norte
	11.		Un cazador te <i>aguaita</i>
	12.	Allá va,	Detrás del bosque
	13.		Detrás del bosque, sí
	14.	Allá va,	Paloma al norte

Copla: 24 compases	Seguidilla: 24 compases	Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 4	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 7 - 8 9 - 10 - 11 - 12 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Forma: abb-abb	Forma: abb-abb	Forma: a
Total: 52 compases		

Copla

Ay la vi - da a - so - ma, a - so - ma - te/a la ven - ta - na ay la
vi - da ma - ti - ta, ma - ti - ta de yer - ba bue - na ay la na

Seguidilla

si/a tu ven - ta - na lle - ga a - llá va u - na pa - lo - ma tra
ta - la con ca - ri - ño a - llá va que es mi per - so - na tra na

DICEN QUE LA PALMA ES GRANDE

Marta Vierney , Nahueltoro, Chillán (1965)

Tono real Do#

		RIPIOS	TEXTO ORIGINAL
a)	1.	Caramba,	Dicen que la palma es grande
	2.	Mi vida, va creció,	Va creciendo poco a poco
	3.	Mi vida,	Y que da muy buenos frutos
	4.	Mi vida, tiene muy	Tiene muy dulces los cocos
b)	5.		Ofrécele a esa niña
	6.		Palmero loco
	7.		Ofrécele la palma
	8.	Mi vida,	Menos los cocos
c)	9.		Menos los cocos, sí
	10.		Ella decía
	11.		Que una palma sin cocos
	12.	Mi vida,	No le servía
	13.		Ofrécele los cocos
	14.		Palmero loco

a) Copla: 24 compases	b) Seguidilla: 16 compases	c) Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 9 - 10 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Forma: abb-a1bb	Forma: a2b-a3b	Forma: a4
Total: 44 compases		

Copla

Seguidilla

EL QUE A MÍ ME CAUTIVASE

Las Morenitas, San Vicente de Tagua Tagua (2008)

Tono real Do

		RIPIOS	TEXTO
a)	1.	Mi vida, el que a mi,	El que a mí me cautivase
	2.	Mi vida, Juanito,	Juanito se ha de llamar
	3.	Mi vida, si no se,	Si no se llama Juanito
	4.	Mi vida, no me te,	No me tengo de encachar
b)	5.		Esa calle que viene
	6.	Mi vida,	Llena de juanes
	7.		Que si no viene el mío
	8.	Mi vida,	No viene <i>naide</i>
c)	9.		No viene <i>naide</i> , sí
	10.	Mi vida,	Juanito de oro
	11.		No le cuentes a nadie
	12.	Mi vida,	Que yo te adoro
	13.		Anda juanito de oro
	14.	Mi vida,	Que yo te adoro.

a) Copla: 24 compases	b) Seguidilla: 20 compases	c) Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 5 - 6 9 - 10 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Forma: abb-abb	Forma: abb-ab	Forma: a
Total: 48 compases		

Copla

Mi vi - da el que/a mi el que/a mi me cau - ti - va - se
mi vi - da Jua - ni - to Jua - ni - to se/ha de lla - mar

Seguidilla

E - sa ca - lle que vie - ne mi vi - da lle - na de Jua - nes
que se no vie - ne/el mi - o mi vi - da no vie - ne nai - de
e - sa ca - lle que vie - ne mi vi - da lle - na de Jua - nes

ESTA NOCHE CON LA LUNA

Registrada por Luisa Barrientos, Coelemu (1955)

Tono real Re

		RIPIOS	TEXTO
a)	1.	Mi vida,	Esta Noche con la luna
	2.	Caramba,	Y mañana con el sol
	3.	Mi vida,	Iremos a la laguna
	4.	Caramba,	A buscar peces de amor
b)	5.		Antenoche y anoche
	6.		Y esta mañana
	7.		Me miraron tus ojos
	8.		De mala gana
c)	9.		De mala gana, sí
	10.		Esos tus ojos
	11.		Lo que tienen de negros
	12.		Tienen de hermosos
	13.		Anda tienen de hermosos
	14.		Esos tus ojos

a) Cuarteta: 24 compases	b) Seguidilla: 24 compases	c) Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 5 - 6 9 - 10 - 11 - 12 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Forma: abb-abb	Forma: abb-abb	Forma: a
Total: 52 compases		

Cuarteta

Seguidilla

QUE SACARÉ YO CON IR'E

Cueca Ligerita, Alicia de las Mercedes Olivares, El Tambo [Norte Chico] (1970)

Tono Real Do#

		RIPIOS	TEXTO
a)	1.	Ay que saca,	Que sacaré yo con <i>ir'e</i>
	2.	Ay sí, ay sí, ay no,	Al jardín todos los días
	3.	Ay si se han de	Si se han de secar las flores
	4.	Ay sí, ay sí, ay no,	Se de las tristezas <i>midas</i>
b)	5.		Que sacaré con <i>ir'e</i>
	6.	Allá va,	Y a cortar flores
	7.		Ay sí, ay sí, ay no,
	8.	Allá va,	Y corte no llores
c)	9.		Corte y no llores, sí
	10.	Allá va,	Sigas cortando
	11.		Me dice el jardinero
	12.	Allá va,	Lo están amando
	13.		<i>(Que por el ramo e' flores</i>
	14.	Allá va,	<i>lo están amando)</i>

a) Copla: 24 compases	b) Seguidilla: 16 compases	c) Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 9 - 10 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Forma: abb-abb	Forma: alb-alb	Forma: b
Total: 44 compases		

Copla

Ay que sa - ca que sa - ca - re yo co i - ra ay
si, ay si, ay no al jar - din to - dos los di - as ay di - as

Seguidilla

que sa - ca - re con i - re a - llá va y/a cor - tar flo - res ay
si, ay si ay no, a - llá va cor - ta/y no llo - res

TRANSCRIPCIONES PALOMAR

OJOS QUE SE APASIONAN

Registrada a Renee y Enrique Luza, Pica (1968)

Tono real SolM

	RIPIOS	TEXTO	RIPIOS
a)	1.	Unos ojitos he'i visto	Si, ayayai
	2.	Mi vida, Por esos ojos me muero	Si, ayayai
	3.	Mi vida, Y aunque se que tienen dueño	Si, ayayai
	4.	Mi vida, Así con dueño los quiero	Si, ayayai
b)	5.	Para que sirven ojos	
	6.	Para que sirven	Si, ayayai
	7.	Ojos que se apasionan	
	8.	De un imposible	Si, ayayai
c)	9.	De un imposible, sí	
	10.	Ojos traidores	Si, ayayai
	11.	Que se van y me dejan	
	12.	Sin mis amores	Si, ayayai
	13.	Ciego de una pasión	
	14.	Mi corazón	Si, ayayai

Copla: 24 compases	Seguidilla: 24 compases	Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 5 - 6 9 - 10 - 11 - 12 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Total: 52 compases Abb-a1bb a1bb-a1bb a1		

Copla

Seguidilla

QUE PIENSAS QUE CON NO VERTE

Registro a Rogelio Loayza, Matilla (1968)

Tono real La M

TEXTO	
a)	1. Que piensas que con no verte
	2. Mi amor se ha desvanecido
	3. Te advierto que soy constante
	4. Que lo que quiero no olvido
b)	5. Si tu boquita fuera
	6. Terrón de azúcar
	7. Noche y día estaría
	8. Chupa que chupa
c)	9. Chupa que chupa, mi alma
	10. Y a ti te digo
	11. No te vayas con otro
	12. Vente conmigo
	13. A cucurrú paloma
	14. No hay quien te coma

Copla: 24 compases	Seguidilla: 24 compases	Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 4	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 7 - 8 9 - 10 - 11 - 12 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Total: 52 compases abb-abb abb-abb a		

Copla

Que pien - - - sas que con no ver - - - te mi/a -
mor - - - se/ha des - va - ne - cí - - - do mi/a - do

Seguidilla

si - tu bo - qui - ta fue - ra te - - - rrón de/a - zu - - - car
no - che/y di - a/es - ta - ri - a chu - pa que chu - - - pa

UNOS OJITOS HE'IVISTO

Registrada a Alejandro González, Toconao, provincia de El Loa (1975)

Tono real Re M

		RIPIOS	TEXTO	RIPIOS
a)	1.	Mi vida,	Y unos ojitos <i>he'i</i> visto	
	2.	Mi vida,	Y por esos ojos me muero	<i>Sí</i>
	3.	Mi vida,	Me han dicho que tienen dueño	
	4.	Mi vida,	Y así con dueño los quiero	<i>Sí</i>
b)	5.		Tienes unos ojitos	
	6.		Y unas pestañas	
	7.		Y una lengua embustera	
	8.		Con que me engañas	<i>Sí</i>
c)	9.	Cierto,	Con quien me engañas	
	10.		Ojos traidores	
	11.		No te vayas con otro	
	12.		Ni a otro adores	<i>Sí</i>
	13.	Cierto,	Ni a otro adores	
	14.		Ojos traidores	

Copla: 24 compases	Seguidilla: 24 compases	Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 4	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 7 - 8 9 - 10 - 11 - 12 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Total: 52 compases abb-abb a1bb-a1bb a1		

Copla

Mi vi - da y/u - nos o - - - ji - tos hey vis - to mi
vi - da po e - sos o - jos me mue - ro sí mí sí

Seguidilla

Tie - nes u - nos o - ji - tos y/u - nas pes - ta - ñas y/u -
na len - gua/em - bus - ta - ra con que me/en - ga - ñas sí y/u - sí

CHINCOLITO

Registrada a Alejandro González, Toconao, 1967

Tono real La

		RIPIOS	TEXTO	RIPIOS	
a)	1.	Mi vida,	Chincolito se voló		
	2.	Mi vida,	Para dentro de un convento		
	3.	Mi vida,	Salió una monja asustada		
	4.	Mi vida,	Con el chincolito dentro		
b)	5.		Chincolito poeta		<i>mijita</i>
	6.		Cuando enamora		
	7.		Agacha la cabeza		
	8.		Se hace el que llora		
c)	9.	Cierto,	Se hace el que llora		<i>mijita</i>
	10.		Mi chincolito		
	11.		La cabeza tan rota		
	12.		Y tan peladito		
	13.		Cierto tan peladito		
	14.		Mi chincolito.		

Copla: 24 compases	Seguidilla: 24 compases	Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 4	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 7 - 8 9 - 10 - 11 - 12 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Total: 52 compases		
Forma: abb-abb Forma: abb-abb Forma: a		

Copla

Mi vi-da chin - co - li - to se vo - ló
mi vi - da pa - ra den - tro de un con - ven - to

Seguidilla

Chin - co - li - to po - e - ta cuan - do/e - na - mo - ra
a - ga - cha la ca - be - za mi - ji - ta se/ha - ce/el que llo - ra

CUECA DE SAN PEDRO

Registrada en el Carnaval de Yaye, San Pedro de Atacama, 1992.

Tono real sib

		RIPIOS	TEXTO
a)	1.	<i>Allá va, que lindo,</i>	Que lindo se ve San Pedro
	2.	<i>Allá va, mirando,</i>	Mirando de sur a cabo
	3.	<i>Allá va y al frente,</i>	Al frente la cordillera
	4.	<i>Allá va y abajo,</i>	Abajo diviso un valle
b)	5.		En el pueblo e San Pedro
	6.	<i>Allá va,</i>	Mucha fortuna
	7.		Tiene su <i>Pucará</i>
	8.	<i>Allá va,</i>	Valle e' la Luna
c)	9.		Valle e' la Luna, sí
	10.	<i>Allá va,</i>	Soy sanpedrino
	11.		Bueno para la <i>aloja</i>
	12.	<i>Allá va,</i>	También pa'l vino
	13.		Voy a la vuelta del valle
	14.	<i>Allá va,</i>	Por si alguien sale

Copla: 24 compases	Seguidilla: 24 compases	Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 7 - 8 9 - 10 - 11 - 12 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Total: 52 compases		
Forma: abb-abb Forma: abb-abb Forma: a		

Copla

A - llá va que lin - do que lin - do se ve San Pe - dro
a - llá va mi - ran - do mi - ran - do de sur a cá - bo

Seguidilla

En el pue - blo e' San Pe - dro a - llá va mu - cha for tu - na
tie - ne su Pu - ca - rá a - llá va va - lle la lu - na

EL MURCIEGALITO

Registrado Rafael Díaz Ramos, Copiapó (1963)

		RIPIOS	TEXTO
a)	1.	Caramba, dicen que,	Dicen que las niñas tienen
	2.	Caramba, un murcié,	Un murciégalo <i>pegáo</i>
	3.	Caramba, de las a,	De las alitas negras
	4.	Caramba, y el piquí,	Y el piquito <i>coloráo</i>
b)	5.		<i>Tóas</i> las niñas tienen
	6.	Caramba,	Un camotito
	7.		Unas lo tienen grande
	8.	Caramba,	Y otras chiquito
c)	9.		Y otras chiquito, sí
	10.	Caramba,	un camotazo
	11.		Unas lo tienen <i>güeno</i>
	12.	Caramba,	Y otras malazo <i>pob!</i>
	13.		Anda el camotazo
	14.	Caramba,	Pero malazo

Copla: 24 compases	Seguidilla: 20 compases	Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 7 - 8 9 - 10 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Total: 48 compases		
Forma: abb-abb	Forma: abb-abb	Forma: a

Copla

Ca - ram - ba di - cen que, di - cen que las ni - ñas tie - nen
ca - ram - ba un mur - cié, un mur - cie - ga - lo pe - ga - o

Seguidilla

to - a las ni - ñas tie - nen ca - ram - ba un ca - mo ti - to
u - nas lo tie - nen gran de ca - ram - ba y/o - tras chí - qui - to

LA POBRE

Registrada a Hilda Silva, El Tambo (norte chico) (1972)

Tono real Sol M

		RIPIOS	TEXTO
a)	1.	Allá va,	Un negro que yo quería
	2.	Allá va, por pobre,	Por pobre me despreció
	3.	Allá va,	Como el rico, es pretencioso
	4.	Allá va, y una rí,	Y una rica mereció
b)	5.		No te rías negrito
	6.		De verme pobre
	7.		Porque la rica es rica
	8.	Allá va,	La pobre es pobre
c)	9.		La pobre es pobre, sí
	10.		Rico en <i>mansura</i>
	11.		Porque también hay ricos
	12.	Allá va,	De poca dura
	13.		Anda rico en <i>mansura</i>
	14.		De poca dura

Copla: 28 compases	Seguidilla: 20 compases	Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 1 - 2 - 3 - 4 - 4	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 7 - 8 9 - 10 - 11 - 12 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
aabb-abb-abb-abb-ab-a		
Total: 52 compases		

Copla



A - llá va un ne - gro que yo que - ri - - a
a - llá va por po - bre por po - bre me des - pre - ci - ó

Seguidilla



no te ri - as ne - gri - to de ver - me po - - - bre
por que la ri - ca/es ri - ca a - llá va la po - bre/es po - bre.

EL VOLANTÍN

Texto: Cristina Miranda. Música: Margot Loyola (1957)

		RIPIOS	TEXTO	RIPIOS
a)	1.		Navegando va el <i>Latorre</i>	<i>Sí, sí, sí</i>
	2.	Mi vida,	Desmantelada cubierta	<i>Sí señora</i>
	3.		Quilla herida ya sin vuelta	<i>Sí, sí, sí</i>
	4.	Mi vida,	A morir lejos de Pancho	<i>Sí señora</i>
b)	5.		Desde un cerro porteño	
	6.		Se fue cortado	<i>Sí, sí, sí</i>
	7.		Un volantín azul	
	8.		Y otro morado	<i>Sí señora</i>
c)	9.		Y otro morado, sí	
	10.		Vuela muy alto	<i>Sí, sí, sí</i>
	11.		Remolcando al <i>Latorre</i>	
	12.		Su acorazado	<i>Sí señora</i>
	13.		Lo seguirá hasta el fin	
	14.		El volantín	<i>Sí, sí, sí</i>

Copla: 24 compases	Seguidilla: 24 compases	Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 7 - 8 9 - 10 - 11 - 12 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Total: 52 compases		
Forma: abb-abb Forma: abb-abb Forma: a		

Copla

Na - ve - gan - do va - len la to - - rre sí, sí, sí
mi vi - da des - man - te - la - da cu - bier - ta sí se - ño - ra

Seguidilla

des - de un ce - rro por - te - ño se fue cor - ta - o sí sí sí
un vo - lan - tín a - zul y/o - tro mo - ra - o sí se - ño - ra

LA POMAIRINA

Texto: Cristina Miranda. Música: Margot Loyola (1955)

Tono real Mi M

		RIPIOS	TEXTO
a)	1.	Del corá,	Del corazón de una loica
	2.	Caramba, dicen que	Dicen que nació Pomaire
	3.	Y del fue,	Y del fuego de sus hornos
	4.	Caramba, el arré,	El arrebol de la tarde
b)	5.		En al pueblo e' Pomaire
	6.	Caramba,	Planté un laurel
	7.		Y en la hornilla una fuente
	8.	Caramba,	Puse a cocer
c)	9.		Puse a cocer, ay sí
	10.	Caramba,	Ollas y platos
	11.		Y el corazón de greda
	12.	Caramba,	De un huaso ingrato
	13.		Que no hay loza más fina
	14.	Caramba,	La pomairina

Copla: 24 compases	Seguidilla: 20 compases	Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 5 - 6 9 - 10 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
abb-abb a1b1b1-a1b1-a1		
Total: 48 compases		

Copla

Del co - ra, del co - ra - zón de/u - na loi - ca
ca - ram - ba di - cen que di - cen que ná - cio Po - mai - re

Seguidilla

En el pue - blo é Po - mai - re ca - ram - ba plan - te/un lau - rel
Y en la/hor - ní - lla/u - na fuen - te ca - ram - ba pu - se/a co - cer
en el pue - blo é Po - mai - re ca - ram - ba plan - te/un lau - rel

VEN ACÁ REGALO MÍO

Aprendida por Viviana Silva en los alrededores de Curicó (2006)

Tono real Sib

		RIPIOS	TEXTO	RIPIOS
a)	1.	Mi vida,	Ven acá regalo mío	ay sí, sí
	2.	Mi vida,	Que te quiero preguntar	marino a la mar
	3.	Mi vida,	Donde estuviste esa noche	ay sí, sí
	4.	Mi vida,	Que me has hecho difarear	marino a la mar
b)	5.		Si tuvieras mis ansias	
	6.		Te condoliera	ay sí, sí
	7.		Te entregara mi alma	
	8.		Por compañera	marino a la mar
c)	9.		Por compañera, sí	
	10.		Así decía	ay sí, sí
	11.		Un enfermo de amores	
	12.		Que se moría	marino a la mar
	13.		Que se muere de amor	
	14.		Mi corazón.	ay sí, sí

Copla: 24 compases	Seguidilla: 24 compases	Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 5 - 6 9 - 10 - 11 - 12 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Total: 52 compases abb-abb abb-abb a		

Copla

Mi vi - da ven a - ca re - ga - lo mí - o/ay sí sí
mi vi - da que te que - ro pre - gun - tar ma - ri - no/a la mar

Seguidilla

si tu - vie - ras mis an - sias te con - do - lie - ra/ay sí sí
te/en - tre - ga - ra mi al - ma por com - pa - ñe - ra ma - ri - no/a la mar
si tu - vie - ras mis an - sias te con - do - lie - ra ma - ri - no/a la mar

ANGELITO GLORIOSO

Texto: Osvaldo Cádiz. Música: Margot Loyola

Tono real Re

	RIPIOS	TEXTO	RIPIOS
a)	1. Mi vida,	Que glorioso el angelito	<i>Sí, ayayai</i>
	2. Mi vida,	Que se va para los cielos	
	3. Mi vida,	Con sus dos alitas blancas	
	4. Mi vida,	Estrellitas en el pelo	
b)	5.	Angelito que vuelas	<i>Sí, ayayai</i>
	6.	Hacia lo alto	
	7.	No te mojes las alas	
	8.	Con algún llanto	
c)	9.	Con algún llanto, sí	<i>Sí, ayayai</i>
	10.	Flor primorosa	
	11.	Que al cielo te llevan	
	12.	Dos mariposas	
	13.	Anda flor primorosa	
	14.	Dos mariposas	

Copla: 24 compases	Seguidilla: 24 compases	Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 7 - 8 9 - 10 - 11 - 12 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Total: 52 compases abb-abb abb-abb a		

Texto: Osvaldo Cádiz
Música: Margot Loyola

Copla



Seguidilla



SALGO AL CAMPO

Versión del repertorio de las Huasas Andinas

Tono real Sol M

		RIPIOS	TEXTO
a)	1.	Salgo al ca,	Salgo al campo a divertirme
	2.	Mi vida, y a ver si,	A ver si olvidarte puedo
	3.	Mi vida, me ha sali,	Me ha salido lo contrario
	4.	Mi vida, cada dí,	Cada día más te quiero
b)	5.		Al campo de la flores
	6.	Mi vida,	Salgo a pasearme
	7.		Salen tus lindos ojos
	8.	Mi vida,	Y a cautivarme.
c)	9.		A cautivarme, sí
	10.	Mi vida,	Que ojos tan bellos
	11.		Que se van y me dejan
	12.	Mi vida,	Muertos por ellos
	13.		Muero por tus ojitos
	14.	Mi vida,	Tan re bonitos

Copla: 28 compases	Seguidilla: 20 compases	Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 5 - 6 9 - 10 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Total: 52 compases aabb-abb abb-a1b a1		

Copla

sal - go/al ca sal - go/al cm - po/a di - ver - tir - me sal - go/al me
mi vi - da ya ver si a ver si/ol vi - dar - te pue - do

Seguidilla

al cam - po de las flo - res mi vi - da sal - go/a pa - sear - me
sa - len tus lin - dos o - jos mi vi - da y/a cau - ti - var me
al cam - po de las flo - res mi vi - da - go/a pa - sear - me

YO ME CASÉ CON USTED

Del repertorio de la sra. Blanca Hauser, Temuco

Tono real Mi M

	RIPIOS	TEXTO	RIPIOS
a)	1.	Mi vida, Yo me casé con Usted	<i>Se va y se va</i>
	2.	Mi vida, Por dormir en güena cama	<i>La pura verdad</i>
	3.	Mi vida, Y ahora me dice usted	<i>Se va y se va</i>
	4.	Mi vida, Que el colchón no tiene lana	<i>La pura verdad</i>
b)	5.	Miren que caballero	
	6.	Tan regalón	<i>Se va y se va</i>
	7.	Que quiere que le tenga	
	8.	Un buen colchón	<i>La pura verdad</i>
c)	9.	Un buen colchón, ay sí	
	10.	Joven decente	<i>Se va y se va</i>
	11.	Como antes <i>dormía</i>	
	12.	Debajo e'l puente	<i>La pura verdad</i>
	13.	Anda joven decente	
	14.	Debajo e'l puente	

Copla: 24 compases	Seguidilla: 24 compases	Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 7 - 8 9 - 10 - 11 - 12 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Total: 52 compases abb-abb abb-abb a		

Copla

MI vi - da yo me ca - se con us - ted _____ se va y se va mi
vi - da por dor - mir en güe - na ca - ma la pu - ra ver dad mi dad

Seguidilla

Mi - ren que ca - ba - lle - ro tan re - ga - lón _____ se va y se va que
que - re que le ten - ga un buen col - chón _____ la pu - ra ver - dad que dad

PARA QUE FUE TANTO EMPEÑO

Registrada a Purísima Martínez, Pomaire (1952)

Tono real Re M

		RIPIOS	TEXTO
a)	1.	Para que,	Para que fue tanto empeño
	2.	Ayayai, de andarme,	De andarme solicitando
	3.	Ayayai, si en un tie,	Si en un tiempo yo fui tuya
	4.	Ayayai, no me lo	No me lo <i>andis</i> acordando
b)	5.		Para que me dijiste
	6.	Ayayai,	Que me querías
	7.		Que solo con la muerte
	8.	Ayayai,	Me olvidarías
c)	9.		Me olvidarías, sí
	10.	Ayayai,	Valiente empeño
	11.		Yo nací para amarte
	12.	Ayayai,	Querido dueño
	13.		Anda valiente empeño
	14.	Ayayai,	Querido dueño

Copla: 24 compases	Seguidilla: 24 compases	Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 7 - 8 9 - 10 - 11 - 12 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Total: 51 compases abb-a1bb a1bb-a1bb a1		

Copla

Pa - ra que, pa - ra que fue tan - tolem - pe ño
a - ya - yai de/an - dar - me de/an - dar - me so - lí - ci - tan - do

Seguidilla

Pa - ra que me di - jis - te a - ya - yai que me que - ri - as
que so - lo con la muer - te a - ya - yai me/ol - vi - da - ri - a

CUECA CRUZADA

Variante de Cueca

Registrada a María Concepción Toledo, San Francisco de Rari (2002)

Tono real Do

	TEXTO	RIPIOS
b)	1. Cuando la luna sale	
	2. Y el sol se esconde	<i>Ay zambita</i>
	3. (: Dicen los aguadores	
	4. Agua segura :)	<i>Zambay morena</i>
b)	5. Agua segura, sí	
	6. Nublado viene	<i>Ay zambita</i>
	7. (: Hay una seña de agua Que cuando	
	8. llueve :)	<i>Zambay morena</i>
b)	9. Que cuando llueve, sí	
	10. Esta lloviendo	<i>Ay zambita</i>
	11. (: Las flores en los campos	
	12. <i>Tán</i> floreciendo :)	<i>Zambay morena</i>
c)	13. Cierto que está lloviendo	
	14. <i>Tán</i> floreciendo	<i>Ay zambita</i>

Seguidilla: 36 compases	Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 3 - 4 -3 - 4 5 - 6 - 7 -8 -7 - 8 - 9 -10 - 11 - 12 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Total: 40 compases abb-abb-abb-a	

Seguidilla

Cuan-do la lu-na sa-le y el sol se es-con-de ay zam-bi-ta
di-cen los a-gua-do-res a-gua se-gu-ra zam-bai mo-re-na

CUECA DEL BALANCE

Variante de cueca

Registrada a María Garrido, Pilén, Cauquenes, 1984

Tono real lab

		RIPIOS	TEXTO
C o p l a	1.	Mi vida y en la mar,	En la mar hay una torre
	2.	Mi vida y en la to,	En la torre una campana
	3.	Mi vida y en la ca,	En la campana una niña
	4.	Mi vida que a los ma,	Que a los marineros llama

		RIPIOS	TEXTO			TEXTO
S E G U I D I L L A S	5.		A la torre más alta			
	6.	La vida,	Me subí un día		27.	(: Siga el balance,..
	7.		Por ver si divisaba			
	8.	Mi vida,	Lo que quería		31.	Báilela bien que sí
	9.		Lo que quería, sí		32.	Salga Rosita
	10.	La vida,	Me equivoqué		33.	Que lo hace bien
	11.		Por divisar a uno		34.	(: Siga el balance,..
	12.	Mi vida,	Divisé a tres			
	13.		(: Siga el balance,		38.	Báilela bien que sí
	14.		Siga el vaivén		39.	Que salga el Juancho
	15.		Bailen la cueca,		40.	Que lo hace bien
	16.		Báilela bien :)		41.	(: Siga el balance,..
S E G U I D I L L A S	17.		Báilela bien que sí		Etc...	
	18.		Salga Maruja			
	19.		Que lo hace bien			Báilela bien que sí
	20.		(: Siga el balance,..			Salgan toditos
	24.		Báilela bien que sí			Que lo hacen bien
	25.		Salga Peyuco			(: Mira niñita
	26.		Que lo hace bien			Que se te ve
						La pantorrilla
						Y la punta e'l pie:)

		RIPIOS	TEXTO
R E M A T E	*	y otro lado,	La punta e'l pie
	*		Y ya me cansé

Copla: 20 compases	Seguidilla: 108 compases	Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 9 - 9- 10 - 9- 9-11 - 9-9-12 - 9-9-13-9-9-14-9-9-15-9-9- 16-17-17	Estructura: 18
Total: 132 compases		
Forma: ab-a1bb	Forma: a1b1-a1b1-cc-cc-(dcc 7veces)	Forma: d

Copla

Mi vi - da y/en la mar En la mar hay u - na to - rre
 mi - vi - da y/en la to, en la tu - rre/u - na cam - pa - na

Seguidilla

a la to - rre más al - la la vi - da me su - b/un dí - a
 los que que - rri - a sí la vi - da me/e - qui - vo - que
 por ver sí - di - vi - sa - ba mi vi - da lo que que - ri - a es - sí - ga/el ba - lan -
 por di - vi - sar a u - no mi - vi - da di - vi - se/a tre -
 ce sí - ga/el vai - ven bai - le la cue - ca bai - le - la bien sí - ga/el ba - lan - bien
 bai - le - la bien que sí sal - ga Ma - ru - ja que lo/na - ce bien sí - ga/el ba - lan - bien
 Pe - yu - co
 etc.

CUECA DE LOS TURUNTUNTUNES

Variante de Cueca

Texto: Pedro Yáñez. Música: Margot Loyola (2000)

Tono real Do #

		RIPIOS	TEXTO
C U A R T E T A	1.	Caramba, coroné,	Coronemos el remate
	2.	Caramba, con la me,	Con la mesa de madera
	3.	Caramba, esta sí,	Esta si que es fiesta grande
	4.	Caramba, no como,	No como las que hay afuera

		RIPIOS	TEXTO		RIPIOS	TEXTO
S E G U I D I L L A S	5.		Ya están los bailarines	25.		Turuntuntunes, mi alma
	6.	Allá va,	Sobre la mesa	26.	Allá va,	Sobre la mesa
	7.		Tienen que deshojarse	27.		Se va subiendo el vino
	8.	Allá va,	Presa por presa	28.	Allá va,	Y a la cabeza
	9.		Presa por presa, mi alma	29.		A la cabeza, mi alma
	10.	Allá va,	No se ha sabido	30.	Allá va,	Los bailarines
	11.		Todo lo que hay debajo	31.		Se sacan los zapatos
	12.	Allá va,	De ese vestido	32.	Allá va,	Los calcetines
S E G U I D I L L A S	13.		De ese vestido, mi alma	33.		Los calcetines, mi alma
	14.	Allá va,	Niña coqueta	34.	Allá va,	Pa'l otro lado
	15.		Como se ve tu huaso	35.		Ojales y botones
	16.	Allá va,	Sin la chaqueta	36.	Allá va,	Desabrochados
	17.		Sin la chaqueta, mi alma	37.		Desabrochados, mi alma
	18.	Allá va,	Sigan bailando	38.	Caramba,	Los picarones
	19.		Hay que darse la vuelta	39.		Se ven los calzoncillos
	20.	Allá va,	De vez en cuando	40.	Caramba,	Con los calzones
	21.		De vez en cuando, mi alma			
	22.	Allá va,	Domingo y lunes			
	23.		Como le están haciendo			
	24.	Allá va,	Turuntuntunes			

		RIPIOS	TEXTO
R E M A T E	41.		Se fueron de la mesa
	42.	Caramba,	Para la pieza

Copla: 24 compases Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1 Remate: 4 compases Estructura: 41 - 42 Forma : //:abb://	Seguidilla: 108 compases Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 7 - 8 25 - 26 - 27 - 28 - 27 - 28
	9 - 10 - 11 - 12 - 11 - 12 29 - 30 - 31 - 32 - 31 - 32
	13 - 14 - 15 - 16 - 15 - 16 33 - 34 - 35 - 36 - 35 - 36
	17 - 18 - 19 - 20 - 19 - 20 37 - 38 - 39 - 40 - 39 - 40
	Abb se repite 9 veces 21 - 22 - 23 - 24 - 23 - 24
Total: 136 compases	

Copla

ca - ram - ba co - ro - ne, co - ro - ne - mos el re - ma - te
mi vi - da con la me, con la me - sa de ma - de - ra

Seguidilla

ya/es - tan los bai - la - ri - nes a - llá va so - bre la me - sa
tie - nen que des - ho - jar - se a - llá va pre - sa por pre - sa

LAS CUATRO DAMAS

Registrada a Domitila y Lucinda Díaz Guerrero, Tey, Chiloé (2002)

Tono real SolM

		RIPIOS	TEXTO
a)	1.	La vida,	Yo no sé porque será
	2.	La vida,	Que al negro le dan la fama
	3.	La vida,	Y el negro con su descaró
	4.	La vida,	Se llevó la mejor dama
b)	5.		Cuatro damas chilenas
	6.	Ayayai,	Cuatro peruanas
	7.		Cuatro de la Argentina
	8.	Ayayai,	Son doce damas
c)	9.		Son doce damas, sí
	10.	Ayayai,	Vamos, nos vamos
	11.		Al puerto que lleguemos
	12.	Ayayai,	desembarcamos
	13.		Así, así me muero
	14.	Ayayai,	Te amo y te quiero

Copla: 24 compases	Seguidilla: 24 compases	Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 4	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 7 - 8 9 - 10 - 11 - 12 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
abb-abb abb-abb a1bb-a1		
Total: 52 compases		

Copla

la vi - da yo no sé, yo no sé por qué se - rá
 la vi - da que/al ne gro que/al ne - gro le dan la fa - ma

Seguidilla

cua - tro da - mas chi - le - nas a - ya - yai cua - tro pe - rua - nas
 cua - tro de/la Ar - gen - ti - na a - ya - yai son do - ce da - mas

QUE BIEN QUE DIJO MI MAIRE

Aprendida por David Yáñez, Chiloé

Tono real Do M

		RIPIOS	TEXTO
a)	1.	Caramba,	Que bien que dijo mi maire
	2.	Caramba, cuando me,	Cuando me estaba criando
	3.	Caramba,	No te descuides del mundo
	4.	Caramba, que el mundo,	Que el mundo te está engañando
b)	5.		En este mundo engañoso
	6.		De llorar nadie se escapa
	7.		Llora el cura, llora el padre
	8.		Y hasta las mujer del guapa
c)	9.	Caramba,	Y el hombre por ser tan niño
	10.	Caramba, de llorar	De llorar menos se escapa
	13.		Lloraré por quererte
	14.	Mijito,	Y hasta la muerte

Copla: 28 compases	Seguidilla: 24 compases	Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 4	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 5 - 6 9 - 10 - 10	Estructura: 13 - 14
Total: 56 compases aabb-abb abb-abb a1bb-a1bb a1		

Copla

Seguidilla

DICEN QUE BORRACHO VENGO

Aprendida por David Cárdenas en Chiloé

	RIPIOS	TEXTO
a)	1. Mi vida, dicen que	Dicen que borracho vengo
	2. Mi vida y borracho	Borracho no vengo ná
	3. Mi vida, si borrá	Si borracho yo viniera
	4. Mi vida, por Dios que	Por Dios que los apaleara
	5. Mi vida y dicen que	Dicen que me quiere dar
	6. Mi vida y veneno	Veneno para que muera
	7. Para que muera, sí	Para que dirá la gente
	8. Mi vida y se murió	Se murió pero la espera
c)	13.	Y anda pero la espera
	14.	Déjala que muera

Copla: 24 compases	Copla: 24 compases	Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 13 - 14
Total: 52 compases		
Forma: abb-abb Forma: abb-abb Forma: a		

Copla

Mi vi - da di - cen que di - cen que bo - rra - cho ven - go

Mi vi - da y bo - rra cho bo - rra - cho no ven - go - na

LO PRIMERO QUE OFRECEN
Repertorio de Amador Cárdenas, Chiloé

Tono real MiM

	RIPIOS	TEXTO
b)	1.	Lo primero que ofrecen
	2.	Los Chumeldeme
	3.	Una sarta de piure
	4.	Allá va, Dos de culeñe
	5.	Lo primero que encargan
	6.	Los quenacanos
	7.	Una carreta de pata
	8.	Allá va, Pa' tirar guanos
c)	9.	Pa' tirar guanos, sí
	10.	Allá va, Los caguashanos
	11.	Venden chungas de alerce
	12.	Allá va, Los achaguanos
	13.	Los achaguanos, sí
	14.	Allá va, Compran mariscos
	15.	Navajuelas y tacas
	16.	Allá va, Cholgas y picos
	17.	Los mariscos más ricos
	18.	Son las cholgas con los picos

Seguidilla: 48 compases	Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 3 - 4 - 3 - 4 5 - 6 - 7 - 8 - 7 - 8 9 - 10 - 11 - 12 - 11 - 12 13 - 14 - 15 - 16 - 15 - 16	Estructura: 17 - 18
Total: 52 compases /::abb-abb::/ a	

Lo pri - me - ro que ofre - cen los chu - mel de - me

u - na sar - ta de piu - re a - llá va dos de cu - le - ñe

DEJAME PASAR QUE VOY (BLANCA AZUCENA)

Tradicional

Tono real Re

	TEXTO	RIPIOS
a)	1. Déjame pasar que voy	¡Ay!, por la noche
	2. En busca de agua serena	por la mañana
	3. Para lavarme la cara	¡Ay!, por la noche
	4. Que dicen que soy morena	por la mañana
b)	5. Aunque soy morenita	
	6. No me trocara	¡Ay!, por la noche
	7. Por una que tuviera	
	8. Blanca la cara	por la mañana
c)	9. Blanca la cara, sí	
	10. Blanca azucena	¡Ay!, por la noche
	11. Si la azucena es blanca	
	12. Yo soy morena	por la mañana
	13. Azúcar y canela	
	14. Son las morenas	¡Ay!, por la noche

Copla: 28 compases	Seguidilla: 20 compases	Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 5 - 6 9 - 10 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Total: 52 compases aabb-abb a1b1b-a1b1 a		

Copla

De - ja - me pa - sar que voy ay por la no - che de - no - che en
bus - ca de/a - gua se - re - na por la ma - ña na en - ña - na

Seguidilla

Aun - que soy mo - ra - ni - ta no me tro - ca - ra ay po la no - che
por u - na que tu - vie - ra blan - ca la ca - ra por la ma - ña - na
aun - que soy more - ni - ta no me tro - ca - ra por la ma - ña - na

HASTA CUANDO VIDA MÍA

Registrada a Ángela Ceballos, Matilla (1967)

Tono real lam

		RIPIOS	TEXTO
a)	1.	Hasta cuan,	Hasta cuando vida mía
	2.	La vida, me quieres,	Me quieres tener penando
	3.	dame la,	Dame la vida que adoro
	4.		Por verte me satisfago
b)	5.		Me mandan que te olvide
	6.	¡Ay!, de mi,	Como si fuera
	7.		Una cosa tan fácil
	8.	¡Ay!, de mi,	Que se pudiera
c)	9.		Que se pudiera, mi alma
	10.	¡Ay!, de mi,	Memorias tristes
	11.		Llorando me dejaste
	12.	¡Ay!, de mi,	Cuando te fuiste
	13.		Justo es que se lamente
	14.	¡Ay!, de mi,	Quien amor siente

Copla: 28 compases	Seguidilla: 20 compases	Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 7 - 8 9 - 10 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Forma: aabb1-abb	Forma: a1b1b1-a1b1	Forma: a
Total: 52 compases		

Copla

Has ta cuan, has-ta cuan-do vi-da mi - a has-ta a me quie
res me quie-res te-ner pe-nan-do la vi-da me quie do

Seguidilla

Me man-dan que te/ol-vi - de ay de mi co-mo si fue - ra
u na co sa tan fa cil ay de mi que se pu die ra

NO QUIERO QUERER A NADIE

Registrada a Purísima Martínez, Pomaire (1950)

Tono real FaM

		RIPIOS	TEXTO
a)	1.	No quiero,	No quiero querer a nadie
	2.	Ayava, ni que me,	Ni que me quieran a mi
	3.	No quiero,	No quiero pasar más penas
	4.	Ayava, ni que las,	Ni que las pasen por mi
b)	5.		No quiero tus amores
	6.	Ayava,	No quiero nada
	7.		Quiero vivir solita
	8.	Ayava,	Desengañada
c)	9.		Desengañada, sí
	10.	Ayava,	Amor tirano
	11.		Como paso el invierno
	12.	Ayayai,	Paso el verano
	13.		Amor tirano
	14.	Ayava,	Paso el verano

Copla: 24 compases	Seguidilla: 24 compases	Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 1 - 2 - 3 - 4 - 4	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 5 - 6 9 - 10 - 11 - 12 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Abb-abb a1bb-a1bb-a1		
Total: 52 compases		

Copla

No quie - ro no quie - ro que - rer a na - die a
ya yai ni que me, ni que me quie - ran a mi a ya yai ni que na die

Seguidilla

No quie - ro tus a - mo - res a ya i no quie ro na da quie
ro vi - vir so - li - ta a ya yai de - sen - ga - ña - da no quie - ro tus a - na - da
mo - res a ya yai no quie - ro

NO TE ANDÍS PENSANDO INGRATO

Registrada a Natalia Arévalo, San Fabián de Alico, 1955

Tono real DoM

		RIPIOS	TEXTO
a)	1.	Mi vida, no te andís,	No te <i>andís</i> pensando ingrato
	2.	Mi vida, que yo a ti,	Que yo a ti voy a rogar
	3.	Mi vida, siendo yo,	Siendo yo niña soltera
	4.	Mi vida, amores,	Amores me han de sobrar
b)	5.		Anda vete, anda vete
	6.	Mi vida,	Ya no te siento
	7.		Que <i>pa'</i> buscar alivio
	8.	Mi vida,	Me sobra el tiempo
c)	9.		Me sobra el tiempo, sí
	10.	Mi vida,	Si yo llorara
	11.		Yo rindiera la vida
	12.	Mi vida,	Si tu me amaras
	13.		Anda si tu me amaras
	14.	Mi vida,	Yo no llorara

Copla: 24 compases	Seguidilla: 24 compases	Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 7 - 8 9 - 10 - 11 - 12 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
52 compases abb-abb abb-abb a		

Copla

Seguidilla

PALOMA DESMEMORIADA

Registrada a Ángela Ceballos, Matilla (1967)

Tono real Reb M

		RIPIOS	TEXTO	RIPIOS
a)	1.	Mi vida,	Paloma desmemoriada	Palomita
	2.	Mi vida,	Recorre tu pensamiento	Ay paloma
	3.	Mi vida,	Mira que yo soy aquel	Palomita
	4.	Mi vida,	Que adorabas en un tiempo	Ay paloma
b)	5.		Me mandas que te olvide	
	6.		Como si fuera	Palomita
	7.		Una cosa tan fácil	
	8.		Que se pudiera	Ay paloma
c)	9.		Que se pudiera, sí	
	10.		Digo mil veces	Palomita
	11.		A pesar que te quiero	
	12.		Tu me aborreces	Ay paloma
	13.		Lloraré, lloraría	
	14.		Toda la vida	Palomita

Copla: 24 compases	Seguidilla: 20 compases	Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 5 - 6 9 - 10 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Total: 48 compases abb-abb abb-ab a		

Copla

Mi vi - da pa - lo - ma des - me - mo - ria - da pa - lo - mi - ta
mi vi - da re - co - rre tu pen - sa - mien - to/ay pa - lo - ma

Seguidilla

me man - das que te/ol - vi - de co - mo si fue - ra/ay pa - lo - mi - ta
u - na co - sa tan fá - cil que se pu - die - ra/ay pa - lo - ma
me man - das que te/ol - vi - de co - mo si fue - ra/ay pa - lo - ma

QUIEN DICE QUE NO SE GOZA

Registrada a Ángela Ceballos, Matilla (1967)

Tono real Si m

		RIPIOS	TEXTO
a)	1.	Quien dice,	Quien dice que no se goza
	2.	Caramba, con gusto	Con gusto lo que es ajeno
	3.	Caramba, sabiendo,	Sabiendo sobrellevar
	4.	Caramba, se goza	Se goza mejor que el dueño
b)	5.		Tu dijiste que nunca
	6.	¡Ay!, de mi	Serás mi dueño
	7.		Bien pueda ser que nunca
	8.	¡Ay!, de mi	Si yo no quiero
c)	9.		Si yo no quiero, mi alma
	10.	¡Ay!, de mi	Memorias tristes
	11.		Llorando me dejaste
	12.	¡Ay!, de mi	Cuando te fuiste
	13.		Lloraré, lloraría
	14.	¡Ay!, de mi	Toda la vida

Copla: 24 compases	Seguidilla: 24 compases	Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 7 - 8 9 - 10 - 11 - 12 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Total: 52 compases abb-abb a1bb-a1bb a1		

Copla

Quién di - ce, quién di - ce que no se go - za
 ca - ram - ba con gus - to con gus - to lo que es a - je a no

Seguidilla

Tú dí - jis - te que nun - ca ay de mi se - ras mi due - ño
 bien pue - da ser que nun - ca ay de mi si yo no que

OJOS TRAIADORES

Registra a Renee - Enrique Luza, Pica 1972

SolM

		RIPIOS	TEXTO	RIPIOS
a)	1.		Unos ojitos he'i visto	<i>Si, ayayai</i>
	2.	<i>Mi vida,</i>	Por esos ojos me muero	<i>Si, ayayai</i>
	3.	<i>Mi vida,</i>	Y aunque se que tienen dueño	<i>Si, ayayai</i>
	4.	<i>Mi vida,</i>	Así con dueño los quiero	<i>Si, ayayai</i>
b)	5.		Para que sirven ojos	
	6.		Para que sirven	<i>Si, ayayai</i>
	7.		Ojos que se apasionan	
	8.		De un imposible	<i>Si, ayayai</i>
c)	9.		De un imposible, sí	
	10.		Ojos traidores	<i>Si, ayayai</i>
	11.		Que se van y me dejan	
	12.		Sin mis amores	<i>Si, ayayai</i>
	13.		Ciego de una pasión	
	14.		Mi corazón	<i>Si, ayayai</i>

Copla: 24 Compases	Seguidilla: 24 Compases	Remate: 4 Compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 5 - 6 9 - 10 - 11 - 12 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Total: 52 Compases Abb-a1bb a1bb-a1bb a1		

Copla

U - nos o - - ji - - tos he i vis - - to si a - ya - yai
mi vi - da por e - sos o - jos me mue - ro si a - ya - yai

Seguidilla

pa - ra que sir - ven o - jos pa - ra que sr - ven si a - ya - yai
o - jos que se/a - pa - sio - nan de/un im - po - si - ble se a - ya - yai
pa - ra que sir - ven o - jos pa - ra que sir - ven si a - ya - yai

TRANSCRIPCIONES MARGOT LOYOLA

LOS NOMBRES

Tradicional del repertorio de Petronila Orellana, Hermanas Loyola (1941)

Tono real Sib

Primer Texto				Segundo Texto			
	RIPIOS	TEXTO		RIPIOS	TEXTO		
a)	1.	Mi vida, Daniel me quita la vida	a)	1.	Mi vida, Enloquecida estoy		
	2.	Mi vida, Rafael me hace llorar		2.	Mi vida, por un Arturo y un pancho		
	3.	Mi vida, Germán me tiene penando		3.	Mi vida, pero a Eduardo se lo digo		
	4.	Mi vida, En un profundo pesar		4.	Mi vida, con Guillermo me hace gancho		
b)	5.	Por un Pedro y un Pablo	b)	5.	Roberto, Juan Ramón		
	6.	No se que haría		6.	Me hacen la corte		
	7.	Por un Victor Manuel		7.	Pero Raúl me dice		
	8.	Me moriría		8.	Que es por deporte		
	9.	Me moriría, sí		9.	Que es por deporte, sí		
	10.	Quiero a Alamiro		10.	José Alberto		
	11.	Pero Aníbal se enoja		11.	Yo daría mi alma		
	12.	Porque lo miro		12.	Por darle un beso		
c)	13.	Me muero por Carlitos	c)	13.	Es mejor que el Hilario		
	14.	Porque es bonito		14.	Me voy con Mario		

Copla: 24 compases	Seguidilla: 20 compases	Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 5 - 6 9 - 10 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Forma: abb-abb	Forma: abb-ab	Forma: a
Total: 48 compases		

Copla

Seguidilla

ME VAN A MANDAR QUEMAR

Registrada a Arturo Aguilar, Linares (1955)

Tono real Sib

	RIPIOS	TEXTO
a)	1. Mi vida,	Me van a mandar quemar
	2. Mi vida,	Y en las llamas del amor
	3. Mi vida,	Porque un marino me gusta
	4. Mi vida,	Que me roba el corazón
b)	5.	Marinero de abordó
	6.	De agua salada
	7.	Porque los de agua dulce
	8.	No valen nada
c)	9.	No valen nada, sí
	10.	Marinerito
	11.	En mi pecho te tengo
	12.	Retratadito
	13.	Ay que rico, que rico
	14.	Dame un besito

Copla: 24 compases	Seguidilla: 24 compases	Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 5 - 6 9 - 10 - 11 - 12 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Forma: abb-abb Forma: abb-abb Forma: a		
Total: 52 compases		

Copla

Seguidilla

DEBAJO DE UN LIMÓN VERDE

Zamacueca

Lucía y Hermosina García Arévalo, Lomas de las Tortillas, Linares (1960)

Tono real mibM

		RIPIOS	TEXTO
a)	1.	Debajo,	Debajo de un limón verde
	2.	Me voy, contigo me voy,	Donde el agua no corría
	3.	Le entregue,	Le entregue mi corazón
	4.	Me voy, contigo me voy	A quien no lo merecía
b)	5.		Veinticinco limones
	6.	Mi vida,	Tiene una rama
	7.		Y amanecen cincuenta
	8.	Mi vida,	Por la mañana
c)	9.		Por la mañana, sí
	10.	Mi vida,	Limón maduro
	11.		Hácele un cariñito
	12.	Mi vida,	Con disimulo
	13.		Naranjas y limones
	14.	Mi vida,	Los corazones.

Copla: 24 compases	Seguidilla: 24 compases	Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 7 - 8 9 - 10 - 11 - 12 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Forma: abb-abb	Forma: a1bb-a1bb	Forma: a1
Total: 52 compases		

Copla

Seguidilla

CUANDO SALGAS A LOS CAMPOS

Zamacueca, Registrada a María y Francisca Severino, Quinahue (1965)

Tono real sib

		RIPIOS	TEXTO
a)	1.	Jajai,	Cuando salgas a los campos
	2.	Jajai,	Y te den los aires fríos
	3.	Jajai,	No digas que son los aires
	4.	Jajai,	Si no los suspiros míos
b)	5.		A los campos saliera
	6.		y a lamentarme
	7.		Donde las avecillas
	8.		Oigan quejarme
c)	9.		Oigan quejarme, sí
	10.		Yo te lo digo
	11.		No te vayas con otra
	12.		Vente conmigo
	13.		Anda, y a si te digo
	14.		Vente conmigo.

Copla: 24 compases	Seguidilla: 20 compases	Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 5 - 6 9 - 10 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Forma: abb-abb	Forma: abb-ab	Forma: a
Total: 48 compases		

Instrumentación: voz y guitarra (Margot Loyola), arpa y percusión (Isabel Fuentes) LaM

Copla

Seguidilla

EL LIRIO

Zamacueca

Registrada por Aldo Villalón, San Felipe

Tono real sib

	RIPIOS	TEXTO
a)	1. Jajai,	Yo vide nacer un lirio
	2. Jajai,	En el jardín de cupido
	3. Jajai,	Y enredarse entre sus hojas
	4. Jajai,	Un amoroso suspiro
b)	5.	En lirios y claveles
	6.	Yo te formara
	7.	Un delicioso prado
	8.	Si tu me amaras
c)	9.	Si tu me amaras, sí
	10.	Y son los lirios
	11.	Los tiernos mensajeros
	12.	De mis suspiros
	13.	Anda, lloré llorando
	14.	Vivo penando.

Copla: 24 compases	Seguidilla: 20 compases	Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 5 - 6 9 - 10 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Forma: abb-abb	Forma: abb-ab	Forma: a
Total: 48 compases		

Instrumentación: voz y guitarra (Margot Loyola), arpa (Isabel Fuentes) LaM

Copla

Seguidilla

ROSA BLANCA

Casa de canto del repertorio de Ismael Carter, 1966

Tono real MiM

		RIPIOS	TEXTO
a)	1.		Rosa blanca en la mañana
	2.	Mi vida,	Rociada con el rocío
	3.		No me niegues tus amores
	4.	Mi vida,	Que yo siempre te he querido
b)	5.		La rosa que me diste
	6.		La tengo en agua
	7.		La tengo en jarra de oro
	8.		En mi ventana
c)	9.		En mi ventana, sí
	10.		Rosa naciendo
	11.		Clavel abotonando
	12.		Recién abriendo
	13.		Anda, rosa naciendo
	14.		Recién abriendo

Copla: 24 compases	Seguidilla: 20 compases	Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 7 - 8 9 - 10 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Forma: abb-abb	Forma: abb-ab	Forma: a
Total: 48 compases		

MiM

Copla

Ro - sa blan - ca en la ma - ña - na mi
vi - da ro - cia - da con el ro - cio mi o

Seguidilla

la ro - sa que me dis - te la ten - go/en a - gua
la ten - go/en ja - rra de/o - ro en mi ven - ta - na

HASTA CUANDO VIDA MÍA

Registrada a Ángela Ceballos, Matilla, 1967

Tono real Lam

		RIPIOS	TEXTO	RIPIOS
a)	1.	Hasta cua,	Hasta cuando vida mía	la vida
	2.	me quieres,	Me quieres tener penando	
	3.	dame la,	Dame la vida que añoro	
	4.	con verte	Con verte me satisfago	
b)		La vida y hasta cua	Me mandan que te olvide	
	5.			
	6.	Ay, de mi	Como si fuera	
	7.		Una cosa tan fácil	
	8.	Ay, de mi	Que se pudiera	
	c)	9.		Que se pudiera, mi alma
10.		Ay, de mi	Memorias tristes	
11.			Llorando me dejaste	
12.		Ay, de mi	Cuando te fuiste	
13.			Justo es que se lamente	
14.		Ay, de mi	Quien amor siente	

Copla: 28 compases	Seguidilla: 24 compases	Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 7 - 8 9 - 10 - 11 - 12 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Total: 56 compases		
aabb-abb-a1b1b1-a1b1b1-a1		

Copla

Has - ta cua, has - ta cuan - do vi - da mi - a has - ta a me que - res me que - res te - ner pe - nan - do la vi - da me que do

Seguidilla

Me man - dan que te / ol - vi - de ay de mi co - mo si fue - ra u - na co - sa tan fa - cil ay de mi que se pu - die - ra

LAS HOJAS DE LOS NARANJOS

Registrada a Ángela Ceballos, Matilla, Norte Grande (1967)

Tono real Mim

		RIPIOS	TEXTO
a)	1.		Las hojas de los naranjos
	2.	La vida, se repar,	Se reparten con el viento
	3.		Así me tiene tu amor
	4.	La vida, reparti,	Repartido el pensamiento
b)	5.		En naranjo en el cerro
	6.		No da naranjas
	7.		Pero da los azahares
	8.	¡Ay!, de mi,	De la esperanza
c)	9.		De la esperanza, mi alma
	10.		Y a ti te digo
	11.		No te vayas con otra
	12.	¡Ay!, de mi,	Vente conmigo
	13.		Anda, y a ti te digo
	14.		Vente conmigo.

Copla: 24 compases	Seguidilla: 24 compases	Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 7 - 8 9 - 10 - 11 - 12 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Forma: abb-abb	Forma: albb -albb	Forma: al
Total: 52 compases		

Copla

las ho - jas de los na - ran - - jos la
vi - da se re pa, se re par - ten con el vien - to la to

Seguidilla

el na - ran jo en el ce - rro no da na ran - - jas pe -
ro da los a - zaha - res ay de mi de la/es pe - ran - za pe za

UNA PENA Y OTRA PENA

Registrada por Blanca Hauser, Temuco

		RIPIOS	TEXTO
a)	1.		Una pena y otra pena
	2.	La vida,	Son dos penas para mí
	3.		Ayer penaba por verte
	4.	La vida,	Y hoy peno porque te vi
b)	5.		Una pena con otra
	6.		Se van mañana
	7.		Dale con otra pena
	8.		Que no se vaya
c)	9.		Que no se vaya, sí
	10.		De pena muere
	11.		Así se va olvidando
	12.		Lo que se quiere
	13.		Anda de pena muere
	14.		Lo que se quiere

a) Copla: 24 compases	Seguidilla: 24 compases	c) Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 5 - 6 9 - 10 - 11 - 12 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Forma: abb-abb	Forma: a1bb-a1bb	Forma: a1
Total: 52 compases		

Copla

Seguidilla

DESENGÁÑAME CON TIEMPO

Registrada a Purísima Martínez, Pomaire (1952)

Tono real lab

		RIPIOS	TEXTO
a)	1.	Ayayai, desengá,	Desengáñame con tiempo
	2.	Ayayai, si no me,	Si no me piensas querer
	3.	Ayayai, si no me,	Si no me tienes amor
	4.	Ayayai, no me ha,	No me hagas más padecer
b)	5.		Puedes desengañarme
	6.	Ayayai,	Si no me quieres
	7.		Que por falta de amor
	8.	Mi vida,	Nadie se muere
c)	9.		Nadie se muere, sí
	10.	Ayayai,	¡Ay!, amor mío
	11.		En mi pecho te tengo
	12.	Ayayai,	Jamás te olvido
	13.		Anda, jamás te olvido
	14.	Ayayai,	Corazón mío

Copla: 24 compases	Seguidilla: 20 compases	Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 5 - 6 9 - 10 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Forma: abb-abb	Forma: abb-ab	Forma: a
Total: 48 compases		

Instrumentación: voz y guitarra (Margot Loyola), arpa (Alberto Rey) Tonalidad: sol mayor

Copla

A ya yai de - sen - ga, de - sen - ga - ña - me con tiem - po
a - ya - yai si no me si no me pien - sas que - rer

Seguidilla

Pue - des de - sen - ga - ñar - me a - ya - yai si no me quie - res
que por fal - ta de/a - mor mi - vi - da na - die - se mue - re
pue - des de sen - ga - ñar - me mi - vi - da si no me quie - res

LLORAN MIS OJOS POR VERTE

Registrada a Purísima Martínez, Pomaire (1952)

Tono real laM

		RIPIOS	TEXTO
a)	1.	Lloran,	Lloran mis ojos por verte
	2.	Mi cora,	Mi corazón por amarte
	3.	Mis labios,	Mis labios por darte un beso
	4.	Mis brazos,	Mis brazos por abrazarte
b)	5.		Tienes unos ojitos
	6.	Ayayai,	Unas pestañas
	7.		Esa boca embustera
	8.	Ayayai,	Con que me engañas
c)	9.		Con que me engañas, sí
	10.	Ayayai,	Que ojos tan bellos
	11.		Que se van y me dejan
	12.	Ayayai,	Muerta por ellos
	13.		Muero por tus ojitos
	14.		Tan bien bonitos

a) Copla: 24 compases	Seguidilla: 20 compases	c) Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 5 - 6 9 - 10 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Forma: abb-abb	Forma: a1bb-a1bb	Forma: a1
Total: 48 compases		

Copla

Llo - ran, llo - ran mis o - jos por ver - te mi co -
ra - mi co - ra - zón por a - mar - te mi co - te

Seguidilla

Tie - nes u - nos o - ji - tos a - ya - yai u - nas pes - ta - ñas
e - sa bo - ca / em - bus - te - ra a - ya - yai co - - mo me / en - ga - ña
tie - nes u - nos o - jo - tos a - ya - yai u - - nas pes - ta - ñas

COMO ENAMORAN LOS HUASOS

Registrada a Hermanas Urtubia, Colbún (1967)

Tono real sib

	RIPIOS	TEXTO
a)	1. Mi Vida,	Señores les contaré
	2. Mi Vida,	Como enamoran los huasos
	3. Mi Vida,	Se suben arriba del cerro
	4. Mi Vida,	Y empiezan a peñascazos
b)	5.	Si alguno preguntara
	6.	Que vida paso
	7.	Que vida pasaré
	8.	Queriendo a un huaso
c)	9.	Queriendo a un huaso, sí
	10.	De la montaña
	11.	De esos que parten leña
	12.	Tarde y mañana
	13.	Yo quiero carbonero
	14.	Por el me muerdo

a) Copla: 24 compases	Seguidilla: 24 compases	c) Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 7 - 8 9 - 10 - 11 - 12 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Forma: abb-abb Forma: abb-abb Forma: a		
Total: 52 compases		

Copla

Mi vi - da se - ño - res _____ les con - ta - re _____
 mi _____ vi - da co - mo / e - na - - - mo - ran los húa - - - sos

Seguidilla

Si / al - gu - no pre - gun - ta - ra que vi - da pa - - - so
 que _____ vi - da pa - sa - re que - rien - do / a / un hua - - - so

LA NIÑA QUE ESTÁ BAILANDO

Registrada a Rosa Riveros, Hualqui (1952)

Tono real FaM

TEXTO	
a)	1. La niña que está bailando
	2. Se le ve el borde e' la enagua
	3. Y el joven que la acompaña
	4. La boquita se le hace agua.
b)	5. Esa niña que baila
	6. Tiene un pololo
	7. Pero cuando va a misa
	8. Lo deja solo.
c)	9. Lo deja solo, sí
	10. Sigán bailando
	11. Esta Cueca chilena
	12. Que estoy tocando (cantando)
	13. Anda, que estoy cantando
	14. Sigán bailando.

Copla: 28 compases	Seguidilla: 24 compases	Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 7 - 8 9 - 10 - 11 - 12 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Forma: aabb-abb	Forma: albl-albl	Forma: al
Total: 56 compases		

Copla

La ni- ña que es- tá bai- lan- do la- ni do se le
ve/ el bor- de/ e' la e- na- gua se le gua

Seguidilla

E - sa ni - ña que bai - la tie - ne/ un po - lo - lo
pe - ro cuan - do va/ a mi - sa lo de - ja so - lo

PAPELITO ARTIFICIOSO

Registrada a Purísima Martínez, Pomaire (1952)

Tono real re

		RIPIOS	TEXTO
a)	1.	Mi vida quítate,	Quítate de aquí te digo
	2.	Mi vida papelí,	Papelito artificioso
	3.	Mi vida y en tu ca,	Y en tu cara te lo digo
	4.	Mi vida que sos un,	Que sos un <i>alabancioso</i>
b)	5.		Papeles son papeles
	6.	Mi vida,	Cartas son cartas
	7.		Palabras de los hombres
	8.	Mi vida,	Son todas falsas
	9.		Son todas falsas, sí
	10.	Mi vida,	Cartas abiertas
	11.		Palabras de mujeres
	12.	Mi vida,	Son todas ciertas
c)	13.		Anda cartas abiertas
	14.	Mi vida,	Son todas ciertas

a) Copla: 24 compases	Seguidilla: 24 compases	c) Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 5 - 6 9 - 10 - 11 - 12 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Forma: abb-abb		Forma: a
Total: 52 compases		

Copla

Mi vi - da qui - ta te qui - ta te de/a - qui te di - go
mi - vi - da pa - pe - li, pa - pe - li - to/ar - ti - fi - cio - so

Seguidilla

Pa - pe - les son pa - pe - les mi - vi - da car - tas son car - tas
pa - la - bras de los hom - bres mi vi - da son to - das fal - sas
pa - pe - les son pa - pe - les mi vi - da car - tas son car - tas

CONMIGO SON LOS AGRAVIOS

Registrada a Purísima Martínez, Pomaire (1952)

Tono real sib

		RIPIOS	TEXTO
a)	1.		Conmigo son los agravios
	2.	Mi vida los celos,	Los celos, los sentimientos
	3.	Mi vida,	anda, vete tu con otra
	4.	Mi vida para que,	Para que <i>quedís</i> contento
b)	5.		Anda vete, anda vete
	6.		Yo no te siento
	7.		A querer veleidoso
	8.	Mi vida,	Me falta el tiempo
c)	9.		Me falta el tiempo, sí
	10.		Cielo azulado
	11.		Antes que tú me dejes
	12.	Mi vida,	Yo te he dejado
	13.		Anda cielo azulado
	14.		Yo te he dejado

a) Copla: 24 compases	Seguidilla: 24 compases	c) Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 5 - 6 9 - 10 - 11 - 12 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Forma: abb-a1bb	Forma: a1bb-a1bb	Forma: a1
Total: 52 compases		

Copla

Con - mi - go son los a - gra - vios
mi vi - da los ce - los, los ce - los los sen - ti - mien - tos

Seguidilla

An - da ve - te/an - da ve - te yo no te sien - to
A que - rer ve - lei - do - so mi vi - da me fal - ta/el tiem - po
An - da ve - telan - da ve - te mi vi - da yo no te sien - to

NO LE CREAS A LOS HOMBRES

Registrada a Purísima Martínez, Pomaire (1952)

Tono real SolM

		RIPIOS	TEXTO
a)	1.		Ay, No le creas a los hombres
	2.	Ayayai, y aunque te,	Y aunque que te digan te quiero
	3.	Ayayai, que vuelven,	Que volviendo las espaldas
	4.	Ayayai, si te he vis,	Si te he visto no me acuerdo
b)	5.		Yo comparo a los hombres
	6.	Ayayai,	Con las abejas
	7.		Cuando se ven queridos
	8.	Ayayai,	Pronto se alejan
c)	9.		Pronto se alejan, sí
	10.	Ayayai,	Son como el vaso
	11.		Que cayéndose al suelo
	12.	Ayayai,	Se hace pedazos
	13.		Anda, se hace pedazos
	14.		Son como el vaso

Copla: 24 compases	Seguidilla: 20 compases	Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 9 - 10 - 11 - 12 -	Estructura: 13 - 14
Forma: abb- a1bb	Forma: a1bb-a1b	Forma: a1
Total: 48 compases		

Copla

Ay no le cre - - - as a los hom - - - bres

A - - - ya-yai y/aun- que te y/aun- que te di-gan te quie - ro

Seguidilla

Yo _____ com-pa- ro/a los hom-bres a - ya-yai con la a be - - - jas _____

Cuan- do se ven que - ri - dos a - ya-yai pron-to se/a-le - - - jan _____

yo _____ com-pa-ro/a los hom-bres a - ya-yai con las a - be - - - jas _____

A LA MAR TIRE UN PAÑUELO

Margot Loyola (1948)

Tono real re M

		RIPIOS	TEXTO
a)	1.	La Vida a la mar,	A la mar tiré un pañuelo
	2.	La Vida con cuatro,	Con cuatro ramos de flores
	3.	La Vida los cuatro,	Los cuatro se deshicieron
	4.	La Vida se han vuelto,	Se han vuelto peces de amores
b)	5.		A la mar por ser honda
	6.	La Vida,	Se van los rios
	7.		Así se va llevando
	8.	La Vida,	Tu amor al mio
c)	9.		Tu amor al mio, sí
	10.	La Vida,	La arena, el viento
	11.		Así se va llevando
	12.	La Vida,	Mi pensamiento
	13.		Anda la arena, el viento
	14.	La Vida,	Mi pensamiento

Copla: 24 compases	Seguidilla: 20 compases	Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 5 - 6 9 - 10 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Forma: abb-abb	Forma: abb-ab	Forma: a
Total: 48 compases		

Copla

La vi - da a la mar a la mar ti - ré/un pa - ñue - lo
 la vi - da con cua - tro con cua - tro ra - mos de flo - res

Seguidilla

A la mar por ser hon - da la vi - da se van los ri - os
 A - sí se va lle - van - do la vi - da tu/a - mor al mi - o
 A la mar por ser hon - da la vi - da se van los ri - os

AMOR VARIABLE

Registrada a Purísima Martínez, Pomaire (1952)

Arpa: Alberto Rey

Tono real mib

		RIPIOS	TEXTO
a)	1.	Ayayayai,	Déjate de ser variable
	2.	Ayayai,	Que me falta la paciencia
	3.	Ayayai,	También el amor se cansa
	4.	Ayayai,	Cuando no hay correspondencia
b)	5.		Déjate pues, variable
	6.		De andar diciendo
	7.		Que yo por tus amores
	8.		Me estoy muriendo
c)	9.		Me estoy muriendo, sí
	10.		Amor variable
	11.		Quieres irte con otra
	12.		Y a mi dejarme
	13.		Anda y amor variable
	14.		Y a mi dejarme

Copla: 24 compases	Seguidilla: 20 compases	Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 5 - 6 9 - 10 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Forma: abb-abb	Forma: abb-ab	Forma: a
Total: 48 compases		

Copla

A - ya - ya - yai de - ja - te de ser va - ria - - - ble
a - ya - yai que me fal - - - - ta la pa - cien - cia

Seguidilla

De - ja - te pues va - ria - ble de/an - dar di - cien - - - do
que yo por tus a - mo - res me/es - toy mu - rien - do
de - ja - te pues va - ria - ble de/an - daar di - cien - do

AMOR VIOLENTO

Repertorio de Luisa Barrientos, Concepción

Arpa: Alberto Rey

Tono real do#

		RIPIOS	TEXTO
a)	1.	Ayayai, todo vio,	Todo violento en querer
	2.	Ayayai, no deja,	No deja de ser variable
	3.	Ayayai, amor que,	Amor que con fuerza empieza
	4.	Ayayai, suele ser,	suele ser poco durable
b)	5.		Amores he tenido
	6.	Ayayai,	Amores tengo
	7.		Todos los he dejado
	8.	Ayayai,	Y a ti te quiero
	9.		A ti te quiero, sí
	10.	Ayayai,	Te quiero siempre
	11.		Aunque me lo critique
	12.	Ayayai,	Toda la gente
c)	13.		Te quiero, te he querido
	14.	Ayayai,	Y no te olvido

Copla: 24 compases	Seguidilla: 20 compases	Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 5 - 6 9 - 10 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Forma: abb-abb	Forma: abb-ab	Forma: a
Total: 48 compases		

Copla

A - ya - yai to - do vio to - do vio - len - to/el que - rer

a - ya - yai no de - ja, ay no de - ja de ser va - ria - ble

Seguidilla

A - mo - res he te - ni - do a - ya - yai a - mo - res ten - go

To dos los he de - ja - do a - ya - yai ya ti te quie - ro

A - mo - res he te - ni - do a - ya - yai a - mo - res ten - go

NO ME DIGAS AMANTE

Repertorio Margot Loyola

Tono Real FaM

		RIPIOS	TEXTO
a)	1.	Ayayai, no me di,	No me digas que no llore
	2.	Ayayai, cuando el co,	Cuando el corazón porfia
	3.	Ayayai, déjame,	Déjame tener la pena
	4.	Ayayai, como tu,	Como tuve la alegría
b)	5.		No me digas amante
	6.	Ayayai,	Decidme dueña
	7.		Mírame como tuya
	8.	Ayayai,	No como ajena
c)	9.		No como ajena, sí
	10.	Ayayai,	Corazón santo
	11.		Pude haberte querido
	12.	Ayayai,	Se admiran tanto
	13.		Anda, corazón santo
	14.	Ayayai,	Se admiran tanto

Copla: 24 compases	Seguidilla: 20 compases	Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 5 - 6 9 - 10 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Forma: abb-abb	Forma: abb-ab	Forma: a
Total: 48 compases		

Instrumentación: arpa (Pepe Molina), guitarra y voz (Margot Loyola) Tonalidad: fa mayor

Copla



A - ya-yai no me di, no me di - gas que no llo - re
a - ya - yai cuan - do/el co, - - - cuan - do/el co - ra - zón por - fi - a

Seguidilla



No me dí - gas a - man - te a - ya - yai de - ci - me due - ña
mi - ra - me co - mo tu - ya a - ya - yai no co - mo/a - je - ña
no me di - gas a - man - te a - ya - yai de - ci - me due - ña

UNA TRISTE PALOMITA

Registrada a Marta Bermúdez, Colihuai (1949)

Tono real DoM

		TEXTO	RIPIOS
a)	1.	Una triste palomita	Ay, zambita
	2.	Que llorando la dejé	Ay, paloma
	3.	A buscarla vengo ahora	Ay, zambita
	4.	No sé si la encontraré	Ay, paloma
b)	5.	Una paloma blanca	
	6.	Color de nieve	Ay, zambita
	7.	Me ha picado en el alma	
	8.	¡Ay!, que me duele	Ay, paloma
c)	9.	Ay que me duele, sí	
	10.	Color ceniza	Ay, zambita
	11.	Me ha picado en el alma	
	12.	Me martiriza	Ay, paloma
	13.	Cierto, color ceniza	
	14.	Me martiriza	Ay, paloma

Copla: 28 compases	Seguidilla: 20 compases	Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 5 - 6 9 - 10 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Forma: aabb-a1bb		Forma: a1bb-a1b
Forma: a1		
Total: 52 compases		

Instrumentación: arpa (Pepe Molina), guitarra y voz (Margot Loyola) Tonalidad: do mayor

Copla

U - na tris - te pa - lo - mi - ta ay zam - bi - ta u - na ta
mi vi - da que llo - ran - do la de - jé ay pa - lo - mar

Seguidilla

U - na pa - lo - ma blan - ca co - lor de nie - ve ay zam - bi - ta
Me/ha pi - ca - do/en el al - ma ay que me due - le ay pa - lo - ma
U - na pa - lo - ma blan - ca co - lor de nie - ve ay pa - lo - ma

HUICHI COMO TE PILLÉ

Registrada a Purísima Martínez, Pomaire (1955)

Tono real reM

		RIPIOS	TEXTO
a)	1.	Mi vida huichi co,	Huichi como te pillé
	2.	Mi vida tanto que,	Tanto que me lo <i>negábai</i>
	3.	Mi vida tenía,	<i>Tenía</i> tu amor en otra
	4.	Mi vida lo nega,	Lo negábai, lo negábai
b)	5.		Anda de aquí te digo
	6.	Mi vida,	Anda <i>lejazo</i>
	7.		El te lo está queriendo
	8.	Mi vida,	me quiere <i>hartazo</i>
c)	9.		Me quiere hartazo, sí
	10.	Mi vida,	y es de cerquita
	11.		El que me quiere ahora
	12.	Mi vida,	Es mas <i>huainita</i>
	13.	Mi vida,	Anda y es de cerquita
	14.		Y es más huanita

a) Copla: 24 compases	Seguidilla: 20 compases	c) Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 5 - 6 9 - 10 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Forma: abb-abb Forma: abb-ab Forma: a		
Total: 48 compases		

Copla

Mi vi - da hui - chi co, hui - chi co - mo te pi - llé mi
vi - da tan - to que tan - to que me lo ne - ga - bai mi ga - bai

Seguidilla

An - da de la - qui te di - go mi vi - da y an - da le - ja - zo él
te lo les - ta que - rien - do mi vi - da te quie - rel - har - ta - zo an
da de la - qui te di - go mi - vi - da y an - da le - - - - ja - zo

A LOS ÁNGELES DEL CIELO

Registrada a Eda Salas, Catentoa (1952)

Tono real fa #

	RIPIOS	TEXTO
a)	1. Mi Vida,	A los ángeles del cielo
	2. Mi Vida,	Les voy a mandar pedir
	3. Mi Vida,	Una pluma de sus alas
	4. Mi Vida,	Para poderte escribir
b)	5.	Escribirte quisiera,
	6.	Papel no tengo
	7.	Te escribiré en lo blanco
	8.	De mi pañuelo
c)	9.	De mi pañuelo, sí
	10.	Con letras verdes
	11.	Pa' que de cuando en cuando
	12.	De mi te acuerdes
	13.	Anda con letras verdes
	14.	De mi te acuerdes

Copla: 24 compases	Seguidilla: 24 compases	Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 5 - 6 9 - 10 - 11 - 12 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Forma: abb-abb Forma: abb-abb Forma: a		
Total: 52 compases		

Mi vi - da a los an - ge - les del cie - lo

Mi vi - da les voy a man - dar pe - dir

Seguidilla

Es - cri - bir - te qui - sie - ra pa - pel no ten - go

Te es - cri - bi - re en lo blan - co de mi pa - ñue - lo

Es - cri - bir - te qui - sie - ra pa - pel no ten - go

PARA QUÉ ME CASARÍA

Registrada por Blanca Hauser, Temuco

Tono real SolM

		RIPIOS	TEXTO	RIPIOS
a)	1.	Ay,	Para que me casaría	<i>Zambay, liray</i>
	2.	Ay,	Tan bien que estaba soltera	
	3.	Ay,	Si mi madre me pegaba	<i>Zambay, liray</i>
	4.	Ay,	Mi <i>marío</i> dijo fuera	
b)	5.		Mi marido me estima	<i>Zambay, liray</i>
	6.		Como a una reina	
	7.		Y no deja costilla	
	8.		Que no me quiebra	
c)	9.		Que no me quiebra, sí	<i>Zambay, liray</i>
	10.		Yo sufro y callo	
	11.		Pueda ser que algún <i>dida</i>	
	12.		Cante otro gallo	
	13.		Anda gallo de estaca	
	14.		Y que más me saca	

a) Copla: 24 compases	Seguidilla: 24 compases	c) Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 7 - 8 9 - 10 - 11 - 12 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Forma: abb-abb	Forma: albb-albb	Forma: al
Total: 52 compases		

Copla

Ay pa-ra que me ca-sa ri - - a
ay tan bien que es-ta-ba sol-te-ra zam-bay, li-ray

Seguidilla

Mi ma-ri-do me es-ti-ma co-mo/u-na rei - - na
Y no de-ja cos-ti-lia que no me quie-bra zam-bay li-ray

EN EL CAMPO HAY UNA HIERBA

Registrada a Tolentina Pinochet, Maule sur (1960)

Tono real do#

	RIPIOS	TEXTO
a)	1.	Ay, En el campo hay una hierba
	2.	Ay, En la hierba hay una flor
	3.	Ay, En la flor hay un diamante
	4.	Ay, En el diamante mi amor
b)	5.	Dicen que las <i>helás</i>
	6.	Queman los yuyos
	7.	Así se van secando
	8.	Amores tuyos
c)	9.	Amores tuyos, sí
	10.	No te apresures
	11.	Que este amor que te tengo
	12.	Quiero que dure
	13.	Anda no te apresures
	14.	Quiero que dure

a) Copla: 24 compases	Seguidilla: 24 compases	c) Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 5 - 6 9 - 10 - 11 - 12 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Forma: abb-abb	Forma: a1bb-a1bb	Forma: a1
Total: 52 compases		

Instrumentación: charrango (Filiberto da Silva), arpa (María Galaz), guitarra (René Carreño)

Copla

Ay en el cam - - - po/hay u - na hier - ba
ay y/en la hier - ba/hay u - na flor

Seguidilla

di - cen que las he - lás que - man los yu - yos
a - sí se van se - can - do a - mo - res tu - - - yos
di - cen que la he - lás que - man los yu - - - yos

EN TALCA TENGO UNA ROSA
Registrada a Edelmira Valenzuela, Linares (1967)

Tono real Si

		RIPIOS	TEXTO
a)	1.	En Talca,	En Talca tengo una rosa
	2.	Si, sí, no, no, magnolia,	En Linares un clavel
	3.	En el Pue,	En el pueblo de Catentoa
	4.	Si, sí, no, no, magnolia,	Está todo mi querer
b)	5.		Un amor tengo en Rari
	6.		Y otro tengo en Rancagua
	7.		Y otro tengo en las reices (<i>Si, sí, no, no, magnolia</i>)
	8.	Mi vida,	De las pataguas
c)	9.		De las pataguas, sí
	10.		Y otro tengo en Cauquenes
	11.		Y otro tengo en las reices (<i>Si, sí, no, no, magnolia</i>)
	12.	Mi vida,	De los laureles
	13.		Cierto por ti me muero
	14.	Mi vida,	Porque te quiero

a) Copla: 24 compases	Seguidilla: 24 compases	c) Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 7 - 8 9 - 10 - 11 - 12 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Forma: abb-abb	Forma: a1bb-a1bb	Forma: a1
Total: 52 compases		

Copla

Seguidilla

MATITA DE HIERBABUENA

Registrada a Tolentina Pinochet, Maule sur (1970)

Tono real LaM

		RIPIOS	TEXTO
a)	1.	La vida asoma,	Asómate a la ventana
	2.	La vida matita,	Matita de hierbabuena
	3.	La vida el que no,	El que no sabe de amores
	4.	La vida no sabe,	No sabe de cosa buena
b)	5.		Si a tu ventana llega
	6.	Allá va,	Una paloma
	7.		Trátala con cariño
	8.	Allá va,	Que es mi persona
c)	9.		Que es mi persona, sí
	10.	Allá va,	Paloma al monte
	11.		El cazador te <i>aguaita</i>
	12.	Allá va,	Dentro del bosque
	13.		Dentro del bosque, sí
	14.	Allá va,	Paloma al monte

a) Copla: 24 compases	Seguidilla: 24 compases	c) Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 7 - 8 9 - 10 - 11 - 12 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Forma: abb-abb	Forma: abb-ab	Forma: a
Total: 52 compases		

Copla

Seguidilla

CUECA A MANUEL RODRÍGUEZ

- PASIÓN -

Texto: Pablo Neruda. Música: Margot Loyola

Tono real faM

	RIPIOS	TEXTO
a)	1.	Saliendo de Melipilla
	2.	Corriendo por Talagante
	3.	Cruzando por San Fernando
	4.	Amaneciendo en Pomaire.
b)	5.	Pasando por Rancagua
	6.	La vida, Por San Rosendo
	7.	Por Cauquenes, por Chena
	8.	La vida, Por Nacimiento.
c)	9.	Por nacimiento, sí
	10.	La vida, Desde Chinigüe
	11.	Por todas partes viene
	12.	La vida, Manuel Rodríguez.
	13.	Pásame este clavel
	14.	La vida, Vamos con él.

Copla: 24 compases	Seguidilla: 24 compases	Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 4	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 7 - 8 9 - 10 - 11 - 12 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Forma: abb-abb	Forma: a1b1b1-a1b1b1	Forma: a1
Total: 52 compases		

Instrumentación: voz y guitarra (Margot Loyola) Mim

Sa - lien - do de Me - li - pi - lla co - rrien - do por Ta - la - gan - te

Pa - san - do por Ran - ca - gua la vi - da por San Ro - sen - do

por Cau - que - nes por Che - na la vi - da por Na - ci - mien - to
pa - san - do por Ran - ca - gua la vi - da por San Ro - sen - do

CUECA A MANUEL RODRÍGUEZ

- MUERTE -

Texto: Pablo Neruda. Música: Margot Loyola

Tono real Lam

	RIPIOS	TEXTO
a)	1.	Que se apague la guitarra
	2. Ayayai,	Que la patria está de duelo
	3.	Nuestra tierra se oscurece
	4. Ayayai,	Mataron al guerrillero.
b)	5.	En Til - Til lo mataron
	6.	Los asesinos
	7.	Su espalda está sangrando
	8.	Sobre el camino.
c)	9.	Sobre el camino, sí
	10.	Quien lo diría
	11.	El que era nuestra sangre
	12.	Nuestra alegría.
	13.	La tierra está llorando
	14.	Vamos callando

Copla: 24 compases	Seguidilla: 24 compases	Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 4	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 7 - 8 9 - 10 - 11 - 12 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Forma: Forma: Forma:		
Total: 52 compases		

Instrumentación: guitarra (Margot Loyola)

Que se/a - pa - guen las guí - ta - rras ay ay ay que la pa - tría/es - tá de due -
lo En Til til lo ma - ta - ron los a - se - si - nos
su/es - pa - da/es - tá san - gran - do so - bre/el ca - mí - no

LOS RÍOS

Texto y música: Petronila Orellana (1948)

Tono real Si

		RIPIOS	TEXTO
a)	1.	Mi vida, de los ríos,	De los ríos de mi patria
	2.	Mi vida, me voy a ha,	Me voy a hacer un collar
	3.	Mi vida, que me re,	Que me recuerde mis días
	4.	Mi vida, con sus go,	Con sus gotas de cristal
b)	5.		Del río Negro saco
	6.	Mi vida,	El azabache
	7.		Del Claro sacaría
	8.	Mi vida,	Miles brillantes
c)	9.		Miles brillantes, sí
	10.	Mi vida,	Del Petrohué
	11.		Sacaré la Esmeralda
	12.	Mi vida,	La engazaré
	13.		Con el río Imperial
	14.	Mi vida,	Formo el collar

2º Texto

a)	1.	Mi vida, tengo una,	Tengo una piedra marina
	2.	Mi vida, engarza,	Engarzada en un anillo
	3.	Mi vida, de los ríos,	De los ríos de mi patria
	4.	Mi vida, la saqué,	La saqué del Bío-Bío
b)	5.		Del Valdivia y Toltén
	6.	Mi vida,	Saco el coral
	7.		El zafiro y el topacio
	8.	Mi vida,	Del Cachapoal
c)	9.		Del Cachapoal, ay sí
	10.	Mi vida,	Del Aconcagua
	11.		Del Maipo y del Mapocho
	12.	Mi vida,	Diamante de agua
	13.		Amatista y rubí
	14.	Mi vida,	Del Limarí

Copla: 24 compases	Seguidilla: 20 compases	Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 5 - 6 9 - 10 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Forma: abb-abb Forma: abb-ab Forma: a		
Total: 48 compases (cada texto)		

Copla

Mi - vi - da de los ri - os de los ri - os de mi pa - tria
mi vi - da me voy a _____ me voy alha - cer - melun co - llar

Seguidilla

Del ri - o Ne - gro sa - co mi vi - da el a - za - ba - che del
Cla - ro sa - ca - ri - a mi - vi - da mi - les bri - llan - tes del
ri - o Ne - gro sa - co mi - vi - da el a - za - - - - ba - che

AZAHAR Y MARINERO

Texto: Cristina Miranda. Música: Margot Loyola

Tono real do#

		TEXTO
a)	1.	En el naranjo un azahar
	2.	En la mar un marinero
	3.	En mi corazón un lirio
	4.	Marchito en el aguacero
b)	5.	Por querer a un marino
	6.	Estoy muy triste
	7.	Cada vez que regresa
	8.	Esta por irse
c)	9.	Esta por irse, sí
	10.	Mala ventura
	11.	Que este amor en mis brazos
	12.	Tan poco dura
	13.	Ponle un puente a la mar
	14.	Para pasar

Copla: 28 compases	Seguidilla: 20 compases	Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 5 - 6 9 - 10 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Forma: aabb-abb	Forma: alb1b1a1b1	Forma: a1
Total: 52 compases		

Copla

En el na - ran - jo un a - za - har en el za - har en la
 mar un ma - ri - ne - ro en la ne - ro

Seguidilla

por que-rer a un ma - ri - no es - toy muy tris - te
 ca - da vez que re - gré - sa es - ta por ír - se
 por que-rer a un ma - ri - no es - toy muy tris - te

DURMIENDO TE HAGO CARÍÑO

Registrada a Purísima Martínez, Pomaire (1955)

Tono real reM

	RIPIOS	TEXTO	RIPIOS
a)	1. Ayayai,	Durmiendo te hago cariño	Ay, por la noche
	2. Ayayai,	Te abrazo, te doy mil besos	Por la mañana
	3. Ayayai,	Cuando despierto y no te hallo	Ay, por la noche
	4. Ayayai,	Lagrimas son las que almuerzo	Por la mañana
b)	5.	Si es por que a ti te quiero	
	6.	Te hago cariño	Ay, por la noche
	7.	No creas que con todos	
	8.	Hago lo mismo	Por la mañana
c)	9.	Hago lo mismo, sí	
	10.	Cosita rica	Ay, por la noche
	11.	Las ganas de quererte	
	12.	No se me quitan	Por la mañana
	13.	Anda cosita rica	
	14.	No se me quitan	Ay, por la noche

Copla: 24 compases	Seguidilla: 20 compases	Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 7 - 8 9 - 10 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Forma: abb-abb	Forma: albb-alb	Forma: al
Total: 48 compases		

Copla

A - ya - yai dur - mien - do telha - go ca - ri - ño ay por la no - che__

a - ya - yai tela - bra - zo, te doy be - si - tos por la ma - ña - ña__

Seguidilla

Si es por que a ti te quie - ro telha - go ca - ri - ño ay por la no - che__

no cre - as que con to - dos ha - go lo mis - mo por la ma - ña - ña

BARQUITO DE PAPEL

Texto y música: Hernán Núñez

Tono real sib

		RIPIOS	TEXTO
a)	1.	Mi vida,	La carta que me escribiste
	2.	Mi vida,	La hice un barco de papel
	3.	Mi vida,	Y lo eche mares afuera
	4.	Mi vida,	Son palabras de hombre infiel
b)	5.		Juguetes de las olas
	6.		Son tus mentiras
	7.		Correr el mismo riesgo
	8.		Lo que me escribas
c)	9.		Lo que me escribas, sí
	10.		Tripulación
	11.		Es lo falso que dicta
	12.		Tu corazón
	13.		Naufraga en las mentiras
	14.		Toda la vida

Copla: 24 compases	Seguidilla: 20 compases	Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 5 - 6 9 - 10 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Forma: abb-abb	Forma: abb-ab	Forma: a
Total: 48 compases		

Instrumentación: Piano (Eliana valle), pandero (Hernán Núñez), batería (J. Ramírez), voz (Margot Loyola). Tonalidad: la menor

Copla

Mi vi - da la car - ta _____ que me/es - cri - bis - te mi
vi - da la/hi - cel/un bar - co de pa - pel _____ mi pel

Seguidilla

Ju - gue - te de las o - las _____ son tus men - ti - ras co -
rrer el mis - mos ries - go lo que me/es - cri - bas ju -
gue - te de las o - las son tus men - ti - ras

BARQUITO DE PAPEL

Texto y música: Hernán Núñez

Tono real sib

		RIPIOS	TEXTO
a)	1.	Mi vida,	La carta que me escribiste
	2.	Mi vida,	La hice un barco de papel
	3.	Mi vida,	Y lo eche mares afuera
	4.	Mi vida,	Son palabras de hombre infiel
b)	5.		Juguetes de las olas
	6.		Son tus mentiras
	7.		Correr el mismo riesgo
	8.		Lo que me escribas
c)	9.		Lo que me escribas, sí
	10.		Tripulación
	11.		Es lo falso que dicta
	12.		Tu corazón
	13.		Naufraga en las mentiras
	14.		Toda la vida

Copla: 24 compases	Seguidilla: 20 compases	Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 5 - 6 9 - 10 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Forma: abb-abb Forma: abb-ab Forma: a		
Total: 48 compases		

LA FARRA DE LOS INSTRUMENTOS

Texto y música: Hernán Núñez

		RIPIOS	TEXTO	RIPIOS
a)	1.		El piano andaba tomando	
	2.	Mi vida,	Del brazo con la guitarra	<i>¡Ay!, señora</i>
	3.		Llegó el arpa muy coqueta	
	4.	Mi vida,	También se apegó a la farra	<i>¡Ay!, señora</i>
b)	5.		Chitas que meten bulla	
	6.		Dijo el tormento	
	7.		Parece remolienda	
	8.		O es casamiento	<i>¡Ay!, señora</i>
	9.		O es casamiento, sí	
c)	10.		Y el acordeón	
	11.		Se hacia la pituca	
	12.		Y daba un sermón	<i>¡Ay!, señora</i>
	13.		Pero el más <i>cahuinero</i>	
	14.		Era el pandero	

Copla: 24 compases	Seguidilla: 20 compases	Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 5 - 6 9 - 10 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Forma: Forma: Forma:		
Total: 48 compases		

Instrumentación: piano (Eliana valle), batería (J. Ramírez), primera voz y guitarra (Margot Loyola), segunda voz y pandero (Hernán Núñez) Tonalidad: mi mayor

Copla

El pia - no/an - - - da - - - ba to - man - - do
mi ví - da del bra - - - zo con la gui - ta - rra ay se - ño - ra

Seguidilla

Chi - tas que me ten bu - lla di - jo/el tor - men - to
pa - re - ce re - mo - lien - da o/es ca - sa mien - to ay se - ño - ra
chi - tas que me ten bu - lla di - jo/el tor - men - to ay se - ño - ra

MI NEGRA ME RETÓ A DUELO

Texto y música: Hernán Núñez (1972)

Tono real DoM

		RIPIOS	TEXTO
a)	1.	Caramba, mi negra,	Mi negra me retó a duelo
	2.	Caramba y fui al cam,	Y fui al campo del amor
	3.	Caramba y reci,	Y recibí la descarga
	4.	Caramba del fuego,	del fuego de una pasión
b)	5.		Tus ojos cual metralla
	6.	Caramba,	Me acribillaron
	7.		El corazón y el alma
	8.	Caramba,	Me destrozaron
c)	9.		Me destrozaron, sí
	10.	Caramba,	Que desengaño
	11.		Los que me acariciaban
	12.	Caramba,	me hicieron daño
	13.		Por culpa de sus ojos
	14.	Caramba,	Soy un despojo

Copla: 24 compases	Seguidilla: 20 compases	Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 5 - 6 9 - 10 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Forma: abb-abb	Forma: abb-ab	Forma: a
Total: 48compases		

Copla

Ca - ram - ba mi ne - gra mi ne - gra me re - to/a due - lo
ca - ram - ba me fui/al cam me fui/al cam - po del a mor

Seguidilla

Tus o - jos cual me - tra - lla ca - ram - ba me/a - cri - bi - lla - ron
el co - ra - zon y/el al - ma ca - ram - ba des - tro - za - ron
tus o - jos cual me - tra - lla ca - ram - ba me/a - cri - bi - lla - ron

LA CINTURITA

Registrada a Marta Bermúdez, Colliguay (1949)

		RIPIOS	TEXTO
a)	1.	Querida Ay,	Que bonita cinturita
	2.	Querida Ay,	Anoche te la medí
	3.	Querida Ay,	Con una vara de cinta
	4.	Querida Ay,	Dieciocho vueltas te dí
b)	5.		Cinturita delgada
	6.		Como de alambre
	7.		Cada vez que la veo
	8.		Me muero de hambre
c)	9.		Me muero de hambre, sí
	10.		Cuerpo de acero
	11.		Cada vez que te veo
	12.		Casi me muero
	13.		Anda cuerpo de acero
	14.		Casi me muero

a) Copla: 24 compases	Seguidilla: 20 compases	c) Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 5 - 6 9 - 10 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Forma: Forma: Forma:		
Total: 48 compases		

Copla

Que ri da/ay que bo ni - - ta cin - - tu - ri - ta que ri - da/ay a - no - che te la me di que ...

Seguidilla

cin - tu - ri - ta del - ga da co - mo de/a - lam - - bre ca da vez que la ve - o me mue - ró de/ham - - bre cin tu - ri - ta del - ga - da co - mo de/a - lam - - bre

LA FLOR MARCHITA

Registrada a Purísima Martínez (1954)

	RIPIOS	TEXTO
a)	1.	Ay, No me llames por mi nombre
	2.	Ay, Que mi nombre se acabo
	3.	Ay, Llámame la flor marchita
	4.	Ay, Que del árbol se cayó.
b)	5.	Rosa Delia me llaman
	6.	Los pasajeros
	7.	Otra vez que me llamen
	8.	Me voy con ellos.
c)	9.	Me voy con ellos, sí
	10.	Amante triste
	11.	Llorando me dejaste
	12.	Cuando te fuiste.
	13.	Anda amante triste
	14.	Cuando te fuiste.

Copla: 24 compases	Seguidilla: 20 compases	Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 7 - 8 9 - 10 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Forma: Forma: Forma:		
Total: 48 compases		

Copla

Ay no me llames por mi nombre
ay que mi nombre se acaba

Seguidilla

Rosa Delia me llaman los pasajeros
otra vez que me llamen me voy con ellos

Rosa Delia me llaman los pasajeros

ME QUISISTE, ME OLVIDASTE

Hermanas García, La Loma de Las Tortillas (1955)

Tono real Re

		RIPIOS	TEXTO
a)	1.		Me quisiste me olvidaste
	2.	la vida,	Me volviste a querer
	3.		Zapato que yo desecho
	4.	la vida,	No me lo vuelvo a poner
b)	5.		Si por nuevos amores
	6.		Me has olvidado
	7.		Devuélveme la vida
	8.		Que me has quitado
c)	9.		Que me has quitado, sí
	10.		Me devolviste
	11.		Un corazón partido
	12.		Y un alma triste
	13.		Que se muera de amor
	14.		mi corazón

a) Copla: 28 compases	b) Seguidilla: 28 compases	c) Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 5 - 6 9 - 10 - 11 - 12 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Forma: abb-a1bb	Forma: a2bb-a2bb	Forma: a2
Total: 56 compases		

Copla

Mi vi - da me qui - sis - - - te me/ol - ví - das - te mi
vi - da me vol - vis - te a que - rer tu - ya tu - ya soy mí soy

Seguidilla

Cier - to fue que te qui - se yo no lo nie - go Pe
ro/ha - ce tan - to tiem - po ya ni me/a - cuer - do tu - ya tu - ya soy cier
to fue que te qui - se yo no lo nie - go con - ti - go me voy

MUY ALTA ESTÁ TU VENTANA

Registrada a Jovita Tapia (1952)

Tono Real DoM

		RIPIOS	TEXTO
a)	1.	Muy alta,	Muy alta está tu ventana
	2.	Moreno,	Para mí que soy chiquita
	3.	Si yo,	Si yo fuera carpintero
	4.	Moreno,	La pondría más bajita
b)	5.		El clavel que me diste
	6.	Moreno,	Por la ventana
	7.		En un vasito nuevo
	8.	Moreno,	Lo puse en agua
c)	9.		Lo puse en agua, sí
	10.	Moreno,	Clavel rosado
	11.		El clavel que me diste
	12.	Moreno,	Se ha marchitado
	13.		Anda, se ha marchitado
	14.	Moreno,	Clavel rosado

a) Copla: 24 compases	Seguidilla: 24 compases	c) Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 5 - 6 9 - 10 - 11 - 12 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Forma: abb-abb	Forma: a1bb-a1bb	Forma: a1
Total: 52 compases		

Copla

Muy al - ta muy al - ta/es - tá tú ven - ta na mo - re - no pa - ra mi - pa - ra mi que soy chi - qui - ta mo - qui - ta

Seguidilla

El Cla - vel que me dis - te mo - re - no por la ven - ta - na en un va - sí - to nue - vo mo - re - no lo pu - se/en a - gua el cla - vel que me dis - te mo - re - no por la ven - ta - na

NO ME MIRES

Registrada a Ángela Ceballos Matilla (1967)

		RIPIOS	TEXTO
a)	1.		No me mires, no me mires
	2.	Mi vida con esos,	Con esos ojos tan tristes
	3.		Porque sé, me representa
	4.	Mi vida el mal pago,	El mal pago que me diste
b)	5.		No me mires, mírame
	6.		No nos miremos
	7.		Que cuando no nos miren
	8.	Caramba,	Nos miraremos
c)	9.		Nos miraremos, mi alma
	10.		Y a ti te digo
	11.		No te vayas con otra
	12.	Mi vida,	Vente conmigo
	13.		Y hace lo que te digo
	14.	Caramba,	Vente conmigo

a) Copla: 24 compases	Seguidilla: 24 compases	c) Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 7 - 8 9 - 10 - 11 - 12 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Forma: Forma: Forma:		
Total: 52 compases		

Copla

Seguidilla

PARA MÍ NO HAY TIEMPO ALEGRE

Registrada a Arturo Aguilar, Linares (1955)

Tono real Mib

		RIPIOS	TEXTO
R E D O N D	1.	Mi vida,	Para mi no hay tiempo alegre
	2.	Mi vida,	Soy un desojado lirio
	3.	Mi vida,	Que a la sombra del martirio
	4.	Mi vida,	Se secan sus hojas verdes
S E G U I D I L L A	5.		Para mi no hay más gloria
	6.		Que la del cielo
	7.		Se acabaron los diablos
	8.		No hay más infierno
R E M A T E	9.		No hay más infierno, sí
	10.		Fuego violento
	11.		Me atormentas el alma
	12.		Y el pensamiento
	13.		Ciego de una pasión
	14.		Mi corazón

Redondilla: 24 compases	Seguidilla: 24 compases	Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 7 - 8 9 - 10 - 11 - 12 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Forma: abb-abb Forma: abb-abb Forma: a		
Total: 52 compases		

Redondilla

Seguidilla

LA NARANJA NACIÓ VERDE

Casa de canto del repertorio de Ismael Carter (1966)

	RIPIOS	TEXTO	RIPIOS
a)	1.	Mi vida,	La naranja nació verde
	2.	Mi vida,	Y el tiempo la maduró
	3.	Mi vida,	Mi corazón nació libre
	4.	Mi vida,	Y el tuyo lo cautivó
b)	5.		El naranjo del cerro
	6.		No da naranjas
	7.		Pero da los azahares
	8.		De la esperanza
c)	9.		De la esperanza, sí
	10.		Naranjas verdes
	11.		Porque las esperanzas
	12.		Nunca se pierde
	13.		Cierto llore llorando
	14.		Te estoy amando

Copla: 24 compases	Seguidilla: 20 compases	Remate: 4 compases
Estructura: 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1	Estructura: 5 - 6 - 7 - 8 - 7 - 8 9 - 10 - 11 - 12	Estructura: 13 - 14
Forma: Forma: Forma:		
Total: 48 compases		

Instrumentación: piano (Ismael Carter), tormento (Romilio Chandía),
guitarra y voz (Margot Loyola), segunda voz (José Luis Peña) Sibm

PALABRAS FINALES

Hemos traspasado las fronteras del año 2010 en el Bicentenario de Chile y estamos viviendo una etapa difícil de nuestra historia. Enfrentamos cambios que nos obligan a apurar el paso lento y sosegado de los años 40, 50, 60 hasta el 70. Entonces teníamos más tiempo para pensar y para soñar sin apremios.

La Cueca vivió en una sociedad más serena, sin embargo, actualmente la tenemos, sin titubeos, cuidando su forma musical, dancística y poética defendiendo su nobleza.

Larga vida ha tenido, amada por unos e ignorada por otros. Buenos agentes posee para su permanencia, eventos como: los **“Pañuelos al viento”** demuestran su diversidad expresiva a lo largo del país; **“Los Cuecazos”** enseñan, conservando su cuerpo y alma; **“Cuecas mil”**, donde se baila por la necesidad imperiosa de sentir su ritmo. Su mundo sonoro resuena en múltiples grabaciones y cientos de grupos llamados de proyección la llevan por los escenarios de todo Chile. Estos son hermosos refugios para su persistencia que vienen a reemplazar algunos espacios ya perdidos.

Quieta está en centros campesinos manteniendo su danzar valseado, su quimba en la Cueca Porteña, su paso redoblado en Chiloé, su escobillado en zonas mineras, sus cadencias en el norte y en el huaso su brioso zapateo de punta y taco, desechando maquillajes extraños que en vez de enaltecerla la desfiguran en los escenarios.

Respiremos su ritmo, escuchemos su música en el silencio, descubramos sus símbolos.

Conozcamos su historia y respetemos sus esencias y sintamos en ella nuestro anhelo de identidad y sentido de pertenencia

Pensémosla, mil veces pensémosla.

Vivamos en ella un todo de lo chileno.

BIBLIOGRAFÍA

- Acevedo Hernández, Antonio. *El libro de la tierra chilena: lo que canta y lo que mira el pueblo de Chile*. Santiago de Chile: Ercilla, 1935, 136 p.
- Acevedo Hernández, Antonio. *La cueca: orígenes, historia y antología*, Santiago: Nascimento, 1953, 434 p.
- Allende, Pedro Humberto. “La Cueca”. *Revista Ercilla*, septiembre 1938.
- Arabena Williams, Hermelo. *Entre espadas y basquiñas: tradiciones chilenas*. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1946, 460 p.
- Barahona Vega, Clemente. *La cueca y el A B C*. Santiago de Chile: Imprenta Chile, 1915, 176 p.
- Blest Gana, Alberto. *Durante la reconquista*. Santiago: Zig-Zag, 1955, 2 v.
- Cáceres Valencia, Jorge. *La Universidad de Chile y su aporte a la cultura tradicional chilena, 1933-1953*. Santiago de Chile: FONDART, 1998, 271 p.
- Claro Valdés, Samuel. *Chilena o cueca tradicional: de acuerdo con las enseñanzas de Don Fernando González Marabolí*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1994. 543 p.
- Garrido Vargas, Pablo. *Biografía de la cueca*. 2ª ed. Santiago de Chile: Nascimento, 1976, 136 p.
- Garrido Vargas, Pablo. *Historial de la cueca*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1979, 245 p.
- González, Juan Pablo, Rolle Claudio. *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile. 2005, 645 p.
- Hernández C., Roberto. *Los primeros teatros de Valparaíso*. Valparaíso: F. Silva, 1928.
- Lavín, Carlos. “El rabel y los instrumentos chilenos”. *Revista Musical Chilena*, enero 1955, Vol. 10, Nº 48, págs. 15-27.
- Loyola Palacios, Margot. *Bailes de tierra en Chile*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1980. 250 p.

- Loyola Palacios, Margot. *La tonada: testimonios del futuro*. 2ª ed. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2006, 287 p.
- Mendoza, Vicente T. “La canción chilena en México”. *Revista Musical Chilena*, abril-mayo 1948, Vol. 4, N° 28, págs. 7-21.
- Moreno Chá, Ercilia. *Music in the southern cone: Chile, Argentina y Uruguay music in Latin American culture, Regional Traditions*. New York: Schirmer Books, 1999, 300 p.
- Muñoz R., José María. *Don Zacarías Encina: el mentado Patrón Viejo. Costumbres criollas: un manojo de aforismos de la lengua castellana, como se vivía en Chile hace cincuenta años*. Santiago de Chile: Nascimento, 1932, 249 p.
- Ochoa Campos, Moisés. *La chilena guerrerense*. Chilpancingo, México: Instituto Guerrerense de la Cultura, 1987, 115 p.
- Ortiz Sepúlveda, José. *Tradiciones de la comuna de Las Cabras*. Rancagua: Centro de Estudios de la Cultura Tradicional 6ta. Región, FONDART, 1995. 180 p.
- Pereira Salas, Eugenio. *Los orígenes del arte musical en Chile*. Santiago de Chile: Universitaria, 1941. 373 p.
- Pino Saavedra, Yolando. *La cueca de los campos de Llanquihue*. Archivos del Folclore Chileno, Instituto de Investigaciones Folklóricas Ramón Laval, 1951, N° 3.
- Plath, Oreste. “Chinganas, fondas y ramadas, salones de la aristocracia chilena”. *Revista Rutas*, 1947, Vol. 12, N° 147.
- Rodríguez, Alberto. Moreno de Macia, Elena. *Manual de folclore cuyano*. Mendoza, Argentina: Ediciones Culturales de Mendoza, 1991, 165 p.
- Rodríguez, Alberto. *Cancionero Cuyano*. Mendoza, Argentina. Numen, 1938. 178 p.
- Sarmiento, Domingo Faustino. *La Zamacueca en el teatro*. El Mercurio de Valparaíso, 19 febrero 1842.
- Sarmiento, Domingo Faustino. *Un viaje a Peñaflor*. El Progreso de Santiago, 27 febrero 1843.
- Soublette, Luis Gastón. “Combinación de letras y entonación de la cueca chilena”. *Revista Musical Chilena*, mayo-junio 1959, Vol.13, N° 1965, págs. 104-106.
- Vega, Carlos. *La forma de la Cueca Chilena*. Santiago de Chile: Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile, 1947. Colección de Ensayos N° 2.

- Vega, Carlos. *Las danzas populares argentinas*. Cap. La Zamacueca: Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, 1986, págs. 11- 133.
- Vega, Carlos. “La forma de la cueca chilena”. *Revista Musical Chilena*, mayo-junio 1947, Vol. 3, N° 20-21, págs. 7-21.
- Vega, Carlos. “La forma de la cueca chilena”. *Revista Musical Chilena*, julio-agosto 1947, Vol. 3, N° 22-23, págs. 15-45.
- Vicuña Cifuentes, Julio. *He dicho*. Santiago de Chile: Nascimento, 1926, 262 p.
- Vicuña Mackenna, Benjamín. *La Zamacueca y la Zanguaraña*. El Mercurio de Valparaíso, 1º agosto 1882.
- Zañartu, Sady. “La cueca chilena”. *Revista Plus Ultra*, mayo 1929.
- Zapiola, José. *Recuerdos de treinta años*. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1945, 310 p.
- Zubicueta, Franco. *Tratado de baile*. Santiago de Chile: Imprenta Litografía i Encuadernación La Ilustración, 1908, 175 p.

GLOSARIO

¡Hasta verte Cristo mío!: forma de decir que hay que tomarse todo el licor contenido de un vaso o copa de una sola vez, echando la cabeza hacia atrás.

¡Vaquita echa', vaquita echa'!: forma de decir que hay que tomarse todo el licor que contiene el vaso de una vez y colocarlo con la boca sobre la superficie de la mesa.

'e: de.

'el: del.

'ejo colgao: deajo colgado.

'e chaucha: de chaucha, moneda de baja denominación.

'onde ha habío... algo que'a: donde ha habido... algo queda.

'ta: esta.

'taba: estaba

A

Achaflanado: con prestancia, garbo.

Achaguanos: de la localidad de Achao en Chiloé

Agarraos: agarrados.

Aguao: aguado.

Ahija'o: ahijado.

Alojita: bebida en base a la vaina del algarrobo que se deja fermentar.

Amarra'ó: amarrado.

Amor'e: amor.

Angelitos: De "Angelito". Niño muerto de dos años o menos, que mediante un proceso de cantos rituales se transforma en angelito, para poder irse directamente al Cielo.

Aniña': con fuerza, atrevida.

Ante': antes.

Aquimbar: de quimba, suave movimiento de caderas, como un vaivén.

Arrinconís: arrincones, de arrinconar.

Avío: juntar alimentos no perecibles que se consumirán al término del carnaval.

B

Boda: comida comunitaria.

C

Cacharritos: Diminutivo de “Cacharro”.

Caguashanos: de la isla de Caguash en Chiloé

Cahuinero: bullicioso, de cahuín, voz mapuche.

Cachumba, Cachumbala, Chacolí: expresión de alegría.

Caramba y zamba: referido a los ripios de las cuecas interpretadas o cantadas en prostíbulos o burdeles.

Causeo: Comida que mezcla especialmente cebolla, carne de cerdo, aceitunas u olivas y productos encurtidos, tales como ajíes verdes, zanahorias, coliflor y pepinillos, llamados también pickles.

Cepa de caballo: arbusto de ramas con espina.

Colora'ó: colorado.

Cordeón : acordeón.

Correteado(s): Forma popular de llamar al corrido, de origen mexicano; danza de parejas mixtas tomada, en compás binario. En la cueca, paso en continuidad.

Crecían: de crecer a niño, criar a un niño de otra familia desde pequeño.

Cucarros: saltón, nervioso.

Cuculí: Ave de la familia de la palomas.

Cueca cruzá: varainte de cueca.

Cuequear y cachimbear: Bailar cuecas y cachimbos.

Culeñe: especie de marisco en Chiloé.

Charolazo: forma regional de decir “aro, aro” (detención), la charola era una bandeja que debía venir llena de vasos con vino o licor.

Chicoteo: del arpa.

Chihuahuas: tipo de avecilla similar al gorrión muy común en los valles de Pica y Matilla.

Chimborqueo: hacer las cosas con ímpetu.

Chumeldeme: de Chumeldegue en la isla de Qehuil, Chiloé.

D

Da'ó: dado.

Desepera'ó: desesperado.

Dida: día.

Dormiaí: dormías.

E

Educa'ó: educado.

Elástico': elásticos.

Embarazá: embarazada.

En media: a medias.

Encaja': encajada.

Enguinda'os: de enguindado, licor confeccionado en base a aguardiente, almíbar y guindas.

Enrosca: enroscada.

Entallá: entallada, esbelta y de buenas formas.

Escubillaba: esobillaba.

F

Fiesta del Pisa Pisa: cantos y danzas de la antigua fiesta de la vendimia en los oasis de Pica y Matilla.

G

Guapango: guapo, hombre bravo pero buena persona.

Güen: Buen.

Güenas: buenas.

Gueno: bueno.

H

He'í observao: yo he observado.

He'í visto: yo he visto.

Huaras: palabra probablemente de origen quechua del vocablo wara que significa estrella. Melodías que se cantaban al término y amanecer del día.

I

Ir'e: ir.

J

Jua'ban: jugaban

L

Lacho: hombre ladino.

L'agua: el agua.

La del estribo: Última cueca que se baila antes de finalizar.

La Lechugina: apodo de célebre regente de prostíbulo en Santiago, rival de la Carlina.

Lakas: Zampoña; Flauta de Pan.

La' o: lado.

Le falta chimborqueo: le falta sabor musical.

Le sacaron la cresta: lo (la) golpearon.

Lo': los.

M

Mairína: madrina.

Manda' o: mandado.

Marío: marido.

Maucha: nombre que reciben las personas de la zona del Maule.

Merecumbé (después no hay merecumbé): no hay unión.

Mida: mía.

Mulas pianeras: mulas que se usaban para cargar pianos.

N

Na': nada.

Nadie: nadie.

No te andís: no te andes.

P

Pa'la chuleta: no tomar en serio a una persona, mofarse de ella.

Pa' onde: para donde.

Pa': para.

Pa'l: Para el.

Pancho Causeo: apodo, nombre de un local de.

Para's: paradas.

Parabien: Salón grande comunitario donde se juntan los vecinos a celebrar en las fiestas del Santo Patrono y Carnaval en Pica.

Paradiso: Paraíso.
Patulecos: de piernas temblorosas.
Peca'o: pecado.
Pecho e' palo: apodo de una regenta de prostíbulo en Melipilla.
Pedió: pedido.
Pega' o: pegado.
Pequén: variante de cueca de la zona del Maule.
Papiroteo: tañer.
Pericón: danza popular.
Peta: diminutivo de Petronila.
Picaos: De "picado"; persona que se irrita al perder en una afrenta o competencia; en el caso de la cueca, aquel que no alcanzo a bailar.
Pilén: pequeña localidad a 12 kilómetros de Cauquenes, en la región del Maule.
Pito: voz.
Po'h: Pues.
Pomairina: oriunda de Pomaire.
Ponerle entre pera y bigote: tomar licor o vino.
Puacura: localidad ubicada cercana a Castro en Chiloé, junto al río del mismo nombre.
Pué': pues.
Puniendo: poniendo.

Q

Que'aron intransferibles: quedaron intransitables.
Queídas: caídas.
Quenacanos: de la isla de Quenac en Chiloé.
Querís: quieres.

R

Ramúo: que tiene muchas ramas.
Re' bien: muy bien.
Redondelas: círculos.
Refalé: resbalé.
Relauche: versos de animación.
Resfalosa: resbalosa.

Ripios: Palabra o frase que se emplea con el solo objeto de completar el verso, o de darle la consonancia o asonancia requerida.

Rueda: canto responsorial en el que los participantes se desplazan caminando en círculo formando una rueda, alternando el canto entre unos y otros, propio de la zona de Pica.

S

Sentá: sentada.

Ser bien re'gallo: tener mucha hombría.

Ser Taita: tener el peso anímico dado por la experiencia de vida.

Serís: serás.

Sí o aniña: “sido aniñada”, con garra y valentía.

T

Tamboreada: golpear con la mano el instrumento.

Tamborileo: tañer.

Timbirimba: forma popular de llamar a los prostíbulos.

Tinguiririca: Vocablo de origen mapuche que lleva uno de los principales ríos de la zona centro-sur del país.

To'avía me la pue' o: todavía me la puedo.

Toma' o: tomado.

Tomateras: tomar bebidas alcohólicas en exceso.

Tony: Payaso.

Toquí o: estilo de tocar la guitarra.

Toy: estoy.

Turuntuntún: sonido onomatopéyico del golpe de las manos sobre el arpa o guitarra al tocar una cueca.

U

Ulpadita: de ulpo, mezcla de harina de trigo o quinoa con agua.

V

Varales: varas.

Veguinos: trabajadores de la “vega”, nombre dado al mercado principal de frutas y verduras en Santiago.

Vide: ví.

LOCALIZACIÓN GEOGRÁFICA

Se presentan los lugares en que se realizaron los registros de cuecas incorporados en las grabaciones que acompañan a este libro.

