

EXPLORANDO LA GUITARRA INDÓCIL: DISEÑO Y EXPANSIÓN ARMÓNICA DE UN TOQUÍO CAMPESINO CHILENO

EXPLORING THE UNTAMED GUITAR: HARMONIC DESIGN AND EXPANSION IN A CHILEAN RURAL TOQUÍO PRACTICE

Mg. Oscar Santiago Jara Contreras
Universidad Internacional de La Rioja
España *

RESUMEN

La guitarra traspuesta chilena, eje del folclore campesino y del canto a lo humano y a lo divino, es analizada desde un enfoque de investigación artística en música con componente autoetnográfico, que integra práctica instrumental, análisis musical y diseño armónico. A partir de un estudio comparado de las scordaturas Tercera Alta y Por Argentina, se desarrolla un procedimiento de exploración interválica basado en desplazamientos triádicos y su expansión hacia estructuras de séptima, novena y oncena. Este enfoque permite observar cómo distintas configuraciones de afinación habilitan reorganizaciones armónicas sin pérdida de identidad tímbrica ni de su inserción cultural. Los resultados sugieren que la innovación puede emerger desde la práctica instrumental situada, ampliando el repertorio armónico del toquío sin alterar su lógica sonora.

Palabras clave: Guitarra traspuesta chilena, scordatura, tradición.

ABSTRACT

The Chilean transposed guitar, central to rural folklore and to canto a lo humano and canto a lo divino, is examined through an artistic research approach with an autoethnographic component that integrates instrumental practice, musical analysis, and harmonic design. Through a comparative study of the Tercera Alta and Por Argentina scordaturas, an intervallic exploration procedure based on triadic displacement and its expansion toward seventh-, ninth-, and eleventh-chord structures was developed. This approach makes it possible to observe how different tuning configurations enable harmonic reorganizations without compromising either the instrument's timbral identity or its cultural embeddedness. The results suggest that innovation can emerge from situated instrumental practice itself, expanding the harmonic vocabulary of the toquío while preserving the sonic logic that characterizes the Chilean rural guitar tradition.

Keywords: Chilean transposed guitar, scordatura, tradition

*Recibido el 14-03-2026 y aceptado el 02-07-2026. Correo electrónico: oscarjarz@gmail.com ORCID: 0009-0009-4244-0497

Introducción

La guitarra traspuesta chilena, lejos de ser un mero soporte armónico, constituye un organismo sonoro profundamente imbricado en la vida ritual-comunitaria del campo chileno. En los velorios de angelitos —rituales funerarios cargados de simbolismo donde la música articula dimensiones de duelo, celebración y tránsito simbólico del alma¹—, en las vigiliass y en los cantos a lo humano y a lo divino —dos grandes repertorios del canto campesino chileno, el primero de carácter profano y el segundo de temática religiosa²—, su sonido no acompaña: convoca. Convoca a los vivos y a los ausentes, a los oficios heredados, a la memoria de quienes enseñaron a tocarlo viendo más que diciendo, escuchando más que leyendo. Su presencia articula un espacio de encuentro donde la música actúa como puente entre lo cotidiano y lo trascendente.

Sus cuerdas —organizadas en scordaturas, es decir, afinaciones alternativas que modifican la disposición interválica del instrumento³— constituyen un lenguaje transmitido por observación, imitación y contacto directo, más háptico que óptico; un aprendizaje que pasa por la mano, por la corporalidad del gesto y por la escucha situada. En este marco, el toquí —entendido como un modo específico de ejecución que integra patrón rítmico, digitación y gesto interpretativo dentro de la tradición campesina— no es solo técnica, sino una forma de inscripción en la comunidad y de articulación afectiva del sonido⁴.

Aunque históricamente ha sido comprendida como instrumento de acompañamiento subordinado al verso improvisado, esta lectura no agota su potencia musical. Si durante siglos sus scordaturas han permitido colores modales ricos, resonancias particulares y arquitecturas interválicas singulares, ¿qué impide pensar la guitarra traspuesta como un instrumento solista capaz de expandir su repertorio armónico sin traicionar su raíz?

Este artículo aborda esta posibilidad mediante un diseño experimental centrado en las scordaturas Tercera Alta y Por Argentina, construyendo a partir de ellas un toquí ampliado que integra acordes extendidos, progresiones y nuevas rutas escalar-interválicas⁵. El propósito no es sustituir la tradición, sino dialogar con ella, mostrando que tradición e innovación pueden convivir sin conflicto cuando provienen del mismo territorio sonoro.

Contexto histórico y cultural de la guitarra traspuesta chilena

La guitarra traspuesta constituye uno de los ejes simbólicos más representativos del mundo campesino del centro-sur de Chile. Su historia se entrelaza con la llegada de la guitarra española durante el período colonial y con los procesos de mestizaje cultural desarrollados entre los siglos XVIII y XIX⁶. Su presencia se extendió tanto en entornos

¹ Vera, Alejandro (2016). “La música entre escritura y oralidad: La notación musical occidental y los cánones de la música de tradición oral”, *Revista Musical Chilena*, 70(225), pp. 9-49.

² Astorga Arredondo, Francisco (2000). “El canto a lo poeta”, *Revista Musical Chilena*, 54(194), pp. 56-64.

³ Díaz, Raúl (1997). *Toquíes campesinos: Formas tradicionales de tañer la guitarra en la zona centro-sur de Chile*. Temuco: FONDART, p. 163.

⁴ Chavarría, Patricia (2015). **La guitarra es la que alegra**. Santiago: Cuarto Propio, p. 71.

⁵ Jara, Oscar Santiago (2024). *Explorando la guitarra indócil: Expansión armónica de la guitarra traspuesta chilena*. Trabajo Final de Máster. Universidad Internacional de La Rioja (UNIR).

⁶ Montes Anguita, Rodrigo y Raúl Alberto Jorquera Rossel (2023). “De la guitarra tradicional campesina a la guitarra de raíz popular y folclórica chilena y latinoamericana: Intertextualidad entre las técnicas de ejecución tradicionales, en la obra de Parra, Jara y Salinas y las tonadas de Juan Antonio Sánchez y Javier Contreras”, *Neuma*, 16(1), p. 49-50.

rurales como urbanos, formando parte de rituales, faenas, celebraciones y prácticas devocionales.

A diferencia de la guitarra clásica, cuyo desarrollo se basa en repertorios escritos y afinación estándar, la guitarra campesina se caracteriza por el uso de scordaturas, es decir, disposiciones alternativas que reorganizan las relaciones interválicas y transforman sus posibilidades tímbricas y armónicas⁷. Desde esta perspectiva, el estudio de los finares campesinos ha permitido documentar una amplia diversidad de afinaciones provenientes del trabajo de campo en zonas rurales del centro-sur de Chile.

En esta misma línea, se ha señalado que cada finar constituye una forma de identidad, memoria y repertorio transmitido oralmente, donde el aprendizaje ocurre mediante la experiencia directa. La cultura campesina organiza su vida musical en un diálogo permanente entre lo natural, lo humano y lo divino, siendo en la práctica cotidiana —en el gesto, la interacción y la afectividad— donde los saberes se heredan y encarnan. En este contexto, se recoge el testimonio de una cultora que afirmaba que “las afinaciones son 40 y a la que sabe las 40 se la lleva el diablo”⁸, expresión que evidencia tanto la amplitud del repertorio como las creencias que regulan la transmisión de estos saberes.

El canto a lo poeta —estructura que incluye cuartetas, coplas y décimas espinelas— posee una vigencia de varios siglos⁹. En este marco, la guitarra traspuesta no solo acompaña, sino que sostiene y articula el discurso poético. En rituales como los velorios de angelitos, su sonoridad se sitúa en un espacio liminal entre oración y canto¹⁰.

En años recientes, diversas investigaciones han cuestionado su rol como simple instrumento acompañante. Se ha demostrado que músicos como Violeta Parra, Víctor Jara, entre muchos otros han incorporado recursos provenientes de la tradición campesina —como paralelismos, desplazamientos interválicos y configuraciones ascendentes— para expandir sus lenguajes incluso dentro de la afinación estándar. Esto confirma que la guitarra campesina posee un potencial creativo aún subestimado.

Metodología

El presente estudio se inscribe en el marco de la investigación artística en música, con un enfoque autoetnográfico centrado en la práctica instrumental situada¹¹. Desde esta perspectiva, el conocimiento no se entiende como externo al objeto de estudio, sino como emergente de la interacción entre el investigador-intérprete y la guitarra traspuesta chilena, concebida como sistema sonoro-cultural encarnado.

El diseño metodológico articula tres dimensiones interdependientes: práctica instrumental, análisis interválico-armónico y exploración creativa de estructuras derivadas de scordaturas tradicionales. Estas dimensiones operan de forma iterativa, constituyendo un circuito continuo de ejecución, escucha, análisis y reformulación del material musical. La fase inicial consistió en la inmersión práctica en dos scordaturas representativas del repertorio campesino chileno: Tercera Alta (Re–La–Fa#–Re–La–Re) y Por Argentina (Fa–Do–La–Fa–Do–Fa), seleccionadas por su relevancia en el canto a lo humano y a lo divino,

⁷ Díaz (1997). *Toquíos campesinos...*, pp. 5–6 y 14–16.

⁸ Chavarría (2015). *La guitarra...*, pp. 19-20.

⁹ Astorga (2000). “El canto a lo poeta...”, p. 56.

¹⁰ Vera (2016). “La música entre escritura...”, p. 24.

¹¹ López-Cano, Rubén y Úrsula San Cristóbal Opazo (2014). *Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Esmuc.

así como por sus contrastes en disposición interválica, funcionalidad armónica y comportamiento tímbrico.

A partir de este material, se aplicó un procedimiento de desplazamiento triádico en el diapasón, consistente en la traslación de formas armónicas de tres en tres trastes, siguiendo un principio de organización por capas propuesto por Pedro Bellora¹² en el ámbito de la armonía aplicada a la guitarra. Este enfoque permitió sistematizar la expansión del material desde estructuras triádicas hacia configuraciones progresivamente más complejas.

Sobre esta base, se generaron estructuras armónicas extendidas mediante la incorporación sucesiva de tensiones de séptima, séptima mayor, novena y oncenava. Estas configuraciones fueron evaluadas en relación con su viabilidad instrumental, estabilidad de la digitación y coherencia tímbrica, entendidas como condiciones internas del sistema interpretativo.

Las configuraciones resultantes fueron verificadas mediante el uso del software *Chorducate*, utilizado como herramienta de visualización y contraste interválico en el diapasón, lo que permitió analizar su distribución espacial y estabilidad armónica en cada scordatura.

Posteriormente, se elaboraron progresiones armónicas articuladas en torno a las funciones tradicionales del sistema tonal (II, III, IV, V, VI y VII), entendidas aquí no como categorías funcionales rígidas, sino como posiciones estructurales emergentes dentro de cada scordatura, desarrolladas desde la misma lógica de expansión interválica del material.

La validación de los materiales obtenidos se realizó mediante ejecución directa en la guitarra, considerando criterios de ergonomía, continuidad del gesto rítmico propio del toquí,o campesino, estabilidad de la digitación y coherencia tímbrica. En este contexto, la validez del conocimiento producido se entiende como performativa y situada, determinada por su consistencia dentro del sistema instrumental específico, más que por parámetros externos de verificación.

Resultados

La exploración mostró que ambas *scordaturas* permiten integrar funciones y tensiones más allá del marco tradicional I–IV–V sin alterar la identidad sonora del instrumento. Esto indica que sus límites funcionales responden más a un hábito cultural que a restricciones técnicas.

En Tercera Alta se establecieron con claridad funciones II, III, VI y VII, ergonómicas y coherentes con su timbre brillante. Las tensiones 7, maj7 y 9 se incorporaron con naturalidad gracias a su continuidad interválica, que favorece líneas ascendentes y modos estables.

En Por Argentina, la expansión adoptó un carácter más introspectivo. La afinación facilitó acordes suspendidos y tensiones suaves, consolidando funciones III y VI con un color tímbrico dulce y opaco. Sus intervalos generaron “espacios resonantes” útiles para extensiones y deslizamientos modales. El análisis escalar 8va–8va reveló rutas laterales fluidas en ambas *scordaturas*: trayectorias limpias en Tercera Alta y modos mixtos con zonas de tensión en Por Argentina.

El *toquí,o* ampliado integró estas expansiones manteniendo el gesto campesino: rasgueo descendente, acentos internos y paralelismos, incorporando solo variaciones necesarias para insertar las nuevas funciones. El resultado presenta un carácter renovado, pero sigue sonando a campo.

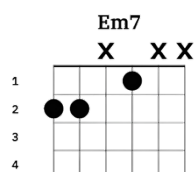
¹² Bellora, Pedro (2015). *Armonía en capas*. <https://www.pedrobellora.com.ar/>

A continuación, se presentan los principales resultados derivados del análisis armónico en ambas scordaturas, ilustrados mediante ejemplos específicos en el diapason.

Ejemplos de grados armónicos en scordaturas Tercera Alta y Por Argentina

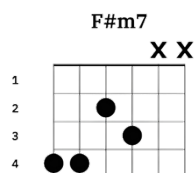
Segundo grado Mi menor séptima (Em7), si se adhiere la segunda cuerda (A) es un Em7 (add11).

Imagen 1. Segundo grado: Mi menor 7



Fuente: Elaboración propia.

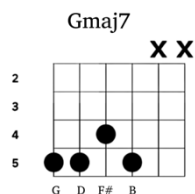
Imagen 2. Tercer grado: Fa Sostenido menor 7, (F#m7)



Fuente: Elaboración propia.

Cuarto grado: Sol mayor con séptima mayor (Gmaj7). La incorporación de una cuerda adicional al aire —propia de esta afinación— amplía el campo interválico del acorde, configurando una novena mayor (Gmaj9).

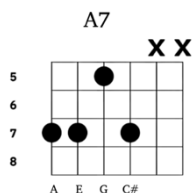
Imagen 3. Cuarto grado (Gmaj7)



Fuente: Elaboración propia.

Quinto grado: Se articula como una estructura de La séptima (A7). La suma de una cuerda al aire introduce la nota Re, incorporando una oncen a la sonoridad resultante (A7 add11).

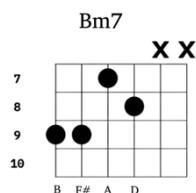
Imagen 4. Quinto grado (A7) en scordatura Tercera Alta



Fuente: Elaboración propia.

Sexto grado: Presenta una estructura estable de Si menor con séptima (Bm7), cuya configuración se mantiene íntegra dentro de la lógica de la scordatura.

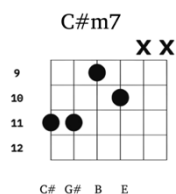
Imagen 5. Sexto grado (Bm7) en scordatura Tercera Alta



Fuente: Elaboración propia.

Séptimo grado: Do sostenido menor con séptima (C#m7). La incorporación de una cuerda al aire añade la nota Re, generando una novena bemol (C#m7b9).

Imagen 6. Séptimo grado (C#m7) en scordatura Tercera Alta

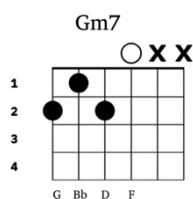


Fuente: Elaboración propia.

Scordatura Por Argentina

Segundo grado: Sol menor con séptima

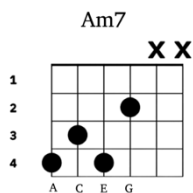
Imagen 7. Segundo grado (Gm7) en scordatura Por Argentina



Fuente: Elaboración propia.

Tercer grado: La menor con séptima

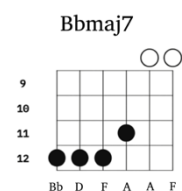
Imagen 8. Tercer grado (Am7) en scordatura Por Argentina



Fuente: Elaboración propia.

Cuarto grado: Si bemol mayor con séptima mayor (Bbmaj7).

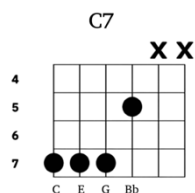
Imagen 9. Cuarto grado (Bbmaj7) en scordatura Por Argentina



Fuente: Elaboración propia.

Quinto grado: Do séptima

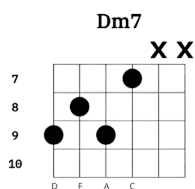
Imagen 10. Quinto grado (C7) en scordatura Por Argentina



Fuente: Elaboración propia.

Sexto grado: Re menor séptima

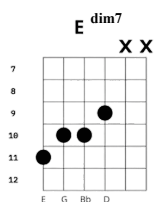
Imagen 11. Sexto grado (Dm7) en scordatura Por Argentina



Fuente: Elaboración propia.

Séptimo grado: Mi disminuido séptima

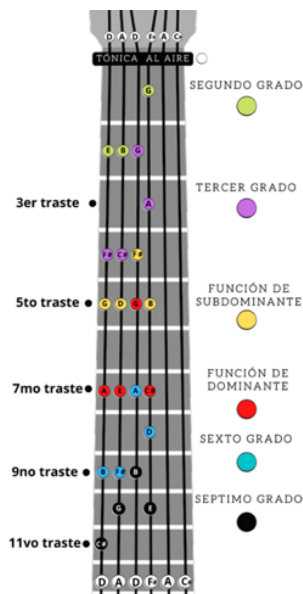
Imagen 12. Séptimo grado



Fuente: Elaboración propia.

Las siguientes representaciones permiten observar que los grados armónicos presentes en cada scordatura no constituyen elementos aislados, sino que se encuentran articulados mediante una red de relaciones interválicas distribuidas a lo largo del diapasón. Esta organización favorece determinados recorridos de digitación y posibilita conexiones entre distintas configuraciones acordales, evidenciando que las posibilidades armónicas emergen de la propia estructura interna de cada afinación. De este modo, las imágenes permiten visualizar los principios que sustentan los comportamientos armónicos observados durante el análisis y la práctica interpretativa (Imagen 13).

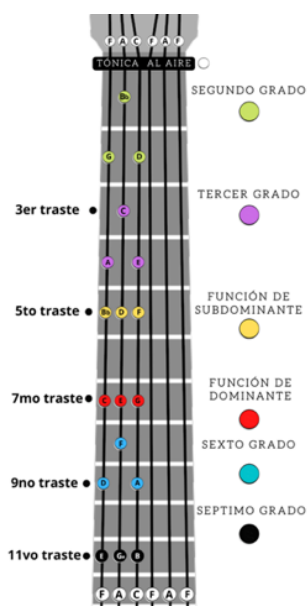
Imagen 13. Organización interválica en la scordatura Tercera Alta



Fuente: Elaboración propia.

Por otro lado, la *scordatura* Por Argentina evidenció un marco de posibilidades armónicas más acotado en comparación con la Tercera Alta. Aunque permite la construcción de acordes extendidos a partir del desplazamiento triádico de tres en tres trastes, su digitación resulta más exigente y menos ergonómica, lo que restringe la fluidez en la práctica interpretativa. Este carácter técnico, sumado a su disposición interválica más abierta, confiere a la afinación un timbre resonante y amplio, donde destacan las resonancias abiertas y las notas de adorno que enriquecen el discurso sonoro. Sin embargo, esta riqueza tímbrica no logra la misma versatilidad funcional que ofrece la Tercera Alta, perfilando a la Por Argentina como un espacio más limitado en la exploración armónica, aunque singular en su color expresivo (Imagen 14).

Imagen 14. Organización interválica en la scordatura Por Argentina



Fuente: Elaboración propia.

Discusión

Los resultados de esta investigación indican que la expansión del vocabulario armónico en la guitarra traspuesta campesina no constituye un proceso de incorporación externa a su lógica musical, sino una prolongación de potencialidades ya inscritas en la estructura interválica de sus scordaturas. Este fenómeno no se manifiesta de manera homogénea: la afinación Tercera Alta presenta una alta ductilidad para la incorporación de funciones armónicas extendidas, mientras que la Por Argentina delimita ciertos márgenes funcionales que, lejos de constituir una restricción, orientan el desarrollo sonoro hacia dimensiones tímbricas y texturales. En conjunto, estos hallazgos sugieren que la innovación, en este contexto, opera como una diferenciación interna de un sistema ya existente más que como una transformación de sus fundamentos.

Desde esta perspectiva, la incorporación de nuevos recursos armónicos no debe entenderse como un gesto de sofisticación técnica autónoma, sino como una negociación situada entre lo estructuralmente posible y lo culturalmente pertinente. En el contexto del canto campesino chileno, donde la guitarra se entrelaza con la voz, el cuerpo y la comunidad, las transformaciones del material sonoro no pueden evaluarse únicamente desde criterios técnicos, sino también desde su inscripción en prácticas culturales específicas. El desafío no consiste en alterar la identidad del instrumento, sino en ampliar sus márgenes expresivos sin comprometer los rasgos tímbricos y gestuales que permiten su reconocimiento dentro de la tradición.

Esta comprensión dialoga con los estudios de Patricia Chavarría y Raúl Díaz, quienes han documentado que la guitarra campesina chilena se sostiene sobre formas de transmisión oral basadas en la observación, la escucha y la práctica compartida¹³. Tanto las afinaciones

¹³ Chavarría, Patricia (2014). "Esta guitarra que toco", *Neuma*, 7(2), pp. 142-162. Véase también: Díaz, Raúl (1997). *Toquíos campesinos: ...* pp. 5-6 y 14-16.

como los toquíos constituyen formas de conocimiento situado que se conservan y transforman mediante la experiencia directa. En este sentido, los resultados obtenidos refuerzan dicha perspectiva, pues muestran que la diversificación de recursos armónicos emerge precisamente desde esas estructuras heredadas y no desde la incorporación de modelos externos al mundo campesino. La diversidad de afinares descrita por estos autores puede comprenderse, además, como un reservorio de posibilidades sonoras aún susceptibles de nuevas exploraciones.

Esta dimensión adquiere especial relevancia en el presente estudio, pues gran parte de los hallazgos no surgieron exclusivamente del análisis teórico de las scordaturas, sino del contacto prolongado con el instrumento a través de la práctica interpretativa. Las relaciones armónicas aquí descritas fueron reconocidas inicialmente desde la experiencia táctil y sonora del diapasón, mediante procesos reiterados de ejecución, escucha y ajuste. En este sentido, la guitarra traspuesta no se presenta únicamente como objeto de análisis, sino también como un medio a través del cual emergieron observaciones que posteriormente fueron sistematizadas mediante el análisis. Estas características resultan coherentes con el enfoque de investigación artística adoptado en este estudio, donde la práctica interpretativa constituyó una vía de generación de conocimiento complementaria al examen analítico de los materiales musicales.

La relevancia de este aspecto resulta especialmente evidente en una práctica instrumental cuyo aprendizaje ha estado históricamente más vinculado al contacto directo con el instrumento que a la transmisión escrita. Vista exclusivamente desde una perspectiva óptica o notacional, la incorporación de nuevas configuraciones acordales podría interpretarse como una modificación del lenguaje tradicional. Sin embargo, la experiencia interpretativa revela que las scordaturas campesinas producen relaciones físicas, resonantes y tímbricas que no son equivalentes a las obtenidas en la afinación estándar. La tensión de las cuerdas, la presión de los dedos, la disposición de los intervalos, el comportamiento de las resonancias abiertas y la propia ergonomía del diapasón configuran un entorno sonoro específico. En consecuencia, la ampliación del vocabulario armónico observada en este estudio no implica trasladar procedimientos externos al instrumento, sino explorar posibilidades que emergen desde sus propias condiciones materiales y acústicas.

En la misma línea, Montes y Jorquera sostienen que las técnicas de la guitarra tradicional chilena pueden comprenderse como el resultado de procesos históricos de mestizaje y reelaboración cultural¹⁴. Los hallazgos de esta investigación permiten profundizar esta idea, ya que las nuevas configuraciones armónicas identificadas en ambas scordaturas no alteran dicho sistema, sino que revelan capacidades latentes contenidas en su propia organización interválica. Desde esta perspectiva, estas posibilidades pueden entenderse como una prolongación de los procesos históricos de adaptación y resignificación que los autores identifican en la tradición guitarrística chilena.

Los mismos autores muestran además cómo diversos creadores chilenos proyectaron recursos provenientes de la tradición campesina hacia nuevos contextos musicales. Al analizar la obra de Víctor Jara, observan que parte importante de su lenguaje guitarrístico surge de la apropiación y transformación de materiales heredados del mundo campesino¹⁵.

¹⁴ Montes Anguita, Rodrigo (2019). *De la guitarra tradicional campesina a la guitarra de raíz popular y folclórica chilena y latinoamericana*, Tesis para optar el grado de magíster en música, Universitat de Barcelona, p. 49-50.

¹⁵ Montes Anguita (2019). “De la guitarra tradicional campesina...”, pp. 43-44.

Esta observación resulta especialmente significativa para interpretar los resultados obtenidos, pues evidencia que la proyección creativa de recursos tradicionales constituye una práctica ya presente en la música chilena. En este sentido, las configuraciones aquí propuestas pueden comprenderse como una continuación de ese proceso de reinterpretación, trasladado específicamente al ámbito de las scordaturas de la guitarra traspuesta.

Una perspectiva similar puede observarse en los estudios dedicados a la obra de Violeta Parra. Diversos investigadores han señalado que la compositora desarrolló un lenguaje guitarrístico singular, sustentado en la apropiación creativa de materiales provenientes de la tradición campesina y proyectado hacia nuevas posibilidades expresivas¹⁶. Más que reproducir modelos heredados de manera literal, su trabajo demuestra que la innovación puede surgir desde una reelaboración creativa de recursos tradicionales¹⁷.

Los procedimientos observados en este estudio dialogan con esas exploraciones guitarrísticas. Si bien los objetivos musicales son distintos, ambos casos muestran que las afinaciones traspuestas pueden funcionar como plataformas de reorganización sonora capaces de ampliar los recursos expresivos del instrumento sin abandonar su vínculo con la tradición campesina.

Los resultados obtenidos permiten profundizar esta comprensión al interior de dos scordaturas específicas. La afinación Tercera Alta mostró una expansión funcional que facilita la incorporación de acordes de séptima, novena y oncena, así como recorridos interválicos alternativos y modulaciones puntuales. En contraste, la afinación Por Argentina presentó un comportamiento distinto, privilegiando recursos asociados a la resonancia, el color y la espacialidad sonora. Esta diferencia sugiere que la diversificación del lenguaje armónico no constituye un procedimiento uniforme, sino un fenómeno condicionado por las características acústicas e interválicas de cada afinación.

Desde esta perspectiva, la ampliación del vocabulario observada en ambas scordaturas no fue concebida como la aplicación de un modelo armónico externo sobre una práctica preexistente. Por el contrario, surgió progresivamente del diálogo establecido con las propias lógicas físicas y resonantes de cada afinación. Muchas de las configuraciones identificadas aparecieron durante la exploración práctica del instrumento, cuando ciertas posiciones, resonancias o desplazamientos revelaron posibilidades sonoras que excedían las funciones habitualmente utilizadas en el repertorio tradicional. La propuesta desarrollada en este estudio busca sistematizar esas experiencias sin desvincularlas de la práctica que les dio origen.

En este sentido, el propósito de incorporar acordes extendidos en la guitarra traspuesta no consiste en aproximar el instrumento a modelos armónicos externos ni en sustituir los procedimientos tradicionales por recursos provenientes de otros ámbitos musicales. Su sentido radica en explorar potencialidades interválicas ya presentes en las propias scordaturas campesinas, ampliando sus recursos expresivos sin alterar los principios tímbricos, gestuales y culturales que configuran su identidad. De este modo, las posibilidades observadas pueden comprenderse como una continuidad creativa de recursos ya presentes en la propia lógica de las afinaciones campesinas.

En conjunto, los hallazgos permiten comprender la guitarra traspuesta campesina no como un sistema cerrado de acompañamiento, sino como un campo abierto de organización

¹⁶ Concha Molinari, Olivia (1995). “Violeta Parra, compositora”, *Revista Musical Chilena*, 49(183) p. 71-

¹⁷ Valdebenito Carrasco, Lorena (2018). “La luz y la sombra en la cueca larga de Violeta Parra. Una práctica hipertextual”, *Neuma*, 11(2), p. 69

sonora cuyas posibilidades exceden las funciones habitualmente utilizadas en el repertorio tradicional. Bajo esta perspectiva, los resultados no solo amplían el conocimiento disponible sobre estas scordaturas, sino que también se insertan en una trayectoria histórica de exploración sonora desarrollada por cultores, investigadores y creadores vinculados a la guitarra chilena. Más que proponer una transformación de la tradición, el estudio sugiere que la capacidad de innovación ha formado parte de ella desde sus propios procesos de transmisión, adaptación y recreación.

Asimismo, la diferenciación observada entre ambas scordaturas sugiere que cada una posee potencialidades específicas que podrían orientar futuras prácticas de composición, arreglo e interpretación dentro del ámbito de la guitarra traspuesta. Mientras la Tercera Alta parece ofrecer mayores posibilidades para el desarrollo funcional del lenguaje armónico, la Por Argentina abre espacios particularmente fértiles para la exploración tímbrica y resonante, ampliando las posibilidades creativas disponibles para los cultores e intérpretes del instrumento.

En consecuencia, la propuesta desarrollada no debe entenderse únicamente como un conjunto de nuevas configuraciones acordales, sino también como el resultado de una forma particular de conocimiento musical construida desde la experiencia corporal con el instrumento. La mano, la escucha y la resonancia operan aquí como instancias de descubrimiento tan relevantes como el análisis posterior. Bajo esta perspectiva, la guitarra traspuesta puede comprenderse no solo como patrimonio cultural o sistema técnico, sino también como un espacio de producción de conocimiento musical surgido desde la práctica y la experiencia interpretativa.

Conclusiones

El presente estudio demuestra que la guitarra traspuesta campesina, en sus afinaciones tradicionales Tercera Alta y Por Argentina, posee un potencial armónico mucho más amplio del que históricamente se le ha atribuido. Lejos de constituir un sistema cerrado o rígido, sus scordaturas funcionan como territorios fértiles desde los cuales es posible expandir el repertorio de funciones, colores y texturas, siempre que dicha expansión se realice respetando las cualidades tímbricas y la viabilidad técnica de cada disposición interválica.

En el caso de la Tercera Alta, su estabilidad tonal y la claridad de su arquitectura interválica permiten integrar con naturalidad acordes de séptima, novena y oncena, junto con progresiones y modulaciones poco frecuentes en el repertorio campesino. Esta afinación evidencia que es posible tender un puente armónico entre tradición y lenguajes contemporáneos: amplía sin desdibujar, incorpora sin desplazar, manteniendo intacto el sello sonoro que la caracteriza.

La scordatura Por Argentina, en contraste, presenta limitaciones técnicas para la construcción de acordes complejos; sin embargo, estas restricciones abren un campo expresivo distinto, donde su timbre expansivo y su resonancia abierta favorecen la exploración de texturas, arpegios y notas pedal. Su cercanía estructural con la Tercera Alta permite comparaciones directas, pero es precisamente su diferencia en proyección y color lo que invita a un enfoque innovador centrado en la atmósfera sonora antes que en la densidad funcional.

Más allá de las particularidades de cada afinación, los hallazgos subrayan una idea fundamental: la tradición no es un ancla, sino una raíz. No se trata de transformar un repertorio por el solo gesto de innovar, sino de habilitar espacios donde memoria y creación

puedan coexistir sin conflicto. Bajo este enfoque, el toquí,o propuesto no busca sustituir las formas heredadas, sino sumarse a ellas como una posibilidad interpretativa que amplía el horizonte sin perder de vista el origen.

Finalmente, los resultados sugieren que las posibilidades de la guitarra traspuesta no pueden comprenderse únicamente desde una lectura visual o notacional del instrumento. Cada scordatura configura una experiencia corporal y sonora particular, donde la disposición de los intervalos, las resonancias abiertas y la relación física con el diapasón producen formas específicas de interacción musical. Desde esta perspectiva, la expansión armónica observada no surge como una intervención externa sobre la tradición, sino como una exploración de posibilidades que emergen desde la propia experiencia interpretativa. La guitarra traspuesta aparece así no solo como un patrimonio musical vivo, sino también como un espacio de conocimiento en el que creación, memoria y práctica continúan dialogando a través del sonido.

Bibliografía

Astorga Arredondo, Francisco (2000). “El canto a lo poeta”, *Revista Musical Chilena*, 54(194), pp. 56-64. <https://doi.org/10.4067/S0716-27902000019400007>

Bellora, Pedro (2015). *Armonía en capas*. <https://www.pedrobellora.com.ar/>

Chavarría Bahamondes, Patricia (2014). “Esta guitarra que toco”. *Neuma*, 7(2), pp. 142-162. <https://neuma.utalca.cl/index.php/neuma/article/view/108>

Chavarría, Patricia (2015). **La guitarra es la que alegra**. Santiago: Cuarto Propio.

Concha Molinari, Olivia (1995). “Violeta Parra, compositora”, *Revista Musical Chilena*, 49(183), pp. 71-106. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/1115>

Díaz, Raúl (1997). **Toquí,os campesinos: Formas tradicionales de tañer la guitarra en la zona centro-sur de Chile**. Temuco: Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes.

Jara, Oscar Santiago (2024). *Explorando la guitarra indócil: Expansión armónica de la guitarra traspuesta chilena*. Trabajo Final de Máster. Universidad Internacional de La Rioja (UNIR).

López-Cano, Rubén (2014). **Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos**. Barcelona: ESMUC.

Montes Anguita, Rodrigo (2019). *De la guitarra tradicional campesina a la guitarra de raíz popular y folclórica chilena y latinoamericana*, Tesis para optar el grado de magíster en música, Universitat de Barcelona. https://ciemchile.cl/documentos/Rodrigo_Montes_De_la_guitarra_tradicional_campesina_a_la_guitarra_de_raíz_popular_y_folclórica.pdf

Jara, Oscar. (2026). Explorando la guitarra indócil: Diseño y expansión armónica de un toquí,o campesibio chileno *Revista Neuma*, 19 (1), pp. 53-67. <https://doi.org/10.4067/s0719-53892026000100053>

Montes Anguita, Rodrigo y Raúl Alberto Jorquera Rossel (2023). “De la guitarra tradicional campesina a la guitarra de raíz popular y folclórica chilena y latinoamericana: Intertextualidad entre las técnicas de ejecución tradicionales, la obra de Parra, Jara y Salinas y las tonadas de Juan Antonio Sánchez y Javier Contreras”, *Neuma*, 16(1), pp. 47-71. <https://doi.org/10.4067/S0719-53892023000100047>

Valdebenito Carrasco, Lorena (2018). “La luz y la sombra en la cueca larga de Violeta Parra. Una práctica hipertextual”, *Neuma*, 11(2), pp. 44-73. <https://neuma.utalca.cl/index.php/neuma/article/view/34>

Vera, Alejandro (2016). “La música entre escritura y oralidad: La notación musical occidental y los cánones de la música de tradición oral”, *Revista Musical Chilena*, 70(225), pp. 9-49. <https://doi.org/10.4067/S0716-27902016000100001>



Esta obra está bajo una licencia internacional.
Atribución/Reconocimiento-NoComercial 4.0