

Violeta Parra, compositora*

por

Olivia Concha Molinari

En este artículo se describen y analizan 17 piezas para guitarra sola de Violeta Parra, trabajo que se ha desarrollado sobre la base de grabaciones particulares a las cuales tuve acceso junto a un equipo de personas¹. La mayoría de las piezas son inéditas².

Se da testimonio de una obra importante para la cultura musical de Chile y del continente, obra que podrá ser cabalmente conocida, una vez que dichas composiciones sean editadas y publicadas en partituras o casetes³.

Las obras que aquí se analizan fueron grabadas por Violeta Parra en privado, posteriormente guardadas y custodiadas por diferentes personas, lo que hace presumir que aún podrían aparecer otras composiciones⁴. Para elaborar un catálogo de la obra integral para guitarra sola de Violeta Parra, es necesario incluir trabajos de música incidental para películas chilenas y otras composiciones a las cuales no se ha tenido acceso⁵.

*Dibujos musicales de Raúl Donoso.

¹El trabajo en equipo con Rodolfo Norambuena se realizó en casa del poeta Nicanor Parra, hermano de Violeta, quien nos confió en 1986 un valiosísimo material musical, además de datos y referencias. Se trata de 25 cintas magnéticas exclusivas grabadas por Violeta Parra a lo largo de su vida y que el mismo poeta se había encargado de recuperar —junto a otros enseres personales— en el año 1969 en Ginebra, última morada europea de Violeta. Dichas cintas contienen entre otros materiales, algunas de las piezas que acá se analizan: *Santo Padre*, *Canto a lo divino* y *Tres palabras*. Diez de las 17 piezas fueron grabadas por inquietud del músico Miguel Letelier en casa de Violeta Parra alrededor del año 1960 (*Travesuras*, cinco *Anticuecas*, *El joven Sergio*, *El pingüino* y dos temas libres). Estas fueron posteriormente ofrecidas al poeta Nicanor Parra quien, estimulado por nuestro equipo, las recuperó en el año 1987. Por iniciativa del musicólogo Rodrigo Torres se realizó un master en el Estudio de Grabaciones de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y se sacaron dos copias: una se entregó a Nicanor Parra y la otra quedó en el archivo de la Facultad de Artes. Las últimas tres piezas son cuecas y polcas para guitarra grabadas por Violeta Parra en discos comerciales que contenían, además, canciones.

²Algunas de estas composiciones fueron grabadas por el sello Emi-Odeón, pero no habían sido transcritas en papel pautado: *Travesuras*, *El joven Sergio* y dos *Anticuecas*.

³Los derechos de autor están en poder de sus hijos Angel e Isabel Parra. En esta línea se acaba de publicar, de Violeta Parra, *Composiciones para guitarra*, Santiago, Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD)-Fundación Violeta Parra, 1994.

⁴Cito el caso de *El gavián*, extensa composición para guitarra y voz. Por primera vez la pude escuchar personalmente en casa del compositor don Alfonso Letelier en 1967, a pocos meses del suicidio de Violeta Parra; la compleja canción había sido grabada en reuniones familiares. Esa canción no salió a la luz hasta el año 1975 en que *Le chant du monde*, en París, reeditó un disco de Violeta (publicado anteriormente en 1956) en el que se incluyó *El gavián* gracias a un registro hecho por la autora en el año 1964 en casa de los Kalchakis, grupo andino, quienes gentilmente cedieron al sello parisino la grabación para su divulgación.

⁵En el mes de septiembre del año 1967, pocos meses después del suicidio, en la Universidad de Chile-Chillán, organicé como coordinadora del programa de Pedagogía en Música, un homenaje a Violeta Parra, al cual fue invitado su hermano Nicanor Parra, quien asistió junto a su hija Catalina

Se espera contribuir a la valorización del perfil musical de Violeta Parra, reconocida y apreciada sólo parcialmente por sus composiciones populares, por su labor como investigadora y divulgadora del folclor chileno, dado que las 17 obras que aquí se presentan estuvieron durante estos 25 años fuera de los centros de difusión.

Antecedentes de su obra

Señales de un marco musical más amplio que el popular donde situar a Violeta Parra, ya habían sido emitidas anteriormente por músicos e intelectuales. Magdalena Vicuña publicó un artículo al regreso de la autora e intérprete chilena desde Europa, señalando: "Al volver a Chile, nuestra folklorista comenzó a componer obras para guitarra, que aunque llevan la nomenclatura del folklore, las llama Anticuecas; son música culta, como la que se puede escuchar en cualquier concierto de cámara" (Vicuña 1958:74).

Este artículo publicado en 1958 evidencia la temprana valorización de las composiciones para guitarra por parte de la articulista. Entrega, además, un dato referencial importante respecto a la época en que Violeta Parra comenzó a componer las obras que nos ocupan en este trabajo, fecha que no se ha podido establecer con certeza.

En el artículo "In memoriam", a pocos meses de la muerte de Violeta Parra, el compositor Alfonso Letelier expone una síntesis crítica de las *Anticuecas* y en particular de *El gavián*, obras que él había escuchado en sesiones familiares con el propósito de "aclarar el originalísimo resultado estético al que llega la autora [...], prescindiendo de todo rebuscamiento y dejando a su talento que escuche el imponderable que habita todo arte verdadero" (Letelier 1967:111).

Después de su muerte, ocurrida en febrero de 1967, en la Universidad Católica de Santiago se desarrolla una "Semana de Violeta Parra". El día 3 de diciembre, en ese evento, se efectuó una mesa redonda sobre obra y vida de la música chilena. Participan diferentes personalidades de la cultura nacional y el escritor peruano José María Arguedas quien, luego de manifestar su admiración, concluye la primera intervención: "Estoy de acuerdo en que la obra de Violeta Parra se convertirá muy pronto en un vínculo americano que trascenderá a los otros países porque en ella está contenida esta amalgama formidable que es Chile" (Arguedas 1968:72). Y en otro punto afirma: "Ella es lo más chileno de lo más chileno que yo tengo la posibilidad de sentir; sin embargo es, al mismo tiempo, lo más universal que he conocido en Chile" (Arguedas 1968:72).

Enrique Bello, moderador del evento, agradece el interés de la Universidad Católica, organizadora de las jornadas, y declara: "Seguramente que dentro de algunos años, después de muchas décadas, la personalidad y la obra de esta mujer que se dieron en unidad, serán recordadas como el legado de un ser excepcio-

Parra. Luego de haber permanecido diez años en Italia (1955/65) conocí la música de Violeta y en el momento de su suicidio comprendí que había desaparecido una gran música chilena, de ahí nuestro homenaje y preocupación por su obra.

nal”(Bello 1968:69). Más adelante hace referencia a las composiciones para guitarra sola, específicamente a las *Anticuecas*, que califica como “una obra digna de figurar entre las mejores composiciones de música culta para ese instrumento en cualquier parte del mundo” (Bello 1968:69). Concluye estableciendo un paralelo entre las *Anticuecas* de Violeta Parra y las *Tonadas* para piano de Pedro Humberto Allende.

Gustavo Becerra, en 1978, en un artículo sobre música chilena e identidad, declara: “En la parte creativa existe ese monumento de persona que es Violeta Parra. Ella es un ser eminentemente creador: investiga y recrea, y, por último inventa cosas nuevas. Con ello perfila, pone al día lo que podríamos llamar un elemento popular de origen folclórico de nuestra identidad cultural en la música” (Becerra 1978:102).

El musicólogo Rodrigo Torres en su trabajo de 1980, uno de los más extensos y profundos en lo relacionado con la música popular sobre Violeta Parra y la identidad, afirma que: “es dentro de la música chilena, el caso más notable en que la voz del cantor se confunde con la voz de su comunidad”. A modo de conclusión Torres agrega: “Su labor de recopilación y divulgación folclóricas, su profundo conocimiento e identificación con la cultura y la música popular y su maciza obra musical, son factores que incidieron en el acercamiento de la tradición musical con otras expresiones del arte musical chileno y continental. Violeta Parra es sin duda un paso significativo en el decantamiento de lo chileno en nuestra música” (Torres 1980:20).

La presentación y análisis de las 15 obras para guitarra sola de Violeta Parra corroboran la valorización manifestada por las personalidades mencionadas. De acuerdo a Enrique Bello, Chile es un país necrófilo. Violeta Parra no ha sido una excepción. Por ello es que sólo después de su muerte se puede conocer, al menos teóricamente, su tan legendaria como perdida obra para guitarra.

A este propósito, en una entrevista de junio de 1988, el concertista en guitarra Eulogio Dávalos, refiriéndose a un concierto suyo titulado “De Bach a Violeta Parra”, comenta: “Violeta quería grabar un disco de *Anticuecas* conmigo, pero nunca lo pudimos hacer” (Dávalos 1988:32).

Una vez autorizada la publicación de las casetes se podrán conocer no sólo las composiciones aludidas, sino que la ejecución instrumental. En estas grabaciones se perfila con gran estatura una guitarrista de refinado gusto, de capacidades técnicas y expresivas sólo vislumbradas anteriormente en *El gavilán*, todo lo cual es una revelación que Violeta Parra tenía reservada, calladamente, para mucho después de su paso entre nosotros.

Procedimiento: análisis interpretativo

Debido a la novedad del material compositivo y a la imposibilidad de contar

⁶Tita Parra declara tener conocimiento de las *Anticuecas*, que tuvo un casete en sus manos pero que desapareció. Termina diciendo: “Me fascinaría rescatar esa faceta creadora de la Violeta y darla a conocer al público” (T.Parra 1987:82).

con una edición comercial, se ha considerado, además del análisis descriptivo y orgánico, un análisis interpretativo, con el propósito de poner musicalmente la obra de Violeta Parra al alcance del mayor número posible de lectores.

Violeta Parra componía directamente con la guitarra, fijando las ideas, los motivos, las partes y las composiciones en una grabadora, puesto que no conoció la lecto-escritura musical europea. Este recurso tecnológico permitió perpetuar los materiales que de otra manera se habrían perdido. Las cintas magnéticas a que se ha tenido acceso, además de revelar las obras inéditas, contienen materiales orgánico-musicales tales como incisos, motivos, frases y hasta períodos, que vienen repetidos, además de ensayos y estudios, todo lo cual es muy valioso para el musicólogo e investigador, puesto que permiten penetrar en profundidad en la personalidad y creatividad de Violeta Parra⁷.

Sin embargo, es necesario considerar que las grabaciones, registradas en condiciones desfavorables, dificultaron una receptividad clara, no lográndose en ciertos momentos fijar fehacientemente en el pentagrama lo escuchado o lo tocado. A este factor técnico hay que adicionar lo relacionado con el pragmatismo interpretativo: cabe recordar que se está frente a una artista autodidacta sustentada en fuentes culturales profundamente enraizadas en el substrato folclórico popular de rasgos e inflexiones peculiares, casi irrepetibles mediante la codificación gráfica convencional.

De la ejecución instrumental emergen signos explícitos para la transcripción, aun donde se quiebra una forma, se producen asimetrías expresivas y vacilaciones extemporáneas. En cambio, al contradecir la tradición popular las normas académicas surgen dudas y dificultades en la tarea del transcriptor.

Se resolvió parcialmente el problema mediante la anotación de lo escuchado en base a las propias capacidades auditivas, confrontando los resultados junto a Rodolfo Norambuena; y verificando lo corregido con Martín Pino y Mauricio Valdebenito, dos guitarristas profesionales.

Observaciones generales sobre el material

Las obras de Violeta Parra para guitarra sola conforman un corpus musicalmente sólido que sobrepasa toda su producción hasta ahora conocida. Sólo en la canción publicada en forma póstuma *El gavilán*, se encuentran manifestaciones de los nuevos lenguajes y formas que se desarrollan en plenitud en estas obras⁸.

⁷Además de las obras transcritas ya señaladas efectué la transcripción de varios fragmentos de otras composiciones para guitarra sola y algunas estrofas musicalmente atractísimas de la "Cueca larga", poema de Nicanor Parra, mientras las ensaya junto a su hija, lamentablemente inconclusas, encontradas en las cintas magnéticas que aún siguen custodiadas por Nicanor Parra.

⁸A este propósito deseo referir que luego de haber escuchado en Roma (1975), en el estudio de los Inti Illimani, la versión publicada ese año por *Le chant du monde* de *El gavilán*, la hice escuchar al musicólogo Armando Gentilucci, fallecido en Milán hace dos años. Luego de la audición, Gentilucci murmuró: "Muéstrame otras composiciones como ésta y te diré que estamos frente a un músico", lo que no fue posible en ese momento.

Resulta inapropiado encasillar el fuerte espíritu rebelde y libertario de Violeta Parra en una determinada corriente musical: la variedad de lenguajes, el rupturismo de las formas, las expresiones divergentes, las licencias que se permite, dejan una huella individual irrepetible. El estilo musical de Violeta Parra trasciende las etiquetas y clasificaciones, es único.

Algunas piezas muy breves de organización en frases emparentadas con la canción estrófica, se abren y colindan con los preludios chopinianos donde la síntesis es producto de estructuración no sólo expresiva, sino también de pensamiento. Otras como *Temas libres* N^{os} 1 y 2 son romanzas sin palabras de íntimo contenido musical y espiritual donde la gran compositora de canciones, sublimando lo verbal, accede a las formas discursivas y dialógicas en las que el sonido instrumental es el único y esencial material poético-musical.

Existen organizaciones rapsódicas cuyas partes o secciones de diseños motivicos reiterados, presentan varias alternativas, diferentes unas de otras sin aparente vinculación y donde el carácter dialécticamente contrastante o precisamente homogéneo representan la unidad. En otras palabras, las piezas para guitarra de breve extensión, son microformas intensas y exhaustivas.

Por otra parte se llega a la complejidad y elaboración máxima en sus cinco *Anticuecas*. Con mayor nitidez e indiscutible propiedad, Violeta Parra contrasta los dos discursos, uno generado en el folclor y el otro producto de sus capacidades transformadoras en nuevas síntesis de vuelo universal.

El despliegue divergente de lenguajes armónico y melódico constituye el más interesante aporte, sin que exista una afirmación teórica de sus fundamentos. Se está en presencia de un músico que incorpora escalas arcaicas como las modales, presentes en el repertorio campesino e indígena y que, a la vez, incursiona en la apertura y ampliación de la tonalidad.

Se mantiene el concepto sintáctico gravitacional de un acorde generador y de una tónica, mas no siempre ese acorde tendrá sentido conclusivo; por el contrario, la puntuación sintáctica de orden suspensiva es lo más frecuente: se suceden antecedentes interrogativos sin encontrar consecuentes conclusivos. En ocasiones se soslaya la función conclusiva y se quebranta la tonalidad modulando a tonalidades lejanas, e introduciendo alteraciones cromáticas en interesantes pasajes disonantes.

El uso divergente de la tonalidad con cromatismos armónicos y ornamentales, las disonancias no resueltas, conducen en las *Anticuecas* N^{os} 4 y 5 a episodios en los que aparecen doce tonos. Esto señala el alto grado de elaboración lingüística a que llega Violeta Parra.

La progresión melódica y armónica es una técnica recurrente usada en función formal y expresiva. Junto a recursos tales como amplificación de figuras (*Santo Padre*) y frase retrógrada (*Anticueca* N^o3).

Por lo general Violeta Parra usa texturas polirrítmofónicas de hasta tres voces, como es el caso de la *Anticueca* N^o3. Los cantos y contracantos se destacan y complementan sin exceso: la selección de materiales es austera y escueta. Se aprecian los esquemas y patrones rítmicos chilenos, en especial de la cueca, tratados melódicamente en múltiples acepciones variando inclusive de compás en

compás. Por otra parte se advierte la interacción de un determinado patrón rítmico, el cual puede dominar toda una sección, obstinadamente. Es así como piezas de estructura ternaria se configuran en base a tres esquemas rítmicos diferentes. El silencio, como valor, es casi inexistente en sus textos, salvo en los calderones, que no abundan. Su discurso es un *continuum*, de movimiento ansioso, casi perpetuo.

Si bien la compositora trabaja generalmente a partir de las raíces folclóricas, en estas obras se aleja de las estrictas normas tradicionalmente conservadas por los cultores. Sus personales y creativos modos de afrontar danzas o “aires” populares, sus formas de rasguear, de percutir y articular técnicamente la guitarra, refinan y liberan la música, embelleciéndola. “Violeta entregó una llave a los músicos chilenos -exclama un cantor popular- Por favor tómenla y sépanla usar”⁹.

Obras transcritas

1. *Tema libre* N°1*; 2. *Tema libre* N°2*; 3. *El pingüino**; 4. *Canto a lo divino**; 5. *Tres palabras* (El pueblo); 6. *Santo Padre* (Qué dirá el Santo Padre); 7. *Travesuras**; 8. *El joven Sergio**; 9. *Cueca valseada**; 10. *Tres cuecas punteadas**; 11. *Tres polcas antiguas**; 12. *Hace falta un guerrillero*; 13. *Anticueca* N°1*; 14. *Anticueca* N°2*; 15. *Anticueca* N°3*; 16. *Anticueca* N°4*; 17. *Anticueca* N°5*.

El asterisco (*) señala el título de la composición indicado por Violeta Parra. Los paréntesis indican el título de la canción en que se basan algunas composiciones.

Análisis orgánico e interpretativo

Tema libre N°1, al igual que *Tema libre* N°2, *El pingüino*, *Tres palabras*, y *Canto a lo divino* son composiciones muy cercanas a la forma canción, cuyo contenido obedece más bien a ímpetus de orden psicológico que matérico-musicales. De forma cerrada, estas composiciones de pronto se tornan asimétricas con el fin de responder más adecuadamente al espíritu que las anima.

En lo orgánico, la expresividad viene señalada por la sucesión de hilvanadas frases contrastantes donde predominan semifrases interrogativas que quedan por lo general, suspensivamente, sin respuestas. Formalmente, la organización consta de varias partes o secciones con frases reiterativas en forma de eco, como ocurre en *Tema libre* N°1, *Tres palabras* y *Canto a lo divino*. Por su parte *Tema libre* N°2, se extiende en frases elocuentes de amplio respiro melódico. *El pingüino* es, en cambio, una mezcla de ambas posibilidades. Por lo general estas breves piezas son de lenguaje tonal y presentan interesantes modulaciones que corroboran las asimetrías de las partes.

⁹Agradezco a Arssel Angulo y Alejandro Hermsilla sus acertadas y lúcidas apreciaciones.

1) *Tema libre* N°1 (2'30")

Forma:

A	A	B	B	C	C	D	D	A	= secciones o partes
abcd		ef		ghi		jklm		abcd	= semifrases
18	+	18	+	10	+	10	+	13	+ 13
									+ 16
									18 = 132 compases

La construcción de la pieza está articulada en cuatro partes o secciones (A B C D) con repeticiones de la primera, abreviada. Cada parte consta de un irregular número de compases -según consta en el esquema adjunto- y va repetida. La estructura de las frases está apoyada en 13 semifrases de dos compases, con 13 motivos diferentes (a-m); cada semifrase se repite a modo de eco (ver ej. 1).



Ejemplo 1
Tema libre N°1

El *Tema libre* N°1 es una composición breve de atmósfera serena, subrayada por sencillas figuras (negras y corcheas) en métrica binaria y tempo cómodo (u = 108). El lenguaje contiene variados pasajes modulantes a tonalidades cercanas y lejanas. De textura polifónica propone constantemente nuevas ideas. La interválica es amplia, a partir de 4ª justa se extiende hasta una 13ª menor. La variedad de frase cohesionada por una tonalidad central y las modulaciones transitorias dan prestancia al lenguaje y atractivo a la pieza.

Se aprecian asimetrías -amplificación de compases entre el 17/18 y 27/28, cambio de acento fraseico de crúsico en anacrúsico. Los compases alternados en la parte C cumplen funciones expresivas y subrayan la puntuación sintáctica proporcionando una característica particular a la proposición formal.

2) *Tema libre* N°2 (2'50")

I allegro moderato (u = 112).

A		B	A	B'	C	D	= período
ab	ab	cd	ab	ec'	ff	gh	= frase
4	+	4	4	4	4	4	= semifrases
							= 28 compases

coda

a	a'	a''	b	c	d	e	= semifrases
2	2	2	2	2	2	2	= 14 compases

Es una microforma expresiva cuyo carácter melancólico e íntimo se transparente en la textura sencilla a dos voces y en el tempo moderato. La organización formal es proporcionada con un período de seis frases en 28 compases y luego una coda de 14 compases. El primer período está compuesto por una variada textura melódica, *cantabile*, mientras que la coda está fundamentada en un pedal de tipo plagal (I-IV-I). La pieza completa es *Da capo* y se repite entera. El equilibrio de la pieza está dado por la homogeneidad del primer período y el contraste con la coda: el primer período está en Mi menor, métrica de 4 por 4, mientras que la coda está en modo mayor, métrica de 6 por 8.

En el antecedente de la primera frase predomina la voz superior con una melodía muy bien concebida, en tanto la voz inferior va a distancia de sextas mayores paralelas, mientras que en el consecuente (compases 3 y 4) la voz inferior se independiza y complementa el discurso con un diseño propio (ver ej. 2).



Ejemplo 2
Tema libre N°2

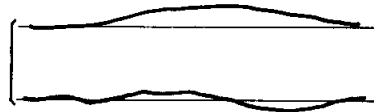
En la coda el pedal de tónica sostiene un primer motivo tratado en forma de progresión ascendente (a, a', a''), luego aparece un segundo motivo que, con un breve pasaje a la subdominante, conducirá cadencialmente desde el compás 38 hasta la conclusión en tónica (ver ej. 3).



Ejemplo 3
Tema libre N°2

En el primer período las frases aparecen diseñadas, más bien, bajo el estímulo visual que sonoro. El perfecto y equilibrado movimiento de las alturas del antecedente ofrece un análogo e interesante relieve de líneas geométricas del consecuente, el que se mueve especialmente en forma paralela o convergente y/o divergente con un resultado estético-acústico armonioso de forma y contenido. Diseño melódico iconográfico:

1ª semifrase (2 c.)



2ª semifrase (2 c.)

3ª semifrase (2 c.)

4ª semifrase (2 c.)

5ª semifrase (2 c.)

6ª semifrase (2 c.)

7ª semifrase (2 c.)

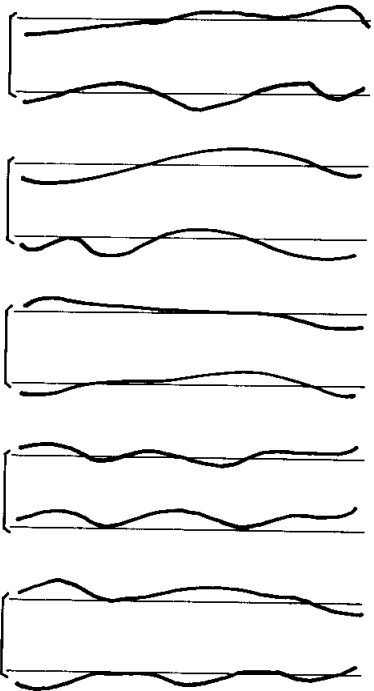
8ª semifrase (2 c.)

9ª semifrase (2 c.)

10ª semifrase (2 c.)

11ª semifrase (2 c.)

12ª semifrase (2 c.)



El pingüino (3'24")

Forma:

I adagio (u =56)

A B A C D A C'
4 4 4 4 4 4 4 = 28

II andantino (u =72)

E E' F G puente H I
4 4 4 4 4 4 4

= períodos

J = frases

4 = 32 compases

III vivace (u =132)

K L K L' M M puente
4 4 4 4 4 4 4 = 28

IV andantino (u =72)

A B A C'
4 4 4 4

= períodos

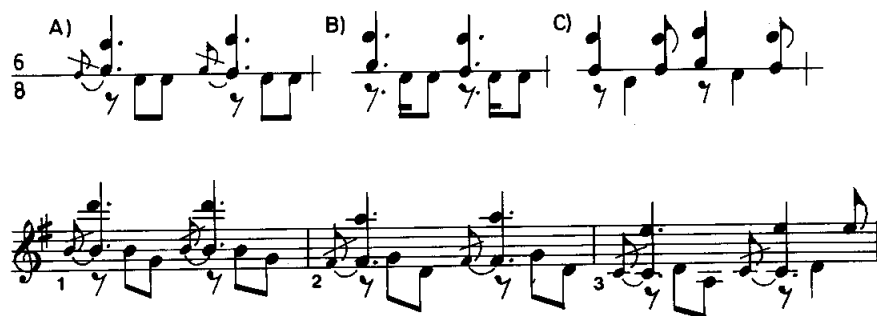
= frases

= 16 compases

La forma consta de cuatro períodos no simétricos pero afines, lo que produce un especial atractivo. La ordenación de las frases es perfectamente simétrica. El principio tonal es afirmativo. En el parámetro agógico se encuentran cambios que dan variedad de carácter y expresión a los cuatro períodos.

El carácter de la pieza es parsimonioso, flemático, si bien recurre a mayor cantidad de elementos melódicos (A-M) reforzados por refinados juegos rítmicos

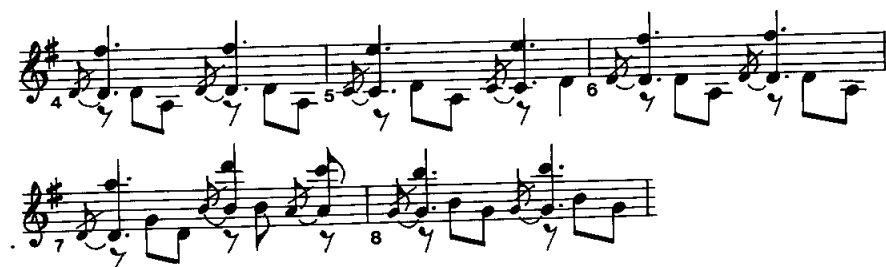
y cambios agógicos. Rítmicamente la obra se sostiene en tres sencillos patrones, los cuales contribuyen a corroborar con economía de recursos lo parsimonioso de la composición. Las figuras con puntillo describen onomatopéyicamente un cierto “caminar cojeado”, tal vez en alusión al título (ver ej. 4).



Ejemplo 4
El pingüino

El Pingüino es un texto de gran elocuencia donde la forma y el contenido se conjugan armoniosamente. Asoman diferentes caracteres, trascendiendo el primer episodio que podría simbolizar, metafóricamente, un monólogo de honda resonancia introspectiva. La forma, la nítida articulación del sonido, la esencialidad de los parámetros estructurales y los cambios agógicos están en función de una equilibrada y mesurada expresividad musical.

A los lentos 8 compases iniciales a dos voces (ver ej. 5) siguen episodios cada vez más encendidos, interrumpidos por puentes (compases 45-48 y 85-88) los que -entre paréntesis- señalan respuestas en las bordonas, llegándose a un clímax en *agitato vivace*, que viene apagado súbitamente por las serenas frases del *Da capo*, esta vez más breve.



Ejemplo 5
El pingüino

4) *Canto a lo divino* (1'44")

Forma:

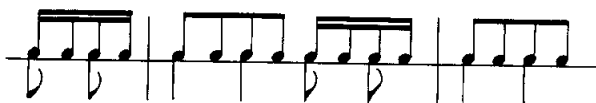
Tema	A	A	B	B'	C	D	E	F	G	G'	Tema = frases
8	4	4	4	5	4	4	4	4	4	4	4 = 53 compases

Pieza de forma asimétrica, está estructurada sobre una introducción lenta de ocho compases alternados —tres y cuatro cuartos— que presenta a modo de acertijo. Los materiales temáticos consistentes en una amplia interválica armónica cuya voz superior conforma intervalos claves (cuarta justa, quinta justa, segunda mayor y unísono repetido tres veces) mientras que la voz inferior sigue la superior, pero levemente figurada. Los intervalos de la voz superior (cuarta justa, el unísono iterado tres veces) serán nuevamente repropuestos a lo largo de casi toda la pieza, pero en el bordón. Mientras que los siguientes cuatro compases (del 5º al 8º) destacarán el intervalo de sexta mayor repetido y luego repropuesto en el desarrollo (ver ej. 6). Lo interrogativo de la proposición temática, estructurada armónicamente con resolución plagal, contribuye a acentuar el carácter prosístico de la pieza.



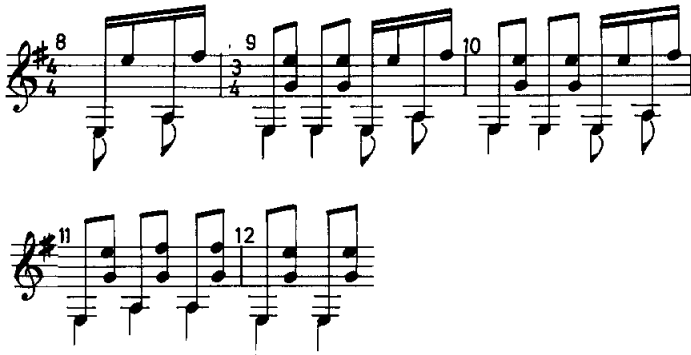
Ejemplo 6
Canto a lo divino

El desarrollo de la temática introductiva viene hilvanado en 10 frases que se estructuran sobre un esquema rítmico percudido en forma obstinada (ver ej.7).



Ejemplo 7
Canto a lo divino

Este diseño rítmico realizado en forma de bajo "albertino" con ritmo inicial anacrúsico, se va desarrollando mediante progresiones ascendentes entre los compases 8-12 (ver ej. 8a), hasta llegar a un punto culminante entre los compases 29-33 (ver ej. 8b), desde donde comenzará su descanso diversificado solamente por el empleo de métricas alternadas, al igual que en la introducción temática (tres y cuatro cuartos).



Ejemplo 8a
Canto a lo divino



Ejemplo 8b
Canto a lo divino

El carácter melancólico y arcaico de la pieza está acentuado por la escala menor natural (Mi) y por los latidos de las bordonas que obsesiva y onomatopéyicamente recuerdan el paso de Cronos. El registro grave, con gestualidad implícita, anuncia proféticamente el oscuro devenir. La reexposición abreviada de los compases introductorios con carácter suspensivo, deja al receptor en actitud expectante, constituyéndose en una de las proposiciones musicales más enigmáticas y herméticas de las piezas para guitarra.

5) *Tres palabras* (1'42")

Forma:

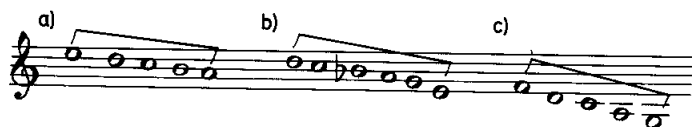
A	B	C	A = partes
a b c a	c d c	e f g	a = frases
4 4 4 4	4 4 4	4 4 4	4 = 44 compases

De estilo rapsódico y forma cuaternaria —A B C A— la pieza está sostenida por contenidos bien diferenciados. Las frases, si bien disímiles por estructuración motívica, mantienen una figuración rítmica homogénea obsesivamente repetida en forma interna. A cada una de las tres partes corresponde un esquema rítmico (ver ejs. 9a, b, c). Esta coherencia permite diferenciar y a la vez caracterizar las partes, las que se contraponen además por métrica y lenguaje.



Ejemplo 9
Tres palabras

Lo más sobresaliente es el uso de tres lenguajes diferentes: en la primera parte, la compositora trabaja con un pentacordio (salvo en la tercera frase donde lo extiende de seis notas), en la segunda parte con un hexacordio menor y en la tercera, con pentafonía menor (ver ejs. 10 a, b, c).



Ejemplo 10

Esta breve composición, por lo tanto, presenta tres sujetos en tres períodos bien definidos. Ataca una frase de carácter triste y suspensivo (a) a dos voces: las respuestas vendrán enseguida, dadas por dos interlocutores bien caracterizados en las partes B y C. En pocos compases se expone un completo texto musical.

Parte A

En 16 compases se exponen a dos voces frases de carácter triste e interrogativo en 6/8, cuyo sujeto se expresa en el tejido de la voz inferior, teniendo como pedal la nota superior (ver ej. 11) El carácter viene acentuado por lo suspensivo de su constitución armónica, cuyos intervalos oscilantes en forma gradual van intensifi-



Ejemplo 11
Tres palabra

cando lo discursivo a partir de una tercera menor hacia la cuarta justa, quinta justa, cuarta justa y por su traslación en progresión descendente.

La progresión viene imitada con sutiles cambios interválicos entre las dos voces. Aumenta la tensión entre los compases 9 y 12 concluyendo la sección en un intervalo de tritono. El lenguaje es tonal, en modo menor, y se trabaja en un ámbito pequeño, moviéndose la melodía a través de microintervalos.



Ejemplo 12
Tres palabras

Parte B

Prosigue un segundo episodio de 13 compases en contraste con el anterior por cambio de métrica (2/4) y de carácter (vivo). El protagonismo pasa a la voz superior que realiza dos motivos, también suspensivos, acentuados por un lenguaje modal. El carácter vivo está dado por la estructura rítmica, el tiempo y la interválica de la melodía y de las voces que es abierta y de amplio respiro (ver ej. 12).

Parte C

Nuevamente hay inversión del canto que esta vez pasa al grave. Se retoma la métrica inicial y hay un tercer cambio, también de expresión, mediante frases segmentadas en pequeños incisos rítmicos (ver ej. 13). Es el tercer sujeto.



Ejemplo 13
Tres palabras

Reexposición de A

Concluye la breve composición con la reexposición interrogativa de la primera parte sintetizada, esta vez en lacónicos cuatro compases solamente. Todo ha sido en vano: las dudas existenciales planteadas por el primer sujeto vuelven a ser replanteadas al final, cerrándose la composición con la misma frase interrogativa del inicio. Es, tal vez, la más misteriosa de todas las breves piezas de Violeta Parra.

6) *Santo Padre* (1'38").

Forma:

I allegro	= período
A B A' B C D C D	= frases
ab cd a'b cd ef gd ef gd	= semifrases
8 8 8 8 8 8 8 7	= 63 compases

II moderato	= período
a'b' a'b' c'd'	= semifrases
6 6 5	= 17 compases

I allegro	= período
A B A B C D D'	= frase
ab cd ab cd ef gh h	= semifrases
8 8 8 8 8 8 9	= 57 compases

Esta pieza para guitarra se relaciona con la conocida canción popular de la misma Violeta Parra, *Qué dirá el Santo Padre*. Se trata de una original y atractiva versión exclusivamente instrumental que sorprende por el desarrollo que contiene en la parte central.

Violeta Parra recurre acá a una forma ternaria (I-II-I) usando en la segunda parte un antiguo recurso técnico compositivo: amplificación de figuras de los temas propuestos en el primer período con cambio de tempo -de allegro a moderato- con lo que obtiene un sorprendente clima barroco.

La tonalidad está en La menor, y la métrica es ternaria. El ataque del tema es crúscico y el consecuente, anacrúscico; esta asimetría inicial crea una disparidad en el fraseo que caracterizará peculiarmente a la primera parte.

El final del primer período coincide con el inicio del segundo, produciéndose una elipsis entre los compases 62-66 (ver ej. 14a), de ahí los siete compases. Lo mismo ocurre con la conclusión del segundo período y la reexposición del primero donde, debido a la elipsis, se produce una asimetría entre los compases 78-82 (ver ej. 14b).



Ejemplo 14a
Santo Padre



Ejemplo 14b
Santo Padre

Cierra el *Santo Padre* con la amplificación del pedal de tónica (la menor) extendido en 5 compases, del 133 al 137, recurso coincidente con redundancias e iteraciones típicas del estilo romántico (ver ej. 15).



Ejemplo 15
Santo Padre

7) *Travesuras* (0'52")

Forma:

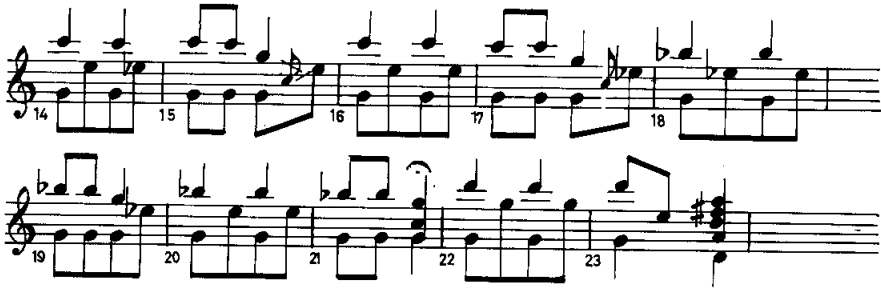
A	B	A	= partes o secciones
a b c	d e f g f c	a b c	= frases
4 4 5	4 4 4 4 4 5	4 4 5	= 51 compases.

Brevísima pieza, de carácter ágil y de interesante polifonía a dos voces. Aquí, como en *El joven Sergio*, *Polcas y cuecas punteadas*, emergen rasgos musicales provenientes de una funcionalidad precisa: de forma cerrada, es muy cercana a las danzas de matriz folclórica. El refinamiento de los parámetros, lo clásico de su forma ternaria, lo atractivo de su melodía la hacen perfectamente autónoma e instrumental, sin por ello perder su gracia y espontaneidad gestual.

El tratamiento de la forma en 51 compases es muy singular y atractivo, dada la libertad con que es afrontada. El acento de la obra está dado por la sucesión de motivos en dos compases reiterados y algunas veces amplificados para enfatizar las conclusiones sintácticas. Dichos motivos son siete, reunidos en doce frases (a-g). Se presentan cambios en la acentuación y conclusión de las frases, las cuales no se ciñen a la rigurosa puntuación simétrica clásica. Dichos cambios casi imperceptibles en la ejecución de la autora, crean no pocos problemas a quien se dispone a transcribirlos, dadas las diferentes lecturas e interpretaciones a que pueden dar lugar.

Muy interesante resulta la estructuración armónica. La pieza está afirmada en la tonalidad de Do mayor con modulaciones a Sol mayor, vuelta a Do, luego a Mi

bemol mayor, a Sol mayor y finalmente a Do. El color muy personal y característico de la breve composición es dado por la forma en que son tratadas las modulaciones (ver ej. 16).



Ejemplo 16
Travesuras

Finalmente se puede concluir que la estructura formal está basada principalmente en el uso de la variedad motivica.

8) *El joven Sergio* (1'38")

Forma

A	A	B	B	A'	A	B'	C	A	D	D	puente	A	A'	= frases
8+8	5+5	8	8	9	6	8	5+5	8	8	8		8	8	= 99 compases

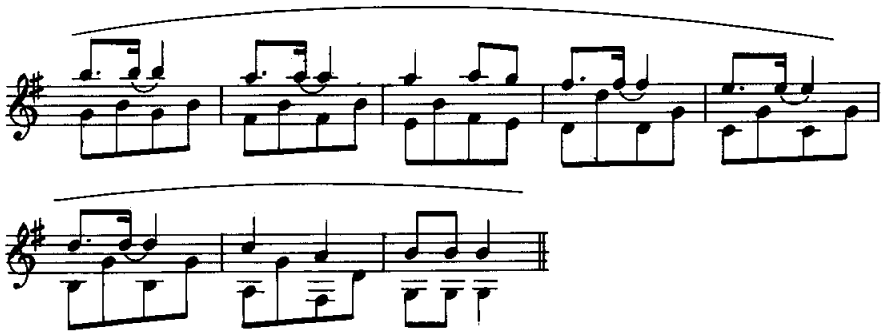
La organización de la pieza parte de una estructuración armónica sencilla que se presenta en los primeros ocho compases, a partir de décimas paralelas descendentes (ver ej. 17). Cada acento métrico corresponde a un grado de la tonalidad principal: Sol mayor.



Ejemplo 17

A partir de este plan armónico elemental y un atractivo juego polirrítmico, Violeta Parra logra abrir un fresco e interesante texto instrumental (ver ej. 18).

En apariencia *El joven Sergio* es de forma regular, pero el análisis revela asimetrías en número de frases y compases. Se puede considerar cercana al rondó desarrollado por la aparición de un estribillo que reaparece (A), al cual le siguen nuevas proposiciones (B, C, D). El estribillo estructurado en ocho compases aparece siete veces, una de ellas con variación.



Ejemplo 18
El joven Sergio

El desarrollo hará uso de modulaciones y soluciones armónicas refinadas y atractivas, las que darán un sello personal a la pieza. Siendo un *continuum* sin reposo, *El joven Sergio* es, por su carácter, muy cercana al espíritu del clásico scherzo chispeante.

En la ejecución instrumental se aprecian dos momentos precisos: partes donde la articulación del sonido está en perfecto legato (ver ej. 18), proveniente de la práctica y conocimiento de las danzas de paso arrastrado, en contraste con otras partes donde la articulación en *staccato* (compases 66-75) se relaciona con danzas de pasos con saltos (ver ej. 19).



Ejemplo 19
El joven Sergio

Cuecas y polcas

Estas composiciones grabadas en discos tempranamente, son danzas tradicionales, conocidas por el gran público admirador de Violeta Parra. De forma cerrada y estrófica, las piezas combinan con gracia la elegancia de salón y la espontaneidad popular.

En ellas, Violeta Parra demuestra su compenetración de la sabiduría popular. En su vasto peregrinar por el campo, la provincia, las ciudades de Chile, recoge, valora y asimila variadas y arcaicas músicas y los modos de hacerla, para luego transformarlos creativamente en belleza sonora.

Se trata de varios episodios construidos sobre una base formal *a priori*,

ejecución y percusión de la danza chilena. El bajo armónico, extremadamente básico (I-V-I), se expresa con acentuación ternaria, en tanto que la melodía lo hace en forma binaria (ver ej. 21).



Ejemplo 21
Cueca valseada

El concepto “valseada”, según comentario del folclorista Raúl (Talo) Pinto, se debe probablemente a un cambio del tempo respecto a la cueca tradicional que es muy viva: al rallentarse el tempo, la acentuación ternaria del compás compuesto permite “valsearla”.

Pinto señala que sólo ha visto en conjuntos que hacen proyección folclórica este tipo de cueca, no habiéndolo encontrado en terreno.

Esta cueca, como las otras de Violeta Parra, incluye proposiciones rítmicas muy conocidas y practicadas por el pueblo para “avivar” la cueca, es decir, patrones rítmicos que son realizados con las palmas, con palmas y muslos, sobre la superficie de una mesa, con dos cucharas y, por último, sobre la guitarra gracias a un voluntario que se arrodilla junto a ella, para dar mayor energía y animación a las parejas que bailan y a la fiesta misma.

10) *Tres cuecas punteadas* (1'25")

Forma:

A		puente	B		= secciones
ab cd cd ab cd cd			ef gd hf gd hi jk jl mn jl		= semifrases
4 4 4 4 4 4	2		3 4 4 4 4 4 4 4		= 61 compases

De forma asimétrica por el contenido estructural, las *Cuecas punteadas* presentan una primera sección de 11 frases, unidas por un puente de dos compases (prolongación del pedal armónico auténtico), y una segunda sección de sólo cuatro frases que cierran la pieza.

La morfología de los materiales rítmico y melódico-armónico de la primera sección es homogénea: en compás compuesto de seis por ocho y en La mayor. En toda la parte se presenta la contraproposición heterométrica señalada en la *Cueca valseada* (ver ej. 22), mientras que en la segunda sección se presenta el uso de una polirritmia con acentuación binaria; también se advierte un cambio en el fraseo y articulación, siendo las cuatro frases reiterativas por el uso del mismo patrón rítmico (ver ej. 23).

Ejemplo 22
Tres cuecas punteadas

Ejemplo 23
Tres cuecas punteadas

En estas *Cuecas punteadas* se advierte variedad y riqueza motívica, junto a un diseño formal más atractivo que en la *Cueca valseada*, por la contraposición asimétrica de las partes y sus contenidos musicales.

11) *Tres polcas antiguas* (2'11")

Forma

A	B	puente	A	C	D	A	= partes
ab a'c	ab a'c	de de	ab a'c	fg fg	hi hi	ab a'c	= semifrases
8 8	8 9	8 8	2	8 8	8 8	8 8 9	= 116 compases

La forma de esta pieza es cercana al rondó, gira en torno a un eje central o estribillo (A) compuesto por dos frases de ocho compases cada una que vuelven periódicamente.

La tonalidad es La mayor con una modulación a Re mayor en la sección B (compás 33) y la métrica es binaria. De organización simétrica, igual número de compases por frases, organizadas en antecedentes y consecuentes de la misma proporción, se advierte sin embargo una asimetría por el cambio de métrica (de 2/4 a 3/4) o por la prolongación de los consecuentes de las secciones: A (compases 33-34), B (50-51), A (67), C (83), D (99), A (116).

Un ejemplo de estas asimetrías se observa entre los compases 25 y 34 (ver ej. 24).

Ejemplo 24
Tres polcas antiguas

12) *Hace falta un guerrillero* (2'06")

Esta es más bien una humorada o incursión de Violeta Parra en el campo de la exploración armónica y el transporte. Se podría considerar un ejercicio de armonía aplicada, plausible de ser extendido a todas las tonalidades.

La matriz proviene de la canción de la misma Violeta *Quisiera tener un hijo*. El ejercicio, realizado en dos guitarras, propone una frase articulada en seis compases a partir de Fa mayor: luego de su repetición, modula y viene transportada a Sol mayor, a Re mayor, regresando a Fa mayor. Este giro se repite nuevamente y concluye prolongándose el inciso inicial tres veces y percutiendo la tríada de tónica cinco veces (ver ej. 25).

Las Anticuecas

Las 5 *Anticuecas* son piezas abiertas, asimétricas, de gran calidad expresiva y estructural, relacionadas con la cueca, danza nacional de matriz folclórica. El esquema *a priori* de danza es sobrepasado con maestría y espíritu libertario gracias

The musical score consists of two systems. The first system, labeled 'GUIT. 1' and 'GUIT. 2', covers measures 3 through 10. GUIT. 1 plays a melodic line with eighth and quarter notes, while GUIT. 2 provides a rhythmic accompaniment with chords and rests. The second system covers measures 11 through 15, continuing the melodic and rhythmic patterns. Measure numbers 3, 4, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14, and 15 are indicated below the staves.

Ejemplo 25
Hace falta un guerrillero

a la expansión y renovación de lo formal, conservando y profundizando estéticamente los auténticos ímpetus gestuales y de carácter que originalmente la animan.

El prefijo anti, de acuerdo al comentario de la misma autora (Letelier, 1967: 110), va referido a piezas en las que “había tratado de incorporar todos los elementos musicales de la cueca y todo el ‘espíritu de adentro’, pero que no eran en absoluto cuecas”. Se trata seguramente también de una paráfrasis de los Antipoemas de su laureado hermano mayor Nicanor Parra, a quien admiraba tanto.

Musicalmente las *Anticuecas* presentan rasgos homogéneos, principalmente en lo que respecta a la métrica binario-compuesta de la danza original, “medida poético-matemática que sigue las relaciones armónicas de los movimientos planetarios” (Claro, 1989: 29) y el carácter dancístico en la iteración *ostinata* de algunos patrones rítmicos y motivos melódicos.

En lo formal se advierten dos planteamientos progresivos: en las *Anticuecas* N^{os}. 1, 2 y 4 la organización corresponde a varias secciones o partes, a veces con una reexposición final de la primera, mientras que las *Anticuecas* N^{os} 3 y 5 presentan características del rondó primitivo con licencias personales. Con esta aproximación formal, Violeta Parra estaría conservando los “fundamentos que configuran la cueca chilena o canto a la rueda, como una superviviente arábigo-andaluz en América, cuya estructura imita las leyes cosmológicas del universo” (Claro, 1989: 28).

Como se anticipó anteriormente, el contenido más trascendental de estas *Anticuecas* se refiere a la apertura de la tonalidad que logra Violeta Parra incorporando con propiedad modulaciones, cromatismos, atonalismo y finalmente el uso de doce tonos.

Metodológicamente es necesario hacer la siguiente observación sobre el orden de las *Anticuecas*. En la grabación efectuada por Violeta gracias a Miguel Letelier, sólo la N^o1 y N^o2 son establecidas como tal por ella misma. El número de orden de las restantes no está enunciado en la grabación. Me he permitido numerar, por razones de afinidad lingüística, como N^o3 a la *Anticueca* que Violeta toca al final y como N^o4 a la penúltima.

Síntesis de esquemas formales de las Anticuecas

Anticueca N^o1

A	B	C	D	A
1-26	26-35	35-75	76-92	1-13

Anticueca N^o2

A	B	C	D
a b c	d e f	desarrollo	coda
1-50	51-64	65-102	103-115

Anticueca N^o3

A	B	C	A
1-18	19-33	34-47	1-18

Anticueca N^o4

A	B	C	D	A
Tema	desarrollo	episodio atonal	coda	reexposición
1-26	27-68	69-90	91-106	1-26

Anticueca N^o5

A	B	A	C	B	A	desarrollo	coda
1-26	27-50	51-56	57-77	78-81	82-85	86-147	148-187.

Análisis orgánico de las Anticuecas

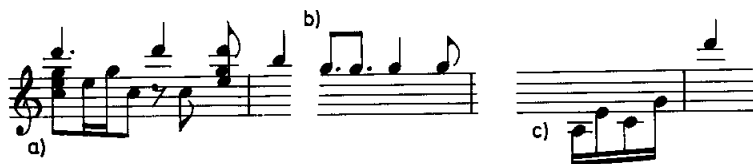
13) *Anticueca N^o1* (3'54")

Esquema formal: 92 compases.

A	B	C	D	A	: secciones
1 a 26	26 a 35	35 a 75	76 a 92	1 a 13	: compases

La *Anticueca* N° 1 es una pieza breve pero intensa, como todas las anticuecas. De carácter dinámico, por la casi ausencia de silencios, en determinados momentos aparece ansiosa e incesante. Aun en sus partes centrales, donde el uso del arpeggio atenúa la incisividad del rítmico ataque, se mantiene el carácter impetuoso. Los consecuentes de cada sección están subrayados por calderones, siendo los únicos instantes de puntuación sintáctica que permiten un reposo o semirreposo, dado que no siempre son conclusivos.

La *Anticueca* N°1 tiene cuatro secciones o partes (A B C D) y una reexposición (A). Las secciones iniciales A y B contienen tres motivos (ver ej. 26), los cuales vendrán desarrollados en C y D.



Ejemplo 26
Anticueca N° 1

Las partes son asimétricas dado el número irregular y variable de compases, siendo la parte C la más extensa gracias al uso de la reiteración y variación de las células motívicas. La reexposición es más breve que la exposición.

Sección A: compases: 1 al 26. Acento inicial: crúscico.

El tema inicial está conformado por una polirritmia cuya textura a dos voces, claramente distinguible, viene apoyada verticalmente por dos acordes de novena, los cuales, desplazándose en un intervalo de 3ª menor descendente, crearán en su voz superior un motivo melódico que posteriormente será retomado en la sección B (ver ej. 26 a). Presentado en dos compases, el motivo es tratado en forma de secuencias descendentes, concluyendo en el compás 13 en forma ascendente y suspensiva. Los 13 compases vienen repetidos (ver ej. 27).



Ejemplo 27
Anticueca N° 1

La sección es chispeante, viva, no da tregua debido a la interacción incesante y obsesiva del tema propuesto. En el consecuente suspensivo final de la parte A (compases 10/11/12/13) se presenta un dosillo que posteriormente tendrá un rol protagónico en el desarrollo. Advértase la interesante configuración polirrítmica de este consecuente suspensivo final (ver ej. 28).

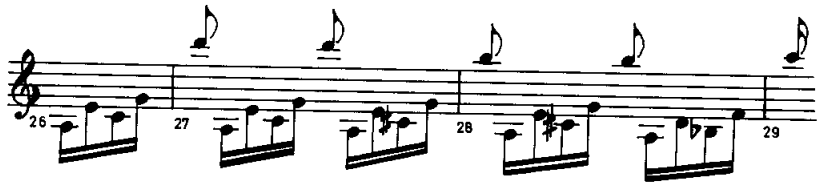


Ejemplo 28
Anticueca Nº 1

Armónicamente se trabaja con un subterfugio de carácter técnico. Se traslada una tríada con novena de una posición a otra, desplazando la mano por el mástil de la guitarra. Aparentemente sencillo, este recurso será elaborado y enriquecido con variaciones, en la sección B, mediante el quebrantamiento arpegiado en semicorcheas y un canto melódico que irá paulatinamente ampliándose en la parte C. El principio de la tonalidad central es Do con alteraciones cromáticas.

Sección B: compases: 26 al 35. Acento inicial: anacrúsico.

Ataca en forma anacrúsica el tercer motivo (ver ej. 26c), reapareciendo el primer motivo armónico-melódico (ver ej. 26a) en forma de eco al final de cada arpeggio, mas, allá fue expuesto en 13 compases, acá es tratado por contracción y reducido a lo esencial en 9 compases. Más que un desarrollo, esta sección aparece como variación de A, la que, a modo de puente, permitirá la introducción del tercer motivo en una parte de gran dulzura, enriquecida por cromatismos y opuesta en carácter y textura a la anterior (ver ej. 29).



Ejemplo 29
Anticueca Nº 1

La velocidad y la estructuración armónica en novenas descendentes se mantienen iguales que en la sección A, agregando sólo una 11ª al acorde que cierra la parte, acentuando todavía más el sentido suspensivo del consecuente.

Los arpeggios apoyan un pedal que indica el paso al modo relativo menor natural que se mantendrá y continuará en la próxima sección; surgen alteraciones cromáticas que enriquecen el color tonal.

Sección C: compases 35 al 75. Acento inicial: anacrúsico.

La sección -también anacrúsica- amplifica los elementos temáticos b y c, dosillo y arpeggio, respectivamente. Si bien la parte C está casi exclusivamente elaborada sobre la iteración obstinada de los dos diseños motivicos, el episodio mantiene la atención e interés debido a una constante tensión provocada por soluciones armónico-melódicas disonantes y por la ampliación y variación inter-

válica paulatina, llegándose a un salto de tritono en el clímax, lo cual confiere al desarrollo un atractivo muy particular.

Interesante es observar cómo en el diseño melódico se emplean todos los intervalos, lo que da el carácter progresivo a partir del unísono para pasar a las segundas mayor y menor, la tercera menor, la cuarta justa, la quinta disminuida (cuarta aumentada), la sexta mayor y la séptima menor. No aparece la octava justa. La polifonía está enriquecida por el constante cambio de las obstinadas semicorcheas, las cuales se inician en el compás 26 y se mantienen hasta el 73, vale decir, durante casi la mitad de la obra. Concluye la sección C con la iteración sintáctica suspensiva de la tríada menor con 11^a (ver ej. 30).



Ejemplo 30
Anticueca N° 1

Continúa el lenguaje modal menor con alteraciones cromáticas enriquecedoras y diversificadoras del discurso melódico.

Sección D: compas 76 al 92. Acento inicial: crúsico.

El ataque de esta sección vuelve al carácter rítmico inicial manteniéndose homogéneamente hasta el final: dos motivos rítmicos se entrelazan polirrítmicamente sin respiro ni reposo (ver ej. 31).



Ejemplo 31

El elemento común con la sección anterior es el dosillo; al desaparecer el arpeggio se advierte un cambio en la textura colorística. Aparece un diseño melódico suavemente ondulante —fundamentado en pocos intervalos que no exceden la quinta justa— en oposición a la firme figuración rítmica (ver ej. 32).

Concluye la *Anticueca* N°1 con la reexposición de la primera sección sin repetición, más escueta.



Ejemplo 32
Anticueca N° 1

14) *Anticueca* N°2 (4'08")

A	B	C	D	= períodos
abc	def	desarrollo	coda	= frases
1-50	51-64	65-102	103-115	= compases

La más larga de todas las *Anticuecas* transcurre en varios climas: un primer período melódico-armónico medido, con sonoro aire oriental, sostenido sobre un pedal de dominante, pasa a un segundo, cantabile, con un tema *sottovoce* polirrítmico que es desarrollado posteriormente, en el tercer período con energía y vigor; concluye la pieza con un cuarto período, a modo de coda, en que se entretrejerán elementos de los dos primeros períodos. La pieza va al *Da capo* y se repite entera pero asimétricamente. El segundo período (B), ejecutado con dinámica suave, desaparece del todo en la repetición:

abc def desarrollo coda; abc desarrollo coda.

Se utilizan diferentes modos y tonos, dórico, mixolidio, menor armónico y melódico confiriendo un particular colorido a la estructuración armónica de la composición. Desde el punto de vista rítmico se mantiene la tendencia a usar un patrón reiterativo en cada parte, en este caso polirrítmico, mas, aquello que aparentemente pareciera una redundancia, no lo es debido a los sutiles cambios y a la fina articulación de la interpretación, constituyéndose lo armónico y lo rítmico en grandes atractivos del pensamiento musical de Violeta Parra.

El aire oriental de la primera parte está dado por el tema en modo dórico y por las quintas y cuartas paralelas deslizadas en progresión descendente, no perfectamente simétricas (ver ej. 33).

Al carácter medido contribuyen, en parte, la configuración del canto armónico y el pedal. La melodía fluctúa levemente entre quintas justas, mientras

Ejemplo 33
Anticueca N° 2

que el pedal de dominante en el bajo produce un quedo estaticismo suspendido. Es interesante el comportamiento heterométrico de la nota pedal. La compositora cita la matriz folclórica e incorpora en la métrica binaria compuesta las dos acepciones, marcando en el soprano armónico el acento binario y en el bajo aquel ternario. El tema propuesto en los dos primeros compases se desarrolla en toda la primera parte que se repite.

Es en relación a esta primera proposición que Violeta Parra adiciona refinados recursos en la articulación del sonido, de tal forma que se advierten cambios entre un compás y otro en el tratamiento de los mismos esquemas rítmicos (ver ej. 34)

Ejemplo 34

La segunda parte se inicia en modo menor y luego usa el modo mixolidio. Contrasta por agilidad interválica y dinamismo con la estaticidad de la parte anterior. La ejecución dinámica es un susurro muy delicado y misterioso (ver ej. 35).

El desarrollo, a continuación, destacará valóricamente la dinámica como parámetro estructural. Concluye la *Anticueca* N°2 con una coda donde el esquema rítmico dual binario-ternario del compás compuesto viene nuevamente presentado en forma de pedal, como en el primer período, con cambio de la función armónica (ver ej. 36).

La pieza vuelve *Da capo* y en la reiteración de ella se realizan cambios formales y de tempo.



Ejemplo 35
Anticueca Nº 2



Ejemplo 36
Anticueca Nº 2

15) *Anticueca* Nº3 (3'00")

Forma:

u=72	u=96	u=80	u=80	
A	B	C	A	= partes
1-18	19-33	34-47	1-18	= compases

De carácter *cantabile*, esta *Anticueca* se desenvuelve en una homogénea y delicada atmósfera, sólo diversificada en su parte central por un cierto ímpetu gestual y atisbos de ruptura del lenguaje tonal. La forma es cercana a un rondó primitivo por la reiteración del tema A y la relación tonal entre A y C. El lenguaje es Mi bemol: la parte central (B) modula a La bemol con rasgos muy coloridos debido al uso de microintervalos. En la tercera parte continúa en La bemol Mayor, retomando en la conclusión la tonalidad inicial de Mi bemol mayor. Debido a su morfología estructural, las tres partes son diferentes, si bien con elementos comunes que dan variedad y equilibrio en la diversidad.

De forma abierta, la *Anticueca* Nº3 se repite completa variando en lo agógico: de tanta importancia constructiva son los cambios y variantes de velocidades, que se consideró necesario incorporarlos al plan general de la composición como valor estructural. Estos cambios dan una peculiar característica a la *Anticueca*.

En la primera parte, el tema -verdadera filigrana acústica a tres voces- crea el clima particular de la pieza; se recurre a un diseño en los 4 compases iniciales,

cuyas voces intermedia y superior, luego de la repetición, vendrán tratados en forma retrógrada (ver ej. 37).



Ejemplo 37
Anticueca N° 3

En la repetición de la parte, la dinámica se transforma en un medio expresivo que contribuye, en *pianissimo*, al clima granítico del ataque.

La segunda parte presenta una idea opuesta en carácter y estructuración. A lo melódico-polifónico anterior, se contrasta una proposición armónica muy interesante, en tonalidad vecina, que se mueve en progresiones asimétricas con gran vehemencia rítmica, acentuada por los rubatos, concluyendo en el modo mayor. La tonalidad desestabilizada por alteraciones cromáticas y el empleo de vigorosos patrones rítmicos tradicionales dan gallardía y atractivo a la parte (ver ej. 38).



Ejemplo 38
Anticueca N° 3

La tercera parte (C) contrasta con las otras por la articulación y diseño de las estructuras: el acento está dado en un canto melódico reforzado por uno de los patrones rítmicos más populares de la cueca, ya presente en la parte anterior (ver ej. 39).

Esta estructuración rítmica va apoyada por un diseño de amplios intervalos, concluyendo en graciosos y ágiles arpeggios que diversifican la textura melódica y contrastan con la vitalidad rítmica de la parte anterior (ver ej. 40)



Ejemplo 39



Ejemplo 40
Anticueca N° 3

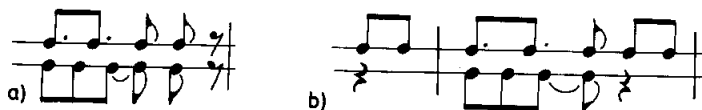
Se concluye con la repetición de toda la pieza, cambiando el Andantino inicial por un Quasi Allegretto.

16) *Anticueca* N°4 (2'04")

Forma

A	B	C	D	A	= partes
Tema	desarrollo	episodio atonal	coda	reexposición	
1-26	27-68	69-90	91-106	1-26	= compases

En esta *Anticueca* se presentan los materiales más avanzados tendientes a la ruptura del lenguaje tonal. Tal como en la *Anticueca* N°5, la presencia de cromatismos disonantes conducirá a la atonalidad, llegándose en algunos episodios del desarrollo al uso de doce tonos. Paradojalmente, ahí donde se encuentra el más interesante aporte rupturista, se va a contraponer la reiteración del elemento rítmico como obstinación. De métrica binaria compuesta, como todas las *Anticuecas*, desde el comienzo hasta el compás 68 se trabajará solamente con dos esquemas polirrítmicos afines y contrastados sólo por el acento inicial (ver ej. 41 a y b).



Ejemplo 41

El tema propuesto en Do mayor, con estructura armónica de 11^{as} paralelas en los primeros cuatro compases, se traspone mediante progresiones modulantes

ascendente-descendentes, y configura una interesante textura armónica y melódica, enriquecida, además, por variaciones de la interválica. El discurso está sustentado por la reiteración de las atractivas polirritmias (ver ej. 42).



Ejemplo 42
Anticueca N° 4

En el compás 27 se inicia el desarrollo que ocupará gran parte de la pieza. Acá se trabaja a partir de 6^{as} paralelas y con mayor elaboración polifónica, transportadas a Fa sostenido menor, se intensifican los cromatismos que conducirán al tercer período decididamente atonal. Se refuerza el pensamiento divergente con un cambio métrico y rítmico, para llegar al clímax tensional en los compases 87-90 (ver ej. 43) donde Violeta Parra incursiona en los doce tonos.



Ejemplo 43
Anticueca N° 4

Concluye este dramático período en una coda que, a través de un condensado y agitado pasaje cromático, retorna hacia la claridad tonal (Fa sostenido menor). Se vuelve al *Da capo* (Do mayor) que la intérprete acentúa con énfasis al concluir en la misma 11^a con que inició. Se cierra el círculo perfecto de esta *Anticueca* N°4.

17) *Anticueca* N^o5 (4'03")

Forma:

A	B	A	C	B	A	desarrollo	coda	= partes
1-26	27-50	51-56	57-77	78-81	82-85	86-147	148-187	= compases

Junto a la *Anticueca* N^o4, la N^o5 es la más compleja por su elaboración temática y lingüística. Paulatinamente la tonalidad ha perdido su gravitación en el discurso debido al énfasis en la conducción colorística, el uso de cromatismos y ásperas disonancias armónicas. Con estilo muy propio y peculiar, Violeta Parra consolida su conceptualidad musical y reafirma su pensamiento transformador en esta última *Anticueca*.

El tema inicial está estructurado sobre una tríada disminuida, cual eje generador, brillantemente deslizada en forma cromática, y sostenida por un esquema tradicional —ya citado en otras *Anticuecas*— agresivo y martilleante. La resolución suspensiva contribuye a crear un clima expectante e inseguro (ver ej. 44).



Ejemplo 44
Anticueca N^o 5

El período B (compás 27) está concebido dialécticamente en contraste con la agitación de la sección anterior. Se pasa de compás binario-compuesto a ternario-simple en tempo moderato y mediante un elegante staccato e intervallos abiertos de 12^a, se procede a utilizar disonancias en un dramático pasaje progresivo cromático que resuelve en el intervalo de 12^a inicial (ver ej. 45).



Ejemplo 45
Anticueca N^o 5

El vendaval cromático rupturista y contestatario del principio amaina sólo aparentemente (ver ej. 45). Reaparece el tema A y se introduce uno nuevo (C) que, si bien continúa con el caminar sereno, va poco a poco rompiendo el equilibrio. Se abandona definitivamente la jerarquización tonal y se liberan los movimientos en medio de un *accelerando* que conduce, en el compás 70, a un pasaje dinámico y preparatorio de un próximo período de desarrollo intenso (ver ej. 46).



Ejemplo 46
Anticueca N° 5

Reaparecen A y B. Luego comienza el desarrollo de los temas ya propuestos a partir del compás 86. El movimiento melódico es articulado en saltos y desplazamientos cada vez más disonantes, desplegándose los doce tonos; se suceden episodios tensos, en medio de reparaciones fugaces del tema A. Este extenso período conduce a una coda con un elemento temático propio, además de los ya presentados. Se trata de un diseño temático anunciado en el compás 129 que, con gran vigor rítmico, conducirá hacia la reconciliación tonal, cerrando brillantemente la última de las *Anticuecas* (ver ej. 47).



Ejemplo 47
Anticueca N° 5

El diseño de este elemento final es de gran importancia dada la elaboración que va a presentar la coda. Violeta Parra realiza un verdadero gesto lúdico —afín con las lenguas que usan asertivamente el verbo jugar en vez de tocar— y tras el aparecimiento y desaparecimiento del tema A, entre disonancias y consonancias, se aferra al gran acorde de tónica mayor y nos conduce hacia una vertiginosa

danza final que concluye en un glissando ascendente, que se podría interpretar como un guiño cómplice e interrogativo que nos deja la compositora.

Conclusión

El aporte significativo de Violeta Parra al redescubrimiento y difusión del folclore y a la renovación de lo popular en la Nueva Canción, se expandirá hacia la música chilena de arte, como ocurre en estas obras para guitarra sola.

Las piezas contribuyen a consolidar los fundamentos musicales y estéticos de sus creaciones populares, ampliando el marco de formas arquetípicas y funcionales, y alcanzando cumbres expresivas de abstracción musical.

Violeta Parra no fundamenta sus razones compositivas en intrincados planteamientos estéticos o en elucubraciones intelectuales. Su auténtica adhesión al pueblo y su propia energía creadora, la llevan a identificarse y apropiarse de sus sencillas expresiones, transformándolas y elevándolas por sobre las contingencias que las originaron en forma versátil y con arte.

Estamos en presencia de una compositora aún no plenamente descubierta y valorizada, que se puede situar entre las figuras representativas de la música chilena y latinoamericana.

Bibliografía

(referida prioritariamente a Violeta Parra como músico)

- Bello, Enrique y José M. Arguedas y otros. "Análisis de un genio popular: Violeta Parra". Textos de mesa redonda, *Revista de Educación*, Santiago de Chile, Ministerio de Educación, N°13 (diciembre 1968), pp. 66-76.
- Becerra, Gustavo. "Música chilena e identidad cultural", *Araucaria de Chile*, París, N°2 (1978), pp.97-107.
- Claro, Samuel. "Herencia musical de las tres Españas de América", *RMCh*, XLIII/171 (enero-junio, 1989), pp. 7-41.
- Dávalos, Eulogio. "Un músico chileno en Europa: la nueva 'cosa nostra' ", *La Época*, Santiago de Chile, II/463, 25-06-1988, p. 32.
- Grebe, María Ester. "Aporte y limitaciones del análisis musical en la investigación musicológica y etnomusicológica", *RMCh*, XLV/175 (enero-junio, 1991), pp.10-17.
- Letelier, Alfonso. "In memoriam Violeta Parra", *RMCh*, XXI/100 (abril-junio, 1967), pp.109-111.
- Olate, Myriam. "Las casi perdidas 'anticuecas' de Violeta Parra la revelan en su calidad de músico", *La Época*, Santiago de Chile, IV/1.237, 2º cuerpo, 12-08-1990, p. 9.
- Parra, Tita. "Tradición y ruptura en la canción chilena", *Mundo*, México D.F., N°3 (1987), pp. 78-86.
- Torres, Rodrigo. "Perfil de la creación musical en la Nueva Canción Chilena desde sus orígenes hasta 1973", *CENECA*, Documentos de Trabajo N°9, 1980, 88 pp.
- Vicuña, Magdalena. "Entrevista: Violeta Parra, hermana mayor de los cantores populares", *RMCh*, XII/60 (julio-agosto 1958), pp. 71-77.