



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

**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

Por

Rodrigo Montes Anguita

Tutor: Jaume Carbonell Guberna

Trabajo Final de Master en Música como Arte Interdisciplinar

Curso 2018-2019

Facultat de Geografia i Història

Introducción

La historia de la guitarra chilena, desde la tradicional hasta la de raíz popular y folclórica, puede ser estudiada y comprendida a partir de las técnicas de ejecución, pasando desde el sustrato rural y la figura de la cantora como portadora de estos saberes, hasta los músicos e investigadores urbanos. Precisamente eso pretende este trabajo: realizar un análisis del desarrollo de la guitarra chilena en sus distintas vertientes, comparando e hilando los elementos estéticos que han configurado sus sonoridades.

En la primera parte abordamos la guitarra tradicional chilena o guitarra campesina, y como esta se ha configurado a lo largo de la historia por medio de vasos comunicantes diversos, complejos y dinámicos, que dan como resultado la conformación de un lenguaje híbrido. Esta guitarra tradicional ha consolidado unas técnicas de ejecución que son transmitidas generacionalmente por la cantora.

En la segunda parte vemos como desde el reencuentro con los saberes tradicionales, Violeta Parra y Víctor Jara, incluyen las técnicas de la guitarra campesina en su quehacer creativo. Por medio de los análisis realizados a sus composiciones, establecemos rasgos de intertextualidad entre los recursos de la guitarra tradicional y el uso creativo que hacen de estos, evidenciando la “renovación” y “modernización” del lenguaje campesino. También, analizamos la influencia de esta estética en los compositores-guitarristas de principios del siglo XXI. En ese sentido, las diecisiete piezas para guitarra de Violeta Parra, donde se encuentran las 5 *Anticuecas*, son consideradas como fundacionales de la guitarra solista de raíz por encontrarse justo entre la tradición y la renovación.

Por su parte, Horacio Salinas director de la agrupación Inti Illimani y principal compositor y arreglador para este formato, ha utilizado la guitarra como instrumento vertebrador de su lenguaje camerístico. A pesar de que, su obra está estrechamente relacionada con el ensamble instrumental más que con la guitarra solista o de acompañamiento del canto, su forma de entender el instrumento y desplegarlo sobre un formato más amplio consolidó una estética que influyó multidireccionalmente en sus contemporáneos. Salinas se relaciona directamente con todas las generaciones presentes en este estudio, por lo tanto, su inclusión es imprescindible.

La idea sobre los recursos comunes en estos creadores se defiende por medio de la selección de ciertas obras que son analizadas y comparadas, reconociendo: técnicas interpretativas que se extrapolan a la composición; patrones rítmicos; modos; armonía; entre otras.

Las técnicas de ejecución de la guitarra tradicional chilena se consideran como un acervo plural más que singular, por lo tanto, nos centramos en las cinco técnicas que en la actualidad se conservan. En el caso del segundo y tercer capítulo, observamos los dominios específicos que poseen de estas técnicas los compositores que intervienen en la consolidación y cristalización de la vertiente chilena de la guitarra de raíz folclórica en sus cuatro campos. En ese sentido el análisis musical de las transcripciones en partituras —hecha en estudios previos— y el disco como metatexto, son fundamentales para establecer la intertextualidad.

Por último, abordamos de manera preliminar —y como la fase más exploratoria de esta investigación— la guitarra creativa en el Chile de comienzos del siglo XXI. También, la pervivencia en la actualidad de la guitarra campesina como de los tres campos de acción —conjuntos, como base del ensamble instrumental, y cantautores— en los cuales se ha circunscrito la guitarra de raíz folclórica, agregando un cuarto campo: la guitarra solista. Nos centramos en dos figuras que consideramos fundacionales de esta nueva escuela: Juan Antonio Sánchez y Javier Contreras.

Según lo expuesto anteriormente, planteamos la siguiente hipótesis: los músicos asociados a la Nueva Canción Chilena cristalizaron los elementos técnicos de la guitarra tradicional en la medida en que sus obras consideran solo algunos aspectos y desplazan otros, a su vez, los compositores-guitarristas actuales que utilizan la raíz folclórica como material temático, lo hacen desde las obras mediatizadas y no a partir de la investigación del folclor campesino. Se afirma que, el elemento intertextual por antonomasia desde la tradición a la contemporaneidad es: el ritmo, materializado principalmente en la cueca y la tonada.

Para llevar a cabo esta investigación se ha realizado una revisión bibliográfica que va desde publicaciones de entre los años setenta y ochenta, hasta las más recientes, articulando un análisis que gravita entre los primeros hallazgos, hasta las visiones modernas de los fenómenos en cuestión. Para dar validez a las tesis que se plantean, se han realizado cuatro entrevistas: dos en el ámbito de la guitarra tradicional —Patricia Chavarría y José Pablo

Catalán— y dos en el de la guitarra chilena solista de raíz folclórica —Juan Antonio Sánchez y Javier Contreras—.

I.- La Guitarra tradicional campesina de la zona centro-sur de Chile

La guitarra fue uno de los pocos instrumentos musicales, si no el único, que tuvo plena vigencia durante toda la Colonia: estuvo presente en las distintas capas de la sociedad, tanto en el ámbito urbano como rural; participó en los contextos músico rituales más diversos, como la liturgia católica, el teatro, la vida privada y las fiestas públicas que tenían lugar anualmente; su uso se ha extendido hasta nuestros días con la misma diversidad señalada (Vera: 2016). El trayecto histórico de la guitarra barroca de cinco órdenes —que se transformará en la actual de seis— se vincula a funcionalidad en los distintos contextos en los cuales alcanzó relevancia. Primero, es aceptada y luego rechazada por la burguesía urbana que le otorga connotaciones negativas por su relación con la sociedad de periferia.

Dispersión de la guitarra en la música folclórica de Chile

Según Sauvalle (2002) la guitarra es utilizada prácticamente en la totalidad de las manifestaciones musicales a lo largo y ancho del territorio nacional: en el Norte Grande —I y II Regiones— acompaña el huayno, las ventanitas y el cachimbo; y el baile del negro en las festividades del Santo Patrono de San Pedro de Atacama. En el Norte Chico —II y IV Regiones— está presente en la Fiesta de Andacollo en las Cofradías de Danzantes, danza femenina y turbantes; en las vigiliadas de las vírgenes viajeras de Quilimarí, Chincolco y Petorca acompañando lanchas, danza y balambo.

En la zona central —entre la IV y VII región— comparte con el guitarrón chileno y el rabel, el acompañamiento del Canto a lo Poeta. También se utiliza para interpretar cueca, vals y música ranchera; entre la IV y IX Región acompaña gran variedad de tonadas; la encontramos a su vez en marchas, marchitas, mazurcas y ranchera entre la IX y XII región; y en Chiloé acompaña las bandas de cabildo y bailes como el rin y la pericona. En distintos grados, la mayoría de estas danzas y ritmos se encuentran en plena vigencia en sus lugares de origen, y las que han ido desapareciendo, aún son interpretadas en la urbanidad por grupos de proyección folclórica que a partir del proceso de rescate desarrollado principalmente desde los años 50 del siglo XX, dan nueva vida a danzas como la mazurca, la jota y la refalosa. Es

en las músicas ceremoniales de los pueblos indígenas donde la guitarra no ha logrado penetrar y su ausencia es prácticamente absoluta¹.

La guitarra tradicional chilena²: contexto

En términos concretos, resulta difícil determinar con detalles exactos cómo se construyó el lenguaje de la guitarra tradicional chilena de la zona centro-sur de Chile, porque estas prácticas se sustentan en la oralidad y no cuentan con documentos escritos de larga data, lo que impide la prolijidad en la elaboración de un panorama histórico. Por lo tanto, las investigaciones están relegadas a las prácticas que han sobrevivido al paso de los años y permanecen en la memoria de quienes las cultivan.

Las técnicas de la guitarra tradicional chilena son el resultado de un proceso de mestizaje traducido en: “Todo un sistema de saberes que da respuesta a sus necesidades materiales, espirituales y estéticas: ritos, artesanías, poética, religiosidad, entre otras” (Chavarría: 2015, 15). La guitarra gravita en el mundo campesino, entre su función amenizadora y su carácter ritual. Se utiliza para interpretar: cuecas, tonadas, valeses, rancheras, y el canto a lo poeta, a lo humano y lo divino.

Para entender la relación guitarra-intérprete en la tradición campesina, es preciso no desligar al instrumento de su carga simbólica, la que se adquiere como consecuencia de la humanización de éste a través de las creencias presentes en las comunidades rurales. “El mundo campesino fundamenta su vida en torno a una cosmovisión, a una manera de ser y estar en el mundo, en permanente comunicación con lo terrenal y lo celestial. Todo este hermoso encuentro con la naturaleza y con lo trascendente se vive cotidianamente y se manifiesta a través del ciclo agrario. El tiempo se vive en torno al ritmo de la tierra...” (Chavarría: 2015, 16). Música, tierra, religiosidad y fiesta, están entramados y son parte del quehacer cotidiano de la mujer y el hombre campesino.

¹ Esta afirmación se hace a partir de los aportes de Sergio Sauvalle, sin embargo, hay que considerar la utilización de la guitarra en la música mapuche-huilliche, como también en la Rapa-Nui, por mencionar algunos casos. Aun así, falta un estudio detallado sobre la funcionalidad de este instrumento en las músicas indígenas.

² Se utilizará los términos guitarra tradicional, guitarra tradicional chilena y guitarra campesina, para hacer referencia al mismo fenómeno.

La cantora

La cantora es fundamental en la consolidación de un ideario de la música rural. Desde niña ha ido recibiendo la herencia musical de sus mayores, gracias al traspaso de habilidades que se da en forma empírica a través del juego, o al escuchar el canto en las fiestas o reuniones familiares. La participación en las actividades de la comunidad será su medio de aprendizaje. Canta acompañada de guitarra en diferentes reuniones sociales; cuenta con un repertorio amplio, el cual adecua según las necesidades de la ocasión; realiza un servicio colectivo y aglutina en torno al canto y la guitarra; porta los saberes y técnicas de la música tradicional campesina. Finalmente, son sus aportes los que constituyen la base principal que sustenta la elaboración de un lenguaje técnico en la guitarra tradicional.

En la sociedad rural en general, el traspaso de habilidades no se determina por una lógica de mercado, más bien, “estaba dada por el interés social y comunitario puesto en el trabajo del artesano, en tanto no era una sociedad marcada por la individualidad, la competencia y la mercantilización de la mayor parte de las actividades” (Soto: 2018, 25). Esta forma de ser en el mundo favorece la acumulación de saberes colectivos transferibles generacionalmente, que sustentan, en gran medida, la supervivencia de la comunidad.

La cantora humaniza el instrumento: “Se adorna con cintas o con flores, se cuida echándole ají cacho e’ cabra, para que no se humedezca o poniéndole agua ardiente. Se protege del mal de ojo, al igual que su dueña, cuando se preparan para ir a la fiesta, haciéndose un contra³, para no quedar roncas” (Chavarría: 2018). Según sus creencias, la guitarra solo debe ser tocada por su dueña, de no ser así, se pone idiosa⁴ en manos de otra persona. Ante las muertes de familiares cercanos, la guitarra guarda luto junto a su dueña. En consecuencia, la concepción mística de la cantora es inseparable de su quehacer musical.

En los anales de la guitarra en la península ibérica, han sido principalmente los hombres quienes han profundizado en el ámbito técnico. En América Latina y particularmente en Chile, el instrumento logra una notable diferenciación en las formas de

³ Es un rito realizado por la cantora que le ayuda a prevenir el mal de ojo. En su sistema de creencias esta es una forma de autocuidado de las posibles veleidades de quienes la escuchan el día que se presenta en una fiesta.

⁴ Idiosa es una palabra de difícil significado. Puede corresponder a una variante lingüística que entre cosas puede significar: odiosa, mal humorada, rabiosa, etc.

ejecución. Lo particular en este caso —y a diferencia de Europa— es que el desarrollo y consolidación del lenguaje guitarrístico se materializa desde la figura femenina, situación poco común en la historia del instrumento, más allá de su tipología, género, época o territorio.

La práctica musical masculina ha estado ligado al guitarrón chileno y el oficio de payador en el canto a lo humano y lo divino. Algunas técnicas de ejecución del guitarrón han sido traspasadas a la guitarra urbana de raigambre campesina. Sin embargo, ha sido la mujer quien ha desarrollado y trasferido las técnicas guitarrísticas tradicionales y sus saberes asociados.

Estas técnicas son utilizadas como medios expresivos. “No es casual que el verso de una tonada, cueca o vals tenga un fraseo particular, pausas y cambio de acentuaciones en las palabras. Tampoco que una línea melódica, junto a una afinación, a un rasgueo, trinado, punteo u otro toquíu, dialoguen armónicamente para dar vida a un verso de amor, trabajo, muerte o fe”. (Chavarría: 2015, 67). La intérprete se preocupa de cómo suena su guitarra y su voz, cultivando juicio estético sobre su labor artística. Por esto, prefiere las cuerdas de metal antes que las de tripa; se inclina por ciertas afinaciones que perfilan mejor su timbre vocal y generan una sonoridad más punzante en la guitarra y; conjuga los elementos que tiene a su alcance: dinámicas, articulaciones y fraseos.

En su performance, la cantora aparece mayoritariamente como solista, aunque han existido dúos y tríos. Los contenidos de los textos poseen una contundente profundidad poética —aspecto particular si se considera que muchas de estas mujeres son analfabetas— y evidencian que, son capaces de abordar temáticas que van desde el significado profundo y trascendente del ser campesino, hasta su vida cotidiana, el trabajo, el amor y las creencias religiosas. La columna vertebral de la performance de la cantora es la guitarra, cuyo resultado técnico se materializa en los toquíus y finares con los que tiende puentes entre el pasado, el presente y el futuro.

Función musical de la guitarra en el contexto tradicional

Sauvalle (2002) distingue cuatro funciones de la guitarra en el contexto tradicional: acompañante del canto; acompañante del baile, acompañante de otro instrumento —rabel, arpa—; solista

Teniendo en cuenta que la actividad de la cantora y del payador en igual medida — aunque este último utiliza mayoritariamente el guitarrón chileno— se relaciona con las fiestas y celebraciones comunitarias, son las funciones de acompañamiento del canto y del baile las más recurrentes. Se puede tocar sin necesidad de que otros bailen —es el caso de la música para escuchar y que no tiene coreografía como la tonada—, pero cuando la colectividad precisa bailar, es menos probable que la intérprete no cante.

Técnicas de ejecución en la guitarra tradicional chilena

Las técnicas de ejecución son medios de expresión, comunicación, y funcionales para el oficio de quien las ejecuta. Existen cinco técnicas básicas de producción del sonido: rasgueo, trinado, punteo, picoteo y tañido.

El rasgueo

En *Toquíos Campesinos*, trabajo etnográfico de Raúl Díaz Acevedo, se recopilan y transcriben una gran variedad de formas de rasguear la tonada y la cueca. “El rasgueo es rico en variaciones o esquemas rítmicos, que son tantos como interpretes existen. Cada persona le imprime un aire o estilo personal, mezclando a su modo los elementos de que dispone la técnica” (Díaz: 1997, 26).

En el rasgueo, las dinámicas o acentuaciones adquieren un carácter dependiendo de si el ataque de la mano en las cuerdas es: con uña, yema, mano empuñada, mano abierta, si el ataque es más cercano al puente, o a la boca, si se privilegian los agudos por sobre las bordonas, si se emplean chasquidos o apagados. De esta manera, quien interpreta, administra estos recursos de acuerdo con sus necesidades expresivas. “Cada uno de ellos tiene una serie de variantes que la cantora campesina va improvisando durante el tema, motivada por la emoción, el estado de ánimo, el espacio y el grupo humano en donde está practicando su oficio” (Chavarría: 2015, 68). Así, la articulación dinámica se vincula principalmente al aspecto rítmico.

Aunque la irregularidad, vista desde una perspectiva académica, está presente en la interpretación musical de las cantoras y cultores de la tradición campesina, expresada concretamente en el ritmo, las unidades métricas, y la afinación, esta no existe como concepto técnico, porque es a sazón de la necesidad expresiva que se generan motivos rítmicos y/o

métricas dispares, pero en estricto rigor, los músicos campesinos no entienden esto como irregularidad, porque es parte de su acervo y de su manera de entender y hacer música

La historia del rasgueo como técnica guitarrística, está indisolublemente ligada al instrumento desde sus inicios, y encontramos testimonios en los cuales aparentemente se desprecia este recurso técnico.

Otro importante guitarrista, Santiago de Murcia, confirma en el prólogo de un manuscrito suyo –producido en España pero conservado en Chile– que el juicio de Sanz se mantenía vigente a comienzos del siglo XVIII, al advertir al lector contra “aquellos congregados en el número de aporriantes, o variadores de bellota, que pretenden saborear el sentido del oído a fuerza de andar a puñadas con la guitarra”. (Vera: 2016, 14)

A su vez, Galilea (2018, 50-51) indica que: “Si la vihuela se punteaba, la guitarra se rasgueaba. Una técnica, la del rasgueo, conocida como “a la española”, que causó furor en Europa de principios del siglo XVII” Este éxito puede vincularse a las mismas razones por las cuales tuvo amplia acogida en el mundo campesino de la zona centro-sur de Chile: su funcionalidad en el contexto festivo.

Punteo

Esta técnica se utiliza cuando la guitarra es interpretada como instrumento solista o de acompañamiento, generalmente llevando una melodía o desarrollando un juego contrapuntístico con el canto. Las afinaciones traspuestas —que veremos más adelante— utilizadas en la música tradicional campesina permiten que el instrumento quede fijo en una tonalidad, así mayoritariamente aparecen los grados I-IV-V, con sus respectivas relativas menores —esto depende del tipo de afinación que se utilice—. La tonalidad fija permite el despliegue de ciertos recursos y de alguna manera facilita su utilización. El punteo “Consiste en tocar una línea melódica en una o dos cuerdas, con el acompañamiento armónico de cuerdas graves. La forma más antigua de tocar un punteo es con la yema de los dedos” (Chavarría: 2015, 75). Las cuerdas graves afinadas en la tonalidad fija cumplen una función similar al bajo continuo en la música barroca.

En las modalidades de punteo encontramos: solo melodía —se toca en las tres primeras cuerdas—; punteando y acompañando —se acompaña la melodía, llevada por los dedos índice y medio con el pulgar que pulsa las cuerdas graves; punteo alternado— se mezcla con

el trinado y el rasgueo. Quizás este último es el más interesante, sobre todo por el uso de los finares que permite rasguear y puntear a la vez manteniéndose siempre dentro de la tonalidad.

Picoteo

Catalán (2019) define el picoteo como “una técnica parecida al *tapping*”⁵ pero hecha en el campo. Se golpea una cuerda en un determinado lugar y da un timbre distinto”. El picoteo es la técnica de ejecución más nueva utilizada por las cantoras. Aquí los sonidos se producen con la yema de los dedos índice o medio de la mano derecha, que percuten generalmente la primera o segunda cuerda en un traste determinado del diapasón, seguidos de un arpegio trinado realizado con el mismo dedo que ha golpeado la cuerda.

Trinado

En esta técnica el pulgar pulsa las cuerdas graves, una por cada ataque —esto también depende de quién interprete— mientras en forma alternada, el índice pulsa una o más veces simultáneamente las tres primeras. El movimiento del índice puede ser en ambos sentidos, ascendente o descendente, aunque es más común el primero. En el trinado, el movimiento básico es realizado siempre por los dedos pulgar e índice intercalados. Esta técnica de ejecución puede ser comparada a algunas de la vihuela, donde para hacer escalas o arpeggios se intercalan los mismos dedos mencionados.

Finares campesinos

Los finares no corresponden a una técnica propiamente tal, más bien, son todas las variantes de la afinación tradicional universal para guitarra utilizadas en ámbito rural para la interpretación de música tradicional. “Definimos afinación como la relación o combinación que se obtiene con la diferente altura de las cuerdas que posee la guitarra y que adquiere una relación armónica gracias a las posturas que se pulsan sobre el diapasón o mástil” (Díaz: 1994, 27). En los finares, los cultores encuentran fuentes tímbricas diversas. Este compendio de saberes sobre el cual se han articulados los discursos sonoros en su contexto natural no ha

⁵ El *tapping* es una técnica para guitarra eléctrica que se ejecuta utilizando los dedos de la mano de la púa o plectro para presionar las cuerdas sobre el mástil del instrumento, haciendo sonar las notas.

trascendido a la urbanidad y la modernidad con la misma fuerza que lo han hecho otras técnicas tradicionales como el rasgueo y el trinado.

La mayor parte de las afinaciones campesinas permiten construir escalas recorriendo el diapasón del 1° al 12° traste, con armonía de terceras paralelas que se produce al pulsar dos de las tres cuerdas agudas, y siempre la cuarta, quinta o sexta cuerda da un bajo en armonía con la tónica o la dominante al pulsarlas al aire. De esta manera, las cuerdas agudas llevan la melodía y los bajos o bordonas el acompañamiento. Esta característica otorga a la guitarra posibilidades que no se pueden, o es más complejo conseguir empleando la afinación normal o universal.

Según Díaz (1994) y Chavarría (2015), los finares más utilizados y vigentes son: por tercera alta; por transporte; por transporte argentino; por segunda alta; por común. En las afinaciones, encontramos uno de los recursos más distintivos de la guitarra tradicional chilena, que combinado con los demás —rasgueo, trinado, picoteo, punteo— articulan el contenido sonoro de la guitarra campesina.

II- Violeta Parra, Víctor Jara y Horacio Salinas: Entre la guitarra tradicional chilena y la nueva guitarra de raíz folclórica. Intertextualidad y cristalización de recursos

En este segmento del trabajo estableceremos relaciones, puntos de convergencia y confluencia entre los elementos técnicos de la guitarra tradicional chilena —codificados principalmente por la cantora y los cultores vistos anteriormente— y la creación guitarrística de Violeta Parra, Víctor Jara y Horacio Salinas.

Violeta Parra (1917-1967): la virtud de sus elementos

Recopiladora

La presencia de la mujer contribuyó a la consolidación y masificación de un público para el folclor chileno. En los años treinta se destacan tres folcloristas que lograron una presencia relevante en las grabaciones y en las ondas radiales: Derlinda Araya; Esther Martínez, que integraba las Cuatro Huasas (1936); y Petronila Orellana, autora de las populares cuecas *Chicha de Curacaví* y *Los lagos del sur*, grabadas por Odeon. En cierta medida, estas artistas abrieron el camino de las folcloristas a la cultura de masas, lugar que

ocuparán más tarde Margot Loyola, Violeta Parra, y Gabriela Pizarro. De este modo la cantora campesina primero y la folclorista después, ingresaron al imaginario sonoro dominante, manteniendo una presencia central en la radiotelefonía y discografía nacional entre las décadas de 1920 y 1950 y proyectando su legado hasta la actualidad. (González: 2013).

Parra adopta de manera parcial elementos de la urbanidad, y se hace parte de un circuito de cantoras ciudadanas que interpretan canciones folclóricas. No obstante, la necesidad de reencontrarse con los saberes de la tradición campesina que subyacen en ella, la hacen dar un giro en su carrera y emprender el camino que será determinante para la consolidación de su ser creativo.

Orrego-Salas afirma que durante esa década despierta un nuevo interés por el folklore, cuyas fuerzas venían haciéndose presentes desde la creación del Instituto de Investigaciones Folklóricas, de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, en 1943. A partir de la década de 1950, Margot Loyola desarrolla su vasta labor como investigadora, recopiladora e intérprete del folklore. (Oporto: 2008, 23)

Cuando en 1953, Violeta Parra comienza a dedicarse a la investigación y recopilación de las tradiciones folclóricas, inicia un proceso de redescubrimiento personal y transformación estética. “Por tanto el primer rasgo de su genialidad consiste en comprender que ese no es su camino, volcando esfuerzos, a partir de cierta etapa de su maduración, sobre las fuentes genuinas y anónimas de los cantares populares. Esta etapa llega no obstante con retraso” (Manns: 2017, 52). El retraso en el inicio de esta etapa está condicionado por situaciones particulares de su vida y su condición de mujer: matrimonio, hijos, familia. El rol femenino en la sociedad patriarcal del Chile de la primera mitad del siglo XX se restringe principalmente a las labores del hogar. Como señala Citron (1993) en González (2013: 182) “el profesionalismo problematiza la feminidad de la mujer, amenazando su autoimagen tradicional, más centrada en la vida privada y la formación de una familia”, razones que explicarían porque Parra inicia sus investigaciones cuando tenía sobre 35 años.

En su etapa de investigación establece una relación fecunda con la cantora y sus prácticas:

Indudablemente Violeta Parra era una cantora, estudió su canto y por supuesto que su guitarra era absolutamente tradicional. En sus creaciones también, por ejemplo, yo he escuchado cosas en el campo que tú dices Violeta está aquí, usando la rítmica. La Violeta hizo universal la guitarra campesina. (Chavarría: 2019)

De esta manera, la compositora se encuentra entre la ruralidad y el anonimato de todas estas mujeres, y la urbanidad y el reconocimiento que le otorgan su carrera musical en la canción popular.

La investigación y recopilación son, en definitiva, un proceso de aprehensión de conocimientos relacionados con: poesía, formas estróficas como la décima presente en el canto a lo poeta; historias, cuentos, refranes y dichos populares; danzas, canciones, estilos y estructuras, técnicas y toquíos, afinaciones, ritmos; cuándo, dónde, cómo y por qué se celebra. Estos conocimientos se constituyen como herramientas fundamentales de su propia obra, transformándose en ideas, células, recursos y materiales que van apareciendo en su lírica y performance.

Creadora

Violeta Parra grabó sus discos en Santiago, Buenos Aires y París. Seis de estos LPs, corresponden a material recopilado y que se relacionan con su faceta de folclorista y donde guarda fidelidad estética al material encontrado en sus investigaciones. Los otros seis álbumes son de canciones autorales —uno de ellos publicado en forma póstuma— también influenciada por sus viajes, pero con un resultado considerablemente distinto, de vuelo propio y que verá su culminación en *Las últimas composiciones* (1966).

En vida de Violeta Parra se editaron, entre 1949 y 1966, 11 discos larga duración (con un total de 169 canciones, 73 de las cuales son de su autoría) y como singles se grabaron 17 canciones, 13 compuestas por ella. De las 86 creaciones de ellas incluidos en discos editados muchas se repiten, como nuevas versiones o versiones en vivo; en definitiva, son 70 las canciones originales. (Sánchez: 2018, 49)

Las grabaciones fueron hechas para las dos principales compañías discográficas de mediados del siglo XX operando en América Latina: EMI Odeon y RCA Victor. “Toda esta producción discográfica, sumada a dos álbumes pequeños con composiciones instrumentales (1957 y 1966), una serie de discos singles, colaboraciones y discos colectivos, hace que

Violeta Parra se haya mantenido discográficamente activa desde fines de los años cuarenta hasta la actualidad” (González: 2018, 12).

Se puede separar en tres etapas el material discográfico de Parra: primero se encuentra la faceta de recopiladora, que plasma en sus seis primeros álbumes, interpretando los ritmos y danzas recogidos en distintas regiones del país, norte, centro y sur, aun apegada a las formas, instrumentos y procedimientos del folclor chileno; segundo, sus dos primeros álbumes autorales publicados en vida *Toda Violeta Parra* (1961), y *El folkllore de Chile según Violeta Parra* (1962), en ellos conviven su faceta de folclorista, con su ímpetu creador que comenzaba a aflorar; tercero, los discos *Recordando a Chile*⁶(1965) y *Las últimas composiciones de Violeta Parra* (1966) de creación libre en base a ritmos folclóricos —en los que sirilla, rin, cueca y tonada, tienen un lugar privilegiado— sintetizando en su performance, su dimensión filosófica y sociopolítica.

Guitarrista

La faceta guitarrística de Violeta Parra se puso en valor luego de su muerte, por medio de dos acontecimientos en los que participa su hermano el antipoeta Nicanor Parra. El primero: “Se trata de 25 piezas 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” (Concha: 1995, 71); el segundo, sucede cuando en el año 1987, el compositor chileno Miguel Letelier, le hace entrega a Nicanor de la antología de canciones y piezas para guitarra, preparada por la propia creadora y grabada en varias sesiones aproximadamente en 1960. Esta antología — que por lo demás, no es una grabación profesional de estudio, sino más bien a un registro casero, al igual que las cintas recuperadas en Ginebra— está integrada por: *Travesuras, 5 Anticuecas, El joven Sergio, El pingüino y dos Temas libres*. Luego de estos acontecimientos, y según veremos más adelante, estas piezas se transforman en un significativo aporte en la construcción de un ideario en torno a la guitarra solista de raigambre campesina proyectada

⁶ Este disco también es llamado *Una chilena en París*, doble título que poseen casi todas las canciones que compuso en Francia entre 1961 y 1963. El disco fue masterizado en dos etapas: durante la estadía de Violeta en Santiago entre agosto y octubre de 1964, y antes de su lanzamiento en agosto de 1965, luego de su retorno definitivo a Chile. Ver más en (González: 2018).

en la urbanidad, perfilando el desarrollo de otros saberes en torno al instrumento y sus posibilidades.

En relación con su formación guitarrística, Oporto (2014:28) indica lo siguiente:

“Para componer y para interpretar, tuve que aprender a tocar guitarra [...]. Me enseñó Andrés Segovia⁷ en Concepción, y así descubrí que lo que había hecho hasta ahora estaba totalmente equivocado. No sabía poner las manos en la guitarra, ni tocarla como corresponde. Una vez que dominé lo que me enseñó Segovia, me puse a componer temas musicales suaves, melódicos. Pero no todo es alegría y, para expresar mi dolor, “descubrí” la música atonal” (Ecran N°1416, 18 de marzo de 1958: 14)

Es principalmente en las *Anticuecas*, *El Gavilán*, y en la música incidental de la película *Mimbre* (1957) del cineasta Sergio Bravo⁸, donde la compositora establece un cruce entre todos los saberes que acumula en sus encuentros con las diversas manifestaciones artístico-musicales. En su obra, tradición y renovación, se enfrentan en un proceso dialéctico positivo, que tiene como consecuencia el nacimiento de un tercer elemento: su música autoral.

***Anticuecas*: historia de un encuentro póstumo**

“Chiquillo, quiero hablar contigo... Mira, cuando estuve en Suiza y Francia, junto con la parte de la guitarra sola hice “El gavilán, gavilán” y tengo unas *Anticuecas*. Así como mi hermano Nicanor tiene los *Antipoemas*, yo tengo unas *Anticuecas*...” (Dávalos: 2016, 56). Así relata Eulogio Dávalos el encuentro que tuvo con Violeta Parra en Santiago a principios de los años sesenta. En aquella oportunidad, la compositora le contó que tenía grabadas las *Anticuecas*, pero que no sabía cómo escribirlas en partituras. Acordaron verse en otro momento para comenzar a transcribirlas, pero ella no llegó a la cita.

Años más tarde, en el exilio, siempre que me encontré con Ángel e Isabel Parra, en España, en Francia, en Alemania, les pregunté qué había sucedido con las *Anticuecas*. Ellos tenían una ligera idea, pero ninguna certeza, porque no aparecía el casete que ella decía que había grabado en Ginebra

⁷ Es un alcance de nombre con el destacado guitarrista español del siglo XX.

⁸ Ver Guerrero y Vuskovic (2018) “La música del Nuevo Cine Chileno”, donde se aborde la faceta de Violeta Parra como compositora para el audiovisual, estableciendo comparaciones entre los recursos utilizados en sus composiciones para guitarra solista.

(Suiza). Tiempo después supimos que Nicanor Parra logró que la familia de Miguel Letelier se lo entregara. (Dávalos: 2016, 57)

A pesar del tardío encuentro con estas obras proponemos que, las *Anticuecas* son el punto de inicio para la creación de una guitarra solista de raíz folclórica en Chile, que ve sus primeros resultados a fines de la misma década en que estas se dan a conocer y que en la actualidad se encuentra en auge y desarrollo.

25 años fuera de los centros de difusión

La investigadora y pianista Olivia Concha Molinari trabajó en el proceso de rescate de este material guitarrístico. Ella hace entrega de los manuscritos a Eulogio Dávalos en la ciudad de La Serena, durante el I Festival Internacional de Guitarra de Chile en agosto de 1990. El guitarrista las estrena en diciembre de 1991, en la Real Academia de San Fernando en Madrid, en un concierto retransmitido por Radio Nacional de España. Esta fue entonces, la primera audición mundial de las composiciones perdidas de Violeta Parra.

A partir de su aparición, estas composiciones despiertan el interés en los concertistas de guitarra clásica. Esto puede deberse a varias razones: por una parte, la figura de Violeta Parra alcanzó realce internacional en los años posteriores a su muerte; por otra, estas piezas tienen un alto nivel técnico y no existen composiciones escritas de guitarra chilena ligadas a la raíz folclórica, salvo las de Ricardo Acevedo⁹ (1932-2014) y que no fueron escritas sino hasta 40 años después de su grabación discográfica. Los guitarristas clásicos chilenos logran una destacada presencia en los circuitos internacionales, y es probable que se haya generado la necesidad de interpretar en sus giras un material guitarrístico identitario. En ese sentido, las *Anticuecas* llenan un vacío en la creación para guitarra solista de raíz folclórica¹⁰ y son la génesis para la interpretación y la creación.

⁹ Se deben considerar también las composiciones de Carlos Pimentel (1887-1958) en las que se cuentan tonadas, mazurkas y valeses, y que fueron divulgadas por diferentes casas editoriales como la de Carlos Kirsinger y Matthenson & Grimm. Sin embargo, se desconoce el impacto que estas tuvieron en relación de su circulación y difusión, sino hasta el año 1998 cuando son grabadas por el guitarrista Oscar Olhsen en el disco *La guitarra de Carlos Pimentel*.

¹⁰ El mencionado vacío, hace referencia a un material que se sienta identitario y que a su vez cumpla con ciertos aspectos técnicos validados desde perspectiva académica. Es preciso mencionar que Oscar Olhsen grabó en el año 2000 el disco *Esquinas. Música chilena para guitarra*. En él da cuenta de un panorama creativo en torno al instrumento, con obras de Gustavo Becerra, Eulogio Dávalos, Juan Pablo González, Raúl

Anticuecas: lenguaje y recursos

En las obra para guitarra de Violeta Parra, y en particular de las *Anticuecas*, se encuentran los siguientes elementos técnicos: estructuración motívica; variedad motívica; variación y desarrollo de las células motívicas; equilibrio; homogeneidad; contrastes; reiteraciones; reexposiciones; articulación del sonido; estructura modal; modulaciones transitorias; métricas alternadas; heterometría; asimetrías en números de frases y compases; variantes de velocidades; polirritmia; rasgueos; percusiones rítmicas; apertura de la tonalidad; cromatismos; atonalismos; uso de doce tonos; disonancia. (Concha: 1995)

En el análisis realizado por Concha en su artículo *Violeta Parra, compositora*, se consideran, a groso modo, los elementos relacionados a las prácticas musicales de la tradición. “El despliegue divergente de lenguajes armónico y melódico constituye el más interesante aporte, sin que exista una formación 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” (Concha: 1995, 75). Resulta oportuno observar la inventiva de la compositora bajo la lupa de los códigos que la sustentan, más allá del interesante resultado musical desde marcos basados en los cánones de la música académica, que de alguna manera se utilizan para validar su obra en otros círculos.

En la entrevista realizada por el autor al compositor y guitarrista Juan Antonio Sánchez (2019), reflexiona sobre los procedimientos compositivos de Violeta Parra:

Creo que lo que ella hace, es experimentar ciertos recursos de la guitarra traspuesta chilena llevados a la guitarra con la afinación tradicional. Es decir, el paralelismo de la mano izquierda y el hecho de que determinadas posturas suban, producen como resultado sonoro algo muy interesante, que no es lo que se produce cuando se hace el mismo trabajo con la guitarra en afinación normal. Al hacerlo con la guitarra traspuesta, se generan terceras, sextas y décimas paralelas. Pero en este caso, son cuartas paralelas, tritonos paralelos. No sé si ella está buscando una sonoridad determinada, no sé si el punto de partida es la búsqueda de sonoridades, yo creo que el punto de partida es la búsqueda de un movimiento de la mano y el resultado es sorprendente y alucinante, pero no está pensando “debo hacer esto con la

Céspedes, Juan Orrego Salas, entre otros. Sin embargo, el contenido de las piezas para guitarra solista de Violeta Parra, presenta un contenido que sustenta en otras estructuras.

mano para producir este resultado sonoro”, al contrario, “voy a mover la mano y ver qué pasa si lo hago”.

Es así como en su obra instrumental aparecen las técnicas de la guitarra tradicional chilena, utilizadas con una lógica exploratoria y generando un resultado distinto al de su contexto original. La única técnica tradicional que no se encuentra explícitamente en las *Anticuecas* es el rasgueo. Sin embargo, al igual que las afinaciones traspuestas, el rasgueo se encuentra implícito por medio de las fórmulas rítmicas que son traspasadas al arpegio de la mano derecha. Anteriormente dijimos que, la cantora va combinando las técnicas en relación de la función que esté cumpliendo la guitarra —solista, acompañante del canto, acompañante del baile— lo que hace Violeta en este caso, es una relectura de estas posibilidades. Como dice Sánchez, el movimiento de la mano izquierda en la guitarra traspuesta genera consonancia, porque el instrumento se afinaba para que esto ocurra, de manera contraria, cuando la guitarra está afinada por derecha o por música, esta consonancia se disipa, y aparece la disonancia, resultado que es aprovechado como recurso expresivo.

En síntesis, las afinaciones traspuestas se omiten de la misma manera como se hace con el rasgueo. Son estas omisiones las generadoras de nuevas posibilidades sonoras: la guitarra se piensa como si estuviera traspuesta y se toca como tal; el rasgueo se transforma en arpegio, estableciendo un juego permanente entre las bordonas y las cuerdas agudas. Para que esto ocurra, tiene que haber algún elemento técnico vertebrador mediante el cual se puedan unir todos los aspectos: ese rol lo cumple el trinado.

El trinado en las *Anticuecas*

El trinado es la técnica tradicional principal en las *Anticuecas*, y en sus múltiples variantes, sintetiza el contenido del rasgueo y el punteo. En el caso de la N°2 (ver Fig. 1), el bajo realiza un ostinato rítmico-melódico sobre la nota Mi de la sexta cuerda, separado de la melodía de las primeras cuerdas. Este trinado —arpegio que consiste precisamente en separar bordonas de primas— aborda la ambivalencia de la unidad métrica del 6/8. Por una parte, la melodía está tocada en este compás, y por otra, el bajo hace una hemiola, es decir, tres negras, como si estuviera en 3/4¹¹. Este tipo de polimetría es abundante en la música de raigambre

¹¹ Aspectos que también están presentes en la *Anticueca* N° 3.

africana y en particular en el folclor latinoamericano, por ejemplo, en la chacarera¹² se omite el tiempo uno del bajo, tal como ocurre en el primer compás de esta pieza. Lo particular del resultado, es como subdivide una unidad métrica, generando un interesante uso de la técnica del trinado.



Fig. 1 Anticueca N° 2

Patrones rítmicos presentes en las cinco Anticuecas

N° del Patrón	Anticueca	Patrón rítmico
1	N°: 1- 2- 3- 4- 5	
2	N°: 1- 4	
3	N°: 1	
4	N°: 3	

¹² Ritmo folclórico del noroeste argentino.

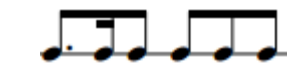
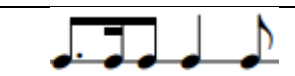
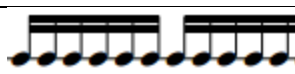
5	Nº: 3- 5	
6	Nº: 3	
7	Nº: 4	

Fig. 2.

Considerando la cantidad y complejidad de los patrones rítmicos recopilados por Raúl Díaz y Patricia Chavarría en las investigaciones realizadas en la zona centro-sur de Chile, y una vez hecho el análisis de las *Anticuecas*, podemos afirmar que: la compositora delimita este recurso en siete patrones los cuales en la mayoría de los casos va alternando dentro de cada pieza; la *Anticueca N°3*, es la que presenta mayor variedad, siendo utilizados los patrones 1, 4, 5 y 6; el patrón 1 se encuentra presente en las 5 piezas, y en el caso particular de la *Anticueca N° 2*, se construye completamente en base a este; el elemento rítmico es de suma importancia en estas composiciones, porque es el motivo generador de desarrollo melódico-armónico. Es así, como la intención de la creadora va más allá de la utilización de múltiples patrones: se detiene en uno, lo repite y va en búsqueda de las distintas sonoridades que se producen al mantener una postura y moverla por el diapasón. De esta manera, fija siete formas distintas de arpeggio para una cueca y, por lo tanto, para una tonada. “Violeta Parra pensaba la música en células rítmicas muy básicas; para ella todo es ternario o binario. No hay búsqueda de soluciones rítmicas complejas, ella manifiesta un pensamiento básico pero muy profundo” (Carrasco y Sánchez: 2018, 260).

El dosillo



Fig. 3 *Anticueca N° 1*

El patrón rítmico de este ejemplo —y como vimos en el cuadro es utilizado en las cinco *Anticuecas*— tiene, a lo menos, dos lecturas posibles, sobre todo si se considera los siguientes

puntos: estas piezas han nacido desde la interpretación; fueron pasadas a notación tradicional con posterioridad; no hay una sola manera de escribir lo que se escucha; esta escritura es una interpretación de un fenómeno oral; y que las matemáticas del pentagrama difícilmente logran reflejar la libertad y la espontaneidad de la acción creativa intuitiva. Estas ambivalencias plantean la siguiente interrogante ¿Qué es melodía o voz principal, y que es acompañamiento en las *Anticuecas*? Encontramos polifonía a dos voces, como también melodía acompañada. Por lógica —y más aun considerando la naturaleza del lenguaje que inspira estas obras— el acompañamiento lo realizan los bajos, por tanto, se puede separar en la escritura de la melodía de manera que se genera el siguiente esquema rítmico y la aparición del dosillo¹³.



Fig.4 Anticueca N° 1

Visto de esta manera, y separando el acompañamiento de la melodía, se perfila un recurso rítmico que posteriormente es utilizado por los compositores para guitarra solista de raíz folclórica¹⁴.

Nos hemos centrado en la obra para guitarra solista de Violeta Parra, no obstante, es importante agregar que, su guitarra de acompañamiento del canto es elaborada en base a los mismos recursos expuestos en este trabajo, con la salvedad que: el rasgueo es fundamental. “Hay muchos tipos de rasgueos y cada uno debería contener una simbología específica, que diera cuenta de sus particularidades: si es fuerte o suave, si tiene un apagado sonoro y acentuado o apenas sugerido, si al apagar las cuerdas la mano las hace sonar todas o solo las

¹³ En los trabajos de Concha (1994) y Concha et. Al. (1995), encontramos diferencias en las escrituras de estos segmentos. El primer ejemplo corresponde a lo que aparece en el libro *Violeta Parra, composiciones para guitarra* y el segundo en el artículo *Violeta Parra, compositora*. Creemos que las diferencias entre ellos se basan en una decisión editorial de los transcriptores de estas piezas, motivados por la intención de que la lectura sea más sencilla.

¹⁴ Ver por ejemplo *Tonada por despedida* de Juan Antonio Sánchez, donde este recurso aparece constantemente.

agudas, por ejemplo” (Carrasco y Sánchez: 2018, 261). En el rasgueo se encuentra el elemento rítmico y su utilización es indispensable cuando la guitarra ejerce la función de acompañar el baile. Es así como cada cultor y cantora —como lo es Violeta al decir de Chavarría— determina sus patrones rítmicos, sus afinaciones, y habla de los temas que le son propios, conformando su personalidad creativa e interpretativa.

El impulso interno que se transforma en movimientos ordenados o esquemas rítmicos que se elaboran en base a la necesidad expresiva y al marco métrico en el que se encuadran ciertos géneros —como en este caso la cueca—, es el resultado de la conjunción expresión/métrica que puede tender a la regularidad o irregularidad, dependiendo de la naturaleza que sustenta los aspectos primigenios, tanto de la música, como de quien la interpreta.

Se puede ver allí con claridad la riqueza de su pensamiento musical, tanto por su libertad interpretativa “regular irregularidad” de las frases finales de cada estrofa... Está “regular irregularidad” está presente en muchas de sus canciones y no es un capricho ni una coincidencia genial, sino una decisión inteligente, resultado de una sabiduría aprendida en su peregrinar por el campo y los mundos ancestrales. (Carrasco y Sánchez: 2018, 262)

Anteriormente vimos como la irregularidad es parte del lenguaje de la música tradicional campesina, configurada en bases a elementos técnicos que dialogan con otras manifestaciones distantes de la música de tradición escrita.

Víctor Jara: obra solista

Víctor Jara (1932-1973) nació en Chillán-Chile en el seno de una familia campesina, y se alza en el imaginario social contemporáneo como un artista paradigmático, multifacético, con amplia visión de futuro y de un fuerte compromiso social y político.

Jara plantea que desde la cultura tradicional —a partir de su rescate, valoración y difusión— se construirá el nuevo sujeto social. Para concretar este objetivo, la música tiene un rol determinante. Él señala que “La canción auténtica, la revolucionaria, tiene que cambiar al hombre para que este cambie el sistema” (Chaparro, Seves y Spener: 2013, 37). Por lo tanto, propone una reestructuración social que emane desde la creación artística.

Quizás esto hace que tempranamente sea influenciado por Violeta Parra, situación que relata de la siguiente manera:

Más o menos por el año sesenta y siete, a comienzos, apareció un disco de Violeta Parra, con canciones donde ella hablaba de la verdad, de lo auténtico, de lo verídico, de lo real de Chile...Y de pronto apareció esto que causó una conmoción y nosotros sentimos, un grupo de compositores, que ese era el camino que la canción debería tomar en nuestro país...Y comenzamos a hacer este tipo de canción... Así que fue una canción que surgió de la necesidad total del movimiento social en Chile, no fue una canción aparte de. Violeta marcó el camino y por ahí seguimos¹⁵.

La composición de *Paloma quiero contarte* es el acto iniciático de su actividad creativa en el ámbito musical, y se vislumbran en ella, aspectos técnicos de la guitarra tradicional chilena, elementos que al igual que la compositora, se había encargado de recopilar en los campos de Chile.

El contenido músico-poético de sus discos solistas, es una mezcla y encuentro constante entre: el folclor chileno —principalmente el de la zona central—; el folclor latinoamericano —Perú, Bolivia Argentina, Uruguay, Venezuela, Cuba y México—; y la creación libre inspirada en los ritmos y danzas del continente. Es en esta última faceta donde aparecen los aportes más contundentes en términos técnicos y estéticos que tiene su obra. El espesor poético se sustenta entre el panfleto —del cual no reusó ni se avergonzó nunca, porque lo consideraba como una manera de difundir un programa político— y la profundidad absorta de quien observa el mundo anclado en la conciencia del significado de habitar un tiempo y espacio determinado, y de su responsabilidad histórica y social en él, así se constituye como un intelectual orgánico, según McSherry (2015). He ahí, que sus textos puedan ser analizados desde múltiples visiones, y ser considerados poesía, separada de la música que subraya y perfila el contenido de sus versos.

¹⁵ Voz relato de Víctor Jara · *Víctor Jara Canciones Reencontradas en París* © 2014 Red Televisión Chilevisión S.A. Ver en línea. https://www.youtube.com/watch?v=rsyKTG44P_Q&list=OLAK5uy_nrPcy-RDp6MbHkUNhXNGoiniIKhLYoUmE&index=13 21 Jul. 2019.

El canto a lo poeta en Víctor Jara

La tradición campesina en toda su dimensión es, la columna vertebral de su obra artística en general —es decir, teatro y música— y una manera de vivenciar la actividad creativa desde la conciencia y el sentido de pertenencia. “Primero definiré el género que yo cultivo: por un lado, el canto recopilado en investigación folklórica y, por otro lado, el canto que surge de una base del folklore, como una creación personal nueva¹⁶” (Acevedo. Et Al: 1996, 38). Víctor Jara observa el folclor como lo que el pueblo ha creado en virtud de sus necesidades, y como una manifestación viva, abierta al cambio, a las influencias y los avances que el mismo pueblo determine.

En relación de lo anterior, es en el canto a lo poeta donde encuentra una de las fuentes principales de inspiración y recursos. Esta manifestación tiene dos vertientes: el canto a lo humano; y el canto a lo divino. En el canto a lo humano, los poetas populares improvisan versos de contenido profano y cotidiano. “Los había cultos y populares. Estos últimos eran llamados payadores. Entre los primeros —hombres cultos, generalmente frailes— los más destacados fueron: el padre López, el padre Oteiza, el padre Escudero, y el Capitán don Lorenzo Mujica. Los asuntos que trataban eran alegres, livianos, frecuentemente con cierto matiz <<burlón y epigramático>>” (Rafide: 1958, 28). Los temas o fundados utilizados son: historia; acontecimientos sociales y políticos; astronomía, geografía, aritmética y otras ciencias; literatura; ponderación; amor; parabienes a los novios; brindis; payas; contrapuntos; verso autorizado. (Astorga: 2000). El canto a lo divino está relacionado con las historias bíblicas y la religión.

En relación de la construcción fraseológica, tanto en el canto a lo humano como a lo divino, María Ester Grebe en Vera (2016, 24) distingue dos grandes estilos: uno estricto — caracterizado por una tendencia rítmica hacia la regularidad y una marcada simetría en el agrupamiento de las frases o períodos— y un estilo libre.

Esta irregularidad métrica —a la cual también nos referimos tanto en el segmento de la cantora como en el análisis sobre la música para guitarra de Violeta Parra— se da en: la forma de una oración; la estructuración y el agrupamiento de las frases y períodos; variación

¹⁶ Esta declaración aparece en el libro *Víctor Jara: Obra completa* (1996) y corresponde a una entrevista otorgada por Víctor Jara al Diario el siglo, el 18 de septiembre de 1966.

melódica y; la improvisación del texto. Esto ocurre porque la idiosincrasia musical del cantor no responde necesariamente a la idea interpretativa de regularidad o irregularidad. Es propio del canto a lo poeta: alargar, acortar y rubatear la línea melódica mientras esta se canta, generando una polimetría constante.

La guitarra campesina como articuladora de nuevos discursos sonoros

Víctor Jara fue autodidacta en el aprendizaje de la guitarra, las fuentes que nutren su habilidad con el instrumento se relacionan a la figura materna y a su actividad de recolector del patrimonio campesino: conoció finares, toquíos, y técnicas de ejecución de la guitarra tradicional, recursos que empleó como material creativo mediante una relectura reflexiva que articuló detalladamente. En la canción *¿Qué saco rogar al cielo?* (1966), denota el traspaso del lenguaje del guitarrón chileno a la guitarra¹⁷, como también ocurre en *Paloma quiero contarte* (1961), manteniendo —al menos en lo que respecta al contenido sonoro—una relación más directa con la música del sustrato rural.



Fig. 5 *¿Qué saco rogar al cielo?* Introducción, guitarra I

Desde la introducción aparecen los recursos estéticos del guitarrón chileno en el canto a lo poeta. El cambio permanente de compás, el tipo de arpeggio, y el gesto melódico y sus

¹⁷ El canto a lo poeta es interpretado mayoritariamente con guitarrón chileno, aunque también se hace con guitarra. No se ha determinado de manera clara en las investigaciones, si Víctor hace un traspaso de los toquíos del guitarrón a la guitarra, o si es que el conoció esas técnicas directamente de los guitarristas. Se especula que es desde el guitarrón, pero también la otra opción es probable. Se puede cuestionar la razón por la cual él no agrega el guitarrón a su performance, como si lo hizo Violeta con el charango y el cuatro venezolano. Utilizaremos la teoría vigente de traspaso guitarrón-guitarra, porque la otra posibilidad no podemos comprobarla. Sin embargo, el trinado es utilizado tanto en el guitarrón como en la guitarra.

respectivas repeticiones en los tres compases de 2/4. Situación similar ocurre en la introducción de *Paloma quiero contarte*:



Fig. 6 Guitarra de la pieza “Paloma quiero contarte”

Aquí aparece nuevamente la doble lectura del compás de 6/8. “Sus introducciones hacen ya parte indisociable del canto, con claros nexos con la guitarra de Violeta Parra. Aunque encontramos en Jara una marcada disposición al uso de armonías más complejas, con abundancia en el uso de séptimas y novenas” (Torres: 1985, 29).

Estas sonoridades están muy ligadas a la décima —también a la cuarteta o copla— y en ninguno de los dos casos mencionados hace uso de esta forma estrófica. Tampoco encontramos antecedentes de que en su puesta en escena haya incorporado la décima improvisada, o que ejecutara en vivo canciones con guitarra traspuesta. Jara seleccionó los contenidos en relación de la utilidad para su afán creativo, redireccionando el material hacia otras fronteras sonoras. Es ahí, donde radica su aporte en la construcción de una guitarra de raíz folclórica, distinta, por cierto, de la guitarra tradicional campesina.

Sin embargo, esta disposición en el uso de una guitarra resonante y posicional supone la elaboración de aspectos que vienen dados por el uso de una guitarra campesina, la guitarra “traspuesta”, sobre todo en lo que concierne a la mano izquierda, cuando por vía de una scordatura o temple y pulsando las cuerdas al aire resulta un acorde tonal, y se logra sacar el mayor provecho armónico a una misma posición que se desplaza por el diapasón. (Valdebenito 2014, 57).

En relación con su performance, en Acevedo et. Al. (1996: 36) mencionan que: “Destaca su cuidado y delicadeza para tomar la guitarra, tocar las notas y ejecutar sus arpeggios. En suma, el refinamiento, los matices sutiles, constituyen los aspectos más notables de su personalidad como guitarrista”.

Realizando las audiciones discográficas de sus composiciones, podemos decir que su rigor interpretativo se traduce en: ataque sin uña, sonido cálido y redondo, precisión rítmica, articulación, dinámicas y agógicas. Víctor Jara como intérprete, decide qué tipo de técnica es más apropiada para reforzar el contenido de la palabra, fortaleciendo el carácter dramático de su interpretación, de la misma manera en que lo hacen las cantoras.

El cigarrito (1964) fue su primer éxito discográfico y su primer álbum grabado por un sello independiente, y es una composición que da buena cuenta de la síntesis que logra tempranamente de los recursos tradicionales, manteniendo una distancia prudente de estos, y a la vez, haciendo una especie de urbanización de la guitarra campesina.



Fig. 7 guitarra “El cigarrito”

Esta forma de realizar el arpeggio es definida como *Toquío Jara*¹⁸, y aparece por primera vez en esta pieza. Aquí se encuentra la intertextualidad con el trinado utilizado por las cantoras en la guitarra campesina, y con las formas de ejecución del guitarrón chileno. La base guitarrística presenta el contenido desde la introducción, creando un ambiente y perfilando un posible desarrollo. Otras composiciones que se configuran bajo estos mismos parámetros son: *Te recuerdo Amanda*, *El lazo*, *Angelita Huenumán*, *Lo único que tengo*, *Luchín*, *Cuando voy al trabajo*.

Uno de los aspectos más relevantes en cuanto a la creación musical que diferencian a Víctor Jara de Violeta Parra, es que el primero tuvo una visión musical latinoamericanista,

¹⁸ Ver Acevedo et. AL. *Víctor: Jara obra completa* (1996)

incluyendo en su repertorio ritmos y canciones de varios países del continente, a diferencia de la compositora, que utiliza en la totalidad de su obra solo ritmos y danzas chilenas. De esta forma, para Jara, la figura de Atahualpa Yupanqui es determinante en su reflexión sobre cómo debe elaborar un planteamiento guitarrístico de acompañamiento del canto.

Galope Jara

El galope Jara¹⁹ no corresponde a ningún ritmo, danza o toquío folclórico latinoamericano, es más bien, la síntesis de varios de ellos. Este es un ejemplo del uso creativo de los recursos de la tradición proyectados en, composiciones que buscan derribar fronteras y manifestar por medio de la acción creativa los orígenes comunes que todas estas músicas tienen. Con sus respectivas variantes, este rasgueo se encuentra en piezas como: *El aparecido*, *Preguntas por Puerto Montt* y *La toma*.

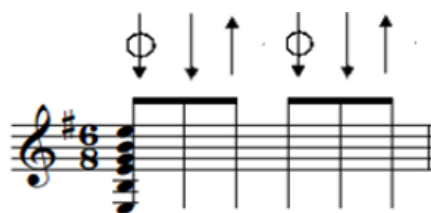


Fig. 8 Esquema rítmico del galope Jara, en la canción *El aparecido*.

Por medio de lo expuesto anteriormente, se establecen los vínculos concretos o intertextualidad que hay entre los recursos técnicos de la guitarra tradicional y el guitarrón chileno y algunas de las creaciones de Vítor Jara. Las consecuencias que tienen sus decisiones compositivas para sus contemporáneos y las generaciones futuras, se materializan en la aparición de nuevos códigos que crean nuevos significados, consolidando una estética para la posterior aparición de una guitarra solista de raíz folclórica chilena.

Horacio Salinas: la guitarra en el centro de la creación

La música chilena, latinoamericana y probablemente la italiana de los años setenta y ochenta, no tendría la misma identidad de no ser por la presencia del Inti Illimani: agrupación

¹⁹ En relación del tipo de acentuación que tiene este rasgueo, por ejemplo, en la canción *El aparecido*, podríamos relacionarlo con el ritmo de sirilla donde se realiza un chasquido en la primera corchea y un acento con un golpe hacia abajo en la segunda corchea. La sirilla es un ritmo de la isla de Chiloé, rescatado por Violeta Parra y utilizado en canciones como *Gracias a la vida* y *Volver a los diecisiete*. El tempo de estos ejemplos es más reposado en comparación a *El aparecido*.

que se forja al interior de la Universidad Técnica del Estado en el año 1967, reuniendo en una misma estructura sonora instrumentos de distinta procedencia, indígenas, mestizos y europeos, y que cristaliza una estética en base a la creación, arreglos e interpretación de música de raíz latinoamericana.

Salinas (1951-) es uno de los compositores más relevantes en la renovación de los códigos de la música chilena. Ha entregado más de 80 piezas al catálogo del grupo y su trabajo compositivo personal se extiende hacia obras doctas, música incidental para teatro, cine y documentales.

En la relación con sus influencias, Violeta Parra aparece tempranamente:

Al poco tiempo, en el año 1963, sucedió algo extraordinario; llegó a nuestra casa un disco de Violeta Parra grabado un par de años antes. Esto lo recuerdo con afecto porque precisamente de ese disco llamado Toda Violeta Parra surgieron canciones que fundaron un nuevo repertorio familiar y que nos dispusieron con gran entusiasmo a este nuevo y trascendental cancionero chileno. De ese disco son «Yo canto a la chillaneja», «El hijo guerrillero», «Veintiuno son los dolores» y «El día de tu cumpleaños» (Salinas: 2013: 41- 42)

También, se encuentran los grupos vocales del noroeste argentino: Los Fronterizos, Los Chalchaleros y Los Trovadores del Norte y las elaboradas guitarras de Atahualpa Yupanqui y Eduardo Falú. Estos últimos, ampliaron la idiomática común del folclor, pensando el instrumento polifónicamente, separando bordonas de agudos, y mezclando arpeggios con rasgueos; discursos guitarrísticos que provocan un profundo impacto en músicos como Víctor Jara y Horacio Salinas.

La creación musical en la Nueva Canción Chilena pretende la renovación del lenguaje imperante en movimientos anteriores como la Música Típica (1927), y el Neofolclore (1963), corrientes que comparten cierto repertorio y poseen géneros folclóricos comunes, pero que difieren considerablemente en sus modos de performance, los que no provienen tanto de la tradición folclórica sino de la elaboración urbana (González: 1996). Los músicos de la Nueva Canción cuestionan la temática paisajista, y elaboran discursos comparativamente divergentes del sujeto popular y sus necesidades/aflicciones, en relación de sus antecesores.

Por medio del contacto que establece Horacio Salinas con la realidad musical y humana de los pueblos que visita y estudia en sus viajes con Inti Illimani, logra elaborar en su creación musical centrada en la guitarra, un mestizaje moderno, urbano, en el que cohesiona elementos y genera una propuesta sonora propia, lo que se puede observar en el siguiente ejemplo:

«Hujra»²⁰, en cambio, era una pieza de guitarra, un solo de guitarra de Yupanqui, donde todas las melodías existían y había que replantearlas y distribuirlas en el arreglo para los diferentes instrumentos del grupo. Ese era el desafío. Fue de suma importancia el taller de trabajo durante el montaje, porque comprendimos sutilezas en la ejecución que fueron una potente luz para reforzar nuestro estilo de grupo e ir avanzando con una propuesta musical. (Salinas: 2013, 99)

En esta pieza se encuentra uno de los primeros elementos que define su carácter e identidad creativa, plasmada tanto en sus composiciones como en los arreglos: la redistribución de las voces, entendida también como orquestación. Este hecho dota a la agrupación de un sello distintivo, y hace necesario a su vez, potenciar las habilidades instrumentales y vocales individuales. El caso de *Hujra* de Yupanqui, constituye el primer acercamiento a esta forma de hacer y se realiza por medio de una especie de taller colectivo, en el cual se analizan los componentes presentes en la pieza solista: melodía, armonía, polifonía, ritmo, segundas voces, bajos y articulación. De esta manera, experimentan con el reordenamiento de los elementos internos de la composición, agregando lo que consideran necesario y tratando de mantener el espíritu original, conformando así, una versión camerística. Se cristaliza a partir de aquí, el modo de hacer que constituye gran parte de la vida creativa de Inti Illimani.

Víctor Jara y Horacio Salinas: guitarra y creación musical

Establecer la intertextualidad de los recursos guitarrísticos entre Parra y Jara resulta menos complejo que hacerlo entre Jara y Salinas, principalmente, porque este último, está relativamente más distanciado de la guitarra tradicional campesina, y más cercano a las maneras de pensar el instrumento y la música en general provenientes de otros países y realidades musicales. Su conocimiento de la guitarra clásica, de las técnicas de composición europeas, y de las danzas y ritmos folclóricos de Latinoamérica, lo hacen poseedor de un

²⁰ Del disco homónimo *Inti Illimani* (1970) y reeditada en el *Inti Illimani 3, Canto de pueblos Andinos* (1975).

amplio espectro de posibilidades para la creación, que lo conducen a sintetizar de una manera divergente la estética guitarrística Parra/Jara.

Para establecer similitudes y diferencias, es importante considerar que Parra y Jara eran cantautores y se acompañaban a sí mismos. El caso de Salinas es diferente, él compone para un grupo musical y lo hace desde la guitarra, esto significa que, debe reflexionar sobre cómo posiciona su discurso en un contexto instrumental en el cual corre dos riesgos: avasallar a los demás músicos —por un posible protagonismo del instrumento—o perderse en la masa sonora.

Así como Víctor Jara conoció a Violeta Parra le mostró su trabajo y recibió sus consejos, Salinas, a partir del año 1969, comparte directamente sus ideas musicales con Jara en una relación de aprendizaje recíproco: “Para construir un estilo de performance distintivo, Inti-illimani recurrió a la asesoría de Víctor Jara, músico, actor y director teatral. Con él lograron rigor y eficiencia escénica, y le dieron un sentido dramático a sus conciertos, haciendo más efectivo su mensaje y creando un modo de performance que fue continuado por otros grupos de Nueva Canción” (González: 1996, 34). De esta manera, comienzan una colaboración artística que se materializa en las siguientes piezas:

«Dolencias» y «Quiaqueñita». Otra fue «Longuita», que incluimos en un disco posterior. Con Víctor comenzábamos a trabajar regularmente y a colaborar en sus discos. Casi paralelamente al nuestro, grabamos en el suyo algunas canciones: «Ingá», «Lamento borincano», «Canto libre», «Tinku» y también el acompañamiento en guitarra que hice en su versión de la «Canción al árbol del olvido» de Alberto Ginastera, con ritmo de milonga. De su disco *El verso es una paloma* tomamos para el nuestro la canción de Neruda y Sergio Ortega «Así como hoy matan negros». (Salinas: 2013, 139)

En la música popular, composición e interpretación constituyen un todo indisoluble, y las formas de trabajo suelen ser tipo taller, al no existir una partitura que medie entre los ejecutantes. “Asimismo, esta música, al ser popular y estar vigente en la vida cotidiana de una comunidad, requiere que sus cultores conozcan y recuerden muchísimas canciones y estilos, y que tengan las herramientas para acompañar e improvisar en los encuentros que llamamos guitarreadas” (Sánchez: 2018, 86). Estas guitarreadas constituyen el espacio de formación por excelencia de los intérpretes y creadores para este instrumento en América

Latina. Estos espacios de encuentro fueron la cantera en la cual se pulió la sonoridad que caracteriza a la Nueva Canción Chilena: “La música instrumental en el grupo, al igual que las canciones, se fue montando y estructurando al son del aprendizaje por memoria inmediata, sin lectura musical. La entonación, la habilidad para reproducir y la comprensión instantánea fueron claves en los montajes...” (Salinas: 2013, 411). En la medida que aparecieron obras de extensión mayor y de estructuras más amplias, fue necesario apoyarse en una partitura general y en partituras individuales para los integrantes.

Horacio Salinas y Patricio Manns: poesía y guitarra a contraluz

Patricio Manns (1937-) poeta, escritor, ensayista y cantautor, ha sido quizás el más prolífico creador entre todos los que fueron parte del movimiento de la Nueva Canción Chilena. Como consecuencia de la dictadura militar tuvo que exiliarse en Cuba y luego en Francia, país donde realizó un trabajo colaborativo con Horacio Salinas que se extiende por décadas, incluso hasta la actualidad. Entre sus composiciones a dúo se cuentan: *Retrato* (1979) *Vuelvo* (1979) *Palimpsesto* (1981) *Las caídas* (1982) *La muerte no va conmigo* (1985) *Cantiga de la memoria rota* (1986) *La preguntona* (1987) *El equipaje del destierro* (1993) *Medianoche* (1996) *El Hacha* (1996) *Entre nosotros* (1996) *Quien eres tú* (1996) *Arriesgaré la piel* (1996)

Manns escribe el texto y Salinas crea la música²¹, situación compleja considerando que “En el exilio, el proceso era a larga distancia, a veces por teléfono. Manns vivía en Francia e Inti-Illimani en Italia. A menudo Salinas cantaba o tocaba música por teléfono y Manns componía la letra de la canción” (McSherry: 2016, 216). Solo en algunas oportunidades podían reunirse para ultimar detalles.

Entre las composiciones hechas entre Manns y Salinas e interpretadas por Inti Illimani, está *Cantiga de la memoria rota*, en ella se encuentra la evocación del mundo campesino de Parra. La pieza está compuesta como un aire de tonada y con sonoridades del canto a lo poeta. En la guitarra aparecen los esquemas rítmicos desplegados por Jara en sus toquíos arpegiados

²¹ Horacio Salinas se dedicó exclusivamente a la música instrumental y particularmente a la musicalización de poesía. Los poetas más trabajados por el son Patricio Manns y Nicolás Guillén (Cuba 1902- 1989). También puso música a texto de Aquiles Nazoa (Venezuela 1920- 1976) y Gabriela Mistral (Chile 1889- 1957), como a los textos de sus compañeros de grupo Jorge Coulón y José Seves.

—presentes en *Paloma quiero contarte* y *¿Qué saco rogar al cielo?* entre otros—. El segmento vocal se estructura en base a bloques de unísonos, como también dos y tres voces haciendo líneas melódicas distintas. En el interludio, la tímbrica se amplía recreando el dúo de las contrapuntísticas quenás Advis, junto a la melodía de una segunda guitarra que se suma al toquío base. La densidad poética de Manns es perfectamente tratada en la musicalización de Salinas, otorgando al espesor lírico una naturalidad mediante el andar melódico, con una propuesta armónica reforzada por la aparición de las voces y las quenás, elaboradas en base a la idea guitarrística inicial.

Otra de las piezas que emana de este trabajo a dúo es *El equipaje del destierro*²²: aquí se aprecia como la guitarra es la encargada de hilar dramáticamente el texto y la música. Esta composición que, no corresponde a ningún ritmo folclórico determinado, parte con un arpeggio en la guitarra y las voces masculinas al unísono —recurso muy utilizado en los arreglos de Horacio Salinas, mediante el cual otorga un mensaje de colectividad, principalmente en esta canción donde se reflexiona sobre el exilio— aparece el charango con un arpeggio imitativo, para sumar el coro de niños —también al unísono— y el tiple marcando un acorde brillante en el tiempo uno —uso característico en el tratamiento del trío de cuerdas pulsadas conformado por charango, tiple y guitarra—. Se utilizan dos recursos de la idiomática folclórica del charango: el tremolo y el rasgueo de Huayno, gesto que imita la guitarra y que aparece en la misma sección donde las cuerdas frotadas realizan una melodía responsorial al canto coral. Los aspectos relevantes para este breve análisis se relacionan, por una parte, con la manera en la que se articula un arreglo instrumental y vocal a partir de la guitarra como generadora de ideas y vertebradoras de estas; y por otra, en el cómo la construcción melódica respeta las particularidades del texto en relación con la extensión de los versos y las acentuaciones de las palabras. *Cantiga de la memoria rota* y *El equipaje del destierro*, son dos ejemplos que sirven para ilustrar el resultado creativo de Manns y Salinas.

La guitarra de Horacio Salinas

El compositor-guitarrista Juan Antonio Sánchez menciona algunos elementos presentes en la guitarra de Salinas:

²² La versión analizada es la del disco *Andadas* (1993)

De la guitarra como base de la formación de grupos, sin duda el guitarrista fundamental es Horacio Salinas y el trabajo desarrollado junto a Inti Illimani... en su obra encontramos, por una parte, el folclor latinoamericano —fundamentalmente ritmos de Perú, Bolivia, Ecuador, Venezuela, México y Cuba (aunque también composiciones que necesariamente corresponden a danzas o ritmos tan definidos, como “Tatati”) ... (Sánchez: 2018, 88)

Salinas encarna el espíritu del guitarrista popular latinoamericano que acompaña vales, chacareras, zambas, cuecas, landós, festejos, milonga y tango, entre muchos otros, con despliegue armónico, contracantos en los bajos, segundas voces, rasgueando, arpegiando y punteando, esa manera característica que define el perfil de la música latinoamericana y donde la guitarra ha tomado un rol protagónico en cada una de ellas. Salinas también explora otros lenguajes, y a su vez; es pieza fundamental en una corriente amplia de intérpretes creadores de origen urbano, que tienen estudios musicales formales, y que se interesan por la música de raíz folclórica, tanto como lo hacen por el jazz o la música culta europea.

Entre los países que según Sánchez nutren la actividad creativa de Salinas, no aparece Chile²³. Esta evasión podría tener varias explicaciones: en lo general —es decir en lo relacionado al grupo— se puede mencionar; la necesidad de distanciarse de las corrientes de Música Típica y Neofolclor; tratar de consolidar el espíritu americanista por medio de la música, y en lo particular, y ligado a las búsquedas personales del guitarrista, las razones podrían ser; las posibilidades técnicas de las músicas que poseen alta presencia de la raíz africana —Cuba y Perú— encuentro con la elaboración guitarrística de los argentinos Yupanqui y Falú —a pesar de que Inti Illimani no interprete necesariamente repertorio argentino, las maneras de pensar el instrumento de estos dos músicos, subyacen en la guitarra de Salinas.

Salinas es por excelencia un creador de melodías, esto se observa en *Tatati*, el *Mercado de Testaccio* o *Danza de Cala Luna*. Los aspectos que enriquecen esta condición son el uso del ritmo —principalmente de naturaleza sincopada—; y el contrapunto, este último es sin duda el más relevante en su concepción musical, porque diversifica la sonoridad desprovista

²³ La más cercano a la música folclórica chilena que interpreta Inti Illimani, son algunas cuecas como *Yo soy dueño del Barón* y *Cumpleaños ochenta de Nicanor*. Lo demás se relaciona con las versiones de la música de Violeta Parra que no corresponden a Folclor propiamente tal.

de una sola voz, con otra u otras que le responden y dialogan. Más que el bloque armónico, es el desglose polifónico lo que identifica su lenguaje.

Entre las piezas de gran factura guitarrística en el contexto de ensamble, se encuentra *Danza* (1981) presente en el disco *Palimpsesto*, que coge un nuevo ímpetu en la versión de *Fragments de un Sueño* junto a Paco Peña y John Williams. En esta composición se logra apreciar el despliegue técnico alcanzado por los músicos del Inti Illimani y la talla compositiva de Salinas, que no abandona el lenguaje y los códigos de la música popular, y se permite transitar en diversas fronteras.

Parra, Jara y Salinas y la intertextualidad guitarrística

La hipótesis de la construcción de un lenguaje guitarrístico de raíz folclórica con base en la tradición campesina, modernizado por Violeta Parra y Víctor Jara—de manera divergente entre ellos—y ampliado por Horacio Salinas por medio de su estrecha relación con músicas de otras latitudes, estaría validada en la medida que este último reconoce a Parra como una fuerte influencia en su pensamiento musical y no cree posible la conformación de un movimiento como la Nueva Canción Chilena sin su existencia, sumado a que trabaja directamente con Jara en una especie de taller de creación. Aunque en términos concretos, estas tres formas de abordar el instrumento son distintas, existe una línea cronológica de desarrollo en la que se observa como los recursos se van diversificando, o que técnicas son utilizadas por cada compositor. Por lo tanto, es pertinente preguntarse ¿Cuáles son las características de la guitarra popular y folclórica de raíz latinoamericana? Este es el tema que ocupe la tercera parte de este trabajo.

III.- La guitarra creativa en el Chile de comienzos del siglo XXI: De la guitarra tradicional campesina a la guitarra chilena de raíz popular y folclórica latinoamericana

Sánchez (2018, 87-98) reconoce tres campos de acción en los cuales se ha circunscrito la guitarra de raíz popular y folclórica latinoamericana: Los conjuntos—dúos, tríos y cuartetos—; La base para la formación de grupos —vocales o instrumentales—; Cantautores. A las anteriores, sumaremos una cuarta categoría, más reciente, y que se encuentra en una etapa de florecimiento: la guitarra solista.

La guitarra en los conjuntos tiene su máximo exponente en Humberto Campos, acompañante de innumerables grabaciones de los años cincuenta y sesenta. Campos trabajó como músico de sesión en las radios de la capital del país, y es el artífice de una considerable cantidad de arreglos de música popular y folclórica ²⁴.

Los tres creadores analizados en el segmento anterior, se encuentran en las otras dos categorías: Horacio Salinas en su trabajo con Inti Illimani, es el principal referente de la base para la formación de grupos. Violeta Parra y Víctor Jara son faros en el movimiento de cantautores.

En relación con los elementos técnico-musicales de la guitarra chilena, estos se vinculan por una parte al folclor tradicional de Chile, donde la tonada, la cueca, y en particular la música de la zona centro-sur tienen un espacio de privilegio, y por otra, a la música popular y folclórica latinoamericana, donde se destacan: bolero, tango y vals. Por lo tanto, en primera instancia aparece la música de México, Argentina y Perú.

La guitarra chilena de raíz latinoamericana²⁵, se conforma a partir de una relectura de los componentes identitarios de las músicas del continente, donde la columna vertebral del imaginario sonoro de este territorio es el ritmo. Son entonces, las acentuaciones, cortes y tipos de golpes de un determinado patrón, los que lo dotan de carácter. El guitarrista chileno de raíz recoge estas herramientas y las adapta a sus propias posibilidades.

Hablamos de guitarra chilena de raíz latinoamericana, porque en Chile los guitarristas populares tocan música de gran parte del continente. Esta asimilación del repertorio popular y folclórico extranjero se dio en el país desde la primera mitad del siglo XX, aun así, es la Nueva Canción Chilena la que amplía el repertorio a países que antes no estaban presentes en el imaginario sonoro nacional.

Al tener una mirada latinoamericanista la guitarra se pierde como solista, pasa a formar parte de un ensamble, por lo tanto, se transforma en un instrumento más de acompañamiento que solista propiamente tal. Al ser un instrumento acompañante se enfatizó en el ritmo, tomando

²⁴ Ver más en Valdebenito (2019) *Con guitarra es otra cosa: Humberto Campos, Juan Angelito Silva y Fernando Rossi: guitarristas chilenos.*

²⁵ Guitarra popular y folclórica de raíz latinoamericana, y guitarra chilena de raíz latinoamericana, se utilizan para hacer referencia a lo mismo. De igual modo como ocurre con guitarra tradicional chilena y guitarra campesina.

en cuenta las formas de rasgar. Se profundizó en los ritmos latinoamericanos y se perdieron un poco la variedad enorme de rasgueos folclóricos chilenos, para enfocarse más en los del resto del continente, entonces la fuerza se repartió y los rasgueos latinoamericanos quedaron, de alguna manera, antes que los chilenos. (Catalán: 2019)

Como ya se mencionó anteriormente, la única creadora que solo trabajó con ritmos y danzas chilenas fue Violeta Parra, los demás estuvieron vinculados al estudio, asimilación e interpretación de las distintas músicas del continente.

Pervivencia de la guitarra tradicional chilena en la actualidad

De manera paralela al desarrollo de la guitarra solista de raíz chilena y latinoamericana, la guitarra tradicional pervive y continúa su camino, tanto en su contexto original, como en la ciudad —lugar donde se encuentra en auge—. Probablemente, existe la necesidad en los músicos creadores de tener un reencuentro con las raíces primigenias, donde las figuras de la cantora y el payador son fundamentales. La investigadora Patricia Chavarría (2019) en entrevista con el autor señala lo siguiente:

Actualmente, la guitarra tradicional se está empezando a difundir en su esencia, es decir, la verdadera guitarra campesina —al decir campesina estoy hablando de guitarra tradicional—... Afortunadamente en este momento somos varias personas que por años nos hemos dedicado a la enseñanza de la guitarra, y lo más motivador es precisamente la cantidad de jóvenes interesados en aprender la guitarra en su esencia, estudiando las técnicas, estudiando las melodías, pero también la rítmica. La rítmica en la guitarra campesina es lo más rico del repertorio tradicional.

Por su parte, el compositor e intérprete de guitarra tradicional chilena José Pablo Catalán nos dice:

Creo que la guitarra traspuesta nunca ha muerto y que siempre ha estado. Hay trabajos valiosos desde la investigación, principalmente los de Patricia Chavarría y Raúl Díaz Acevedo. En el ámbito de la industria musical no se puede negar el trabajo de René Inostroza, él fue el cantor que en los años ochenta llevó la música campesina a las grandes industrias.

Un dato relevante que el compositor nos otorga es que, tres de los cinco discos nominados a la categoría de Mejor Artista de Raíz Folclórica de los Premios Pulsar 2019, tienen guitarra traspuesta en su contenido, en mayor o menor medida. Es el caso de Romina Núñez *Levanta el vuelo* (2018), Caro López *Una mujer como usted* (2018) —que resultó ganadora en esta versión— y del mismo Catalán y su disco instrumental para guitarra traspuesta *Lo que la guitarra dice* (2018). Esto habla de la presencia que está marcando la guitarra tradicional chilena y la utilización de los finares en las composiciones en la actualidad.

En cuanto a las características del lenguaje actual de la guitarra tradicional chilena en su versión citadina, las investigaciones en terreno, las publicaciones de libros donde aparecen ejemplos, y los tutoriales que se encuentran en YouTube, han contribuido a la pervivencia —en un contexto distinto al original— de las técnicas que describimos en la primera parte. Así lo señala Catalán (2019):

... yo me estoy basando en el trabajo de Patricia Chavarría y de Sergio Sauvalle en cuanto a las técnicas de ejecución de la guitarra campesina... creo que a medida que se ha ido investigando en paralelo, quienes nos iniciamos en la guitarra hablamos de un lenguaje unificado²⁶, sobre todo para los que queremos aprender y nos acercamos más a las publicaciones o a las grabaciones que hay de los cultores mismos...

El interés proviene principalmente de intérpretes y creadores con formación musical universitaria. Por lo tanto, la valoración de la tradición folclórica y sus posibilidades se está dando, también, desde la academia. Los músicos que en la actualidad estudian la guitarra campesina y componen a partir de ella, están yendo más atrás en sus referentes, redescubriendo el universo que se reveló ante los ojos de Violeta Parra, pero dejando el resultado de sus creaciones más cercano al contenido sonoro original, a diferencia de la fallecida compositora que exploró otras posibilidades.

²⁶ El lenguaje unificado que mencionada está relacionado con las técnicas de toquíos: trinado, punteo, rasgueo, picoteo y los distintos finares.

La guitarra solista de raíz popular y folclórica latinoamericana

En este trabajo planteamos que la vertiente chilena en la creación de repertorio para guitarra solista realizada por los compositores-intérpretes desde finales de los años noventa y principios del siglo XXI, está alimentada por la cristalización de los recursos estéticos hechos por Parra y Jara. Para lograr validar esta hipótesis nos centraremos en dos figuras fundacionales de la guitarra solista de raíz latinoamericana: Juan Antonio Sánchez (1965) compositor y guitarrista chileno que ha editado los discos *Local 47* (2001), *Soyobré* (2003), *Tercer tiempo* (2012), *Viajes para guitarra* (2012) y *Purreira* (2014) y; Javier Contreras (1983), quien, entre otros logros, ha obtenido el primer premio del concurso de composición del Boston Guitar Fest (Boston), primer premio del concurso de composición de la Lisker Music Foundation (Chicago), primer premio del Black Cedar Inaugural Commissioning Competition (San Francisco, USA), y en el concurso de composición en el International Guitar Festival Rust (Austria). En su discografía se cuentan: *El Mirador de los Soñadores* (para guitarra solista, 2006), *Truco* (para dúo de guitarras, Londres, 2009), *Arco de Choque* (para piano y guitarra. Chile, 2011). Ambos han sido entrevistados por el autor, con la finalidad de establecer los puntos intertextuales que ellos reconocen con la obra de los compositores incluidos en este trabajo, como también, observar hasta qué punto se sienten influidos por ellos.

Como respuesta a la pregunta ¿Crees que tu música tiene puntos de confluencia con las composiciones para guitarra y en general con la visión de este instrumento que tuvo Violeta Parra? Si es así ¿Cuáles serían? Manifiestan lo siguiente:

- Sánchez: *Creo que no muchas, lo que sí me he inspirado en ella. Violeta desarrolla un trabajo guitarrístico muy preciso, definido e interesante, como son las Anticuecas y el Gavilán. Creo que lo que ella hace es experimentar ciertos recursos de la guitarra traspuesta chilena, llevados a la guitarra con la afinación tradicional, es decir, el paralelismo de la mano izquierda, el hecho de que determinadas posturas suban produce como resultado sonoro algo muy interesante, que no es lo que se produce cuando se hace el mismo trabajo con la guitarra traspuesta... pero la verdad es que la visión del instrumento es otra definitivamente. Sí hay cosas que yo he querido hacer, el aire con el que ella ejecuta los rasgueos es una maravilla, y eso yo he querido imitarlo. Diría que no partimos del mismo lugar, hay puntos de confluencia, pero el punto de partida es otro.*

-Contreras: *No, yo pienso que no, pienso que Violeta Parra, es un tipo de artista diferente al que soy yo... En relación de las Anticuecas, me parecen interesantes para el tipo de músico que ella era, me parecen contrastantes a nivel de otras cosas que hizo. Esto habla de una artista con una inteligencia brutal, tremendamente grande y de una mujer con una curiosidad de exploración enorme... pienso que las Anticuecas simbolizan la estética que ella busca, es decir, la búsqueda de la libertad.*

Lo que me impacta de ella, es más bien lo que contiene su música tonal de Gracias a la vida, Volver a los diecisiete. Las letras, el ingenio que tiene para ocupar los acordes, los enlaces armónicos, el nivel de poesía que contiene, la profundidad en esas músicas absolutamente relevantes... Son las canciones de Violeta Parra las que ejercieron una influencia sobre mi trabajo, las Anticuecas puntualmente no.

Aquí se observa como ambos músicos toman distancia con la manera de hacer de Violeta Parra y con la dimensión de su figura artística, pero a su vez, se sienten influenciados profundamente por su obra, no las *Anticuecas* directamente, pero si por su música autoral.

En el segundo capítulo afirmamos el carácter fundacional de las *Anticuecas* en la creación para guitarra solista de raíz chilena. Sin embargo, desde el punto de vista histórico cabe hacer una aclaración: la creación para guitarra solista de raíz folclórica no tiene antecedentes sistemáticos salvo el de Ricardo Acevedo y sus discos de composiciones y arreglos *Así te sienta tonada* (1964) y *El Arte de Ricardo Acevedo* (1969), que además no participan del repertorio habitual de los intérpretes de guitarra clásica, porque el compositor no leía ni escribía música²⁷, razón que excluye su creación de los programas de concierto, dado que el aprendizaje de una determinada música por parte de los intérpretes clásicos está mediado por la utilización de la partitura. Antes de Acevedo, cabe mencionar a Carlos Pimentel como una excepción de considerable impronta y calidad, que nutrió el repertorio guitarrístico de la primera mitad del siglo XX, pero del cual conviene reflexionar sobre su trascendencia en la mentalidad de los guitarristas-creadores posteriores a él, que por diversas razones no tuvieron un acceso tan directo a su obra.

²⁷ En el año 2016 el guitarrista Antonio Rioseco edita el libro de transcripciones *Así te sienta tonada. Doce piezas para guitarra sola de Ricardo Acevedo. Vol. I*. Este hecho constituye el primer acercamiento de la obra de Acevedo con la escritura musical.

La razón por la cual argumentamos que las *Anticuecas* son fundacionales, es porque estas fueron compuestas y grabadas —de manera casera— más o menos en el mismo rango de tiempo que los discos de Acevedo, pero a diferencia de estos, permanecieron ocultas hasta mediados de la década del noventa, tiempo que coincide con el comienzo del desarrollo de la guitarra chilena de raíz folclórica en su vertiente solista. El hecho de que, junto a la aparición de estas piezas se hayan grabado²⁸ y editado las partituras, provoca un impacto distinto al de las obras de Acevedo.

Solo este universo rítmico, de rasgueos y arpegiados, sería suficiente para querer imitarla y continuar su legado. Pero la aparición de las mencionadas grabaciones caseras, nos abrió la cabeza: allí estaba una música para guitarra, chilena, diferente, simple por la mecánica que la originaba, compleja por el resultado sonoro. Con las “anticuecas” y el “El Gavilán” se abre un mundo para la guitarra chilena. (Sánchez: 2018: 92).

El mundo que se abre según Sánchez empieza a ser recorrido por él mismo. Graba el disco *Local 47* (2001) y posteriormente edita el libro *Piezas esenciales para guitarra* (2002). Estos acontecimientos, constituyen un eslabón fundamental en la construcción de una guitarra chilena de raíz folclórica. Sánchez se formó en la academia—a diferencia de sus antecesores— y la calidad compositiva de las *Piezas esenciales* y su estética ligada a la raíz folclórica, constituyen un sólido eslabón sobre el cual comienza a cimentarse la composición para el instrumento en Chile.

En el año 2006, Javier Contreras edita el disco *El mirador de los soñadores*, un trabajo de madurez compositiva y virtuosismo guitarrístico sin precedentes en la historia nacional para el instrumento. Contreras funde los universos sonoros de la tradición académica más notable del continente—Villalobos, Barrios Mangoré, Brouwer— con su particular visión del folclor, principalmente chileno y argentino.

En una primera etapa estuve tal vez mucho más cercano a lo chileno, argentino, brasileño, a los folclorismos, que era lo que llegaba. Esta etapa creo que ha sido la más larga... Luego estudié guitarra clásica, por lo tanto, fui conociendo otras cosas, entre ellas, a los grandes maestros de la composición de Europa, y de todas partes del globo. Compositores de guitarra, piano,

²⁸ La primera grabación de las Anticuecas junto a las otras doce piezas del libro *Violeta Parra composiciones para guitarra*, las realizó el nieto de Violeta, Ángel Parra Orrego en 1995.

orquesta y de otros formatos; por lo tanto, me fui permitiendo incorporar elementos de los grandes maestros de la composición en mi trabajo... (Contreras: 2019)

Los discos *Local 47* y *El mirador de los soñadores*, constituyen la base elemental de la guitarra chilena solista de raíz folclórica. Es decididor que el concertista José Antonio Escobar en el disco *Guitar music of Chile* (2008)²⁹, graba las *Anticuecas* de Violeta Parra, *Cristalino* de Horacio Salinas, junto a obras de Antonio Restucci, Javier Contreras y Juan Antonio Sánchez. En este trabajo, Escobar realiza una síntesis del panorama creativo en torno a la guitarra chilena, sentando las bases en las piezas de Parra, y yendo hasta la moderna visión de Contreras. La ausencia de Ricardo Acevedo en esta grabación puede estar vinculada a que en ese momento no existían partituras editadas de su música.

Víctor Jara y Horacio Salinas en la concepción musical de Juan Antonio Sánchez y Javier Contreras

Así como la obra autoral de Violeta Parra y sus piezas para guitarra sola han sido fundamentales en la elaboración de un lenguaje guitarrístico moderno que se nutre de la tradición folclórica, también lo son las obras de Jara y Salinas.

Yo creo que se definió la guitarra de raíz folclórica a partir de la creación de recursos hecha por los músicos de la Nueva Canción Chilena, en especial por Horacio Salinas. Pero también el guitarrismo³⁰ de Víctor Jara tiene una particularidad, un sello distintivo mayor que el de Violeta Parra. Lo distintivo en Violeta Parra no es un guitarrismo necesariamente, porque es una música al servicio de una letra. Pero en el caso de Víctor Jara si hay una forma de abordar el instrumento: Te recuerdo Amanda, Luchín, El amor es un camino, Paloma quiero contarte, son todas formas propias que él tiene de tocar la guitarra. Eso está ahí esperando para que nosotros lo recojamos. (Sánchez: 2019)

²⁹ Ver en línea <https://www.discogs.com/Jos%C3%A9-Antonio-Escobar-Guitar-Music-Of-Chile/release/9343920> 11 Ago. 2019

³⁰ El término guitarrismo acuñado por Juan Antonio Sánchez, se puede definir como: La manera de expresar el ser más interno, el alma a través de la guitarra. Es el cómo se traduce la música con la propia técnica, esa que las manos han ido encontrando a través de la experiencia y la práctica, y que tiene la particularidad de cada persona. Es un concepto aplicable a los guitarristas creadores más que a los guitarristas clásicos. Son las maneras en que ellos plasman una creación, y las ideas musicales a través de la técnica guitarrística. El guitarrismo es propio de los guitarreros.

Por su parte, Contreras señala:

Tal vez de estos artistas quién más me ha influenciado si tuviese que nombrar a uno, sería Horacio Salinas y su trabajo de composición con Inti Illimani.

También agrega que:

En términos generales, siento que el artista chileno busca evocar a Violeta Parra y a Víctor Jara, creo que incluso a veces demasiado... efectivamente ellos han planteado una tendencia que se está siguiendo. La guitarra traspuesta u otros tipos de propuestas previas o paralelas a ellas tal vez no han sido tan rescatadas, tan utilizadas. En efecto, ellos han generado una tendencia.

Ambos manifiestan no tener conocimientos de los recursos técnicos de la guitarra tradicional campesina de la zona centro-sur de Chile. Sánchez señala lo siguiente:

La verdad es que no tengo mucho conocimiento sobre los recursos técnicos de esta guitarra. De los ritmos sí, pero de la guitarra traspuesta no, porque no los he estudiado, investigado, ni tocado. Los rasgueos tampoco los he investigado muy puristamente, los he escuchado me han cautivado y los he incorporado en mi ideario creador, pero realmente no podría dar clases de esa guitarra.

Violeta Parra amplió los recursos armónicos de la guitarra a partir del mecanismo utilizado en las *Anticuecas*; Víctor Jara construyó un modo de acompañamiento del canto basado en las técnicas de toquíos de la música campesina; y Horacio Salinas consolidó un planteamiento guitarrístico ligado al contrapunto y la utilización de la rítmica de las distintas músicas folclóricas del continente, como esencia de su concepción compositiva en el Inti Illimani. Cada una de las particularidades técnicas de estos tres compositores, constituyen el cimiento de la actual guitarra solista chilena de raíz folclórica, aunque como podemos apreciar como proyección divergente de su estética.

La raíz folclórica chilena en la música de Sánchez y Contreras

En este trabajo, intentamos construir un panorama de la guitarra chilena desde la raigambre campesina hasta la académica actual de raíz folclórica. Sin embargo, aún falta determinar cuáles son los puntos de confluencia entre ellas considerando que, el desarrollo de cada escuela guitarrística está determinado por el contexto, tiempo-espacio y la cantidad

de influencias externas que recibe. Reconocemos que en Chile hay a lo menos tres momentos determinados de la historia de la guitarra en la que aparece un estilo, y para establecer su intertextualidad, hemos elaborado el siguiente cuadro donde mencionamos solo los ritmos y danzas chilenas, teniendo en cuenta que, y como ya se mencionó anteriormente, todos los compositores estudiados, a excepción de Violeta Parra, han utilizado diversos ritmos del continente:

	Guitarra Tradicional Chilena	Guitarra chilena de raíz folclórica (En sus tres campos)	Guitarra chilena solista de raíz folclórica
Compositores e intérpretes	Cantoras ³¹ Payadores	Violeta Parra Víctor Jara Horacio Salinas	Juan Antonio Sánchez Javier Contreras
Técnicas	Rasgueos Trinado Punteo Picoteado Finares	Rasgueos Trinado Finares	Rasgueos Trinado
Ritmos y Danzas	Tonada Cueca Vals Parabién Refalosa Polka Mazurca	Tonada Cueca Vals Parabién Refalosa Polka Mazurca	Tonada Cueca Sirilla Huayno

³¹ “Una cantora nunca se presenta, ni nombra sus temas que además estos no tienen nombre, ni tampoco se aplaude a una cantora, porque ella, así como tiene su huerta y sus animales, su oficio de cantora está al servicio de la comunidad”. Entrevista del autor a Patricia Chavarría (2019).

	Jota	Sirilla	
		Canto a lo poeta	
		Rin	
		Chapecao	
		Pericono	
		Cachimbo	
		Huayno	

Fig. 9

Algunas observaciones:

1.- Las ritmos y danzas utilizados por la cantora corresponden a los presentes en el folclor de la zona centro-sur de Chile, que es el área de dispersión en el que ella opera como personaje funcional en la vida rural.

2.- Los ritmos y danzas en el caso de la guitarra de raíz folclórica son más en cantidad, porque Violeta Parra no solo utilizó los correspondientes a la zona central, sino que investigó los presentes en la isla de Chiloé y los incorporó al repertorio folclórico del país; este es el caso del rin, la sirilla, el chapecao y la pericono. Por su parte, Víctor Jara y Horacio Salinas aportan con el Huayno, ritmo del norte que hermana musicalmente a Chile, Perú, Bolivia y Argentina.

3.- En el caso de Sánchez y Contreras, la principal fuente creativa en la música folclórica la encuentran en la tonada, aunque también exploran otros ritmos como el huayno.

4.- En relación con las técnicas de ejecución —que vienen desde las anónimas cantoras campesinas, pasando por Parra, Jara y Salinas, y llegando a Sánchez y Contreras— vemos cómo se mantienen algunas de ellas y otras no son consideradas. Esto se puede explicar por el contacto que establecen estas músicas con otros contextos y a variadas causas como: formación musical y relación con la academia; necesidades creativas, exploración, búsqueda de un lenguaje personal; e incluso, por el proceso de grabación en un estudio. Estos compositores emplean lo que consideran útil como material creativo, mezclándolo con otras fuentes que los influncian.

La intertextualidad se produce en la medida que los compositores utilizan elementos antiguos, renovándolos, modernizándolos, haciéndolos suyos y creando un producto nuevo en el cual se percibe la dualidad entre la presencia de sus antecesores y la mirada hacia el futuro. El elemento intertextual por excelencia de la guitarra de raíz folclórica en sus cuatro campos —integrando la solista— es el ritmo.

La Tonada como eje vertebral de las composiciones para guitarra solista

En los discos *Local 47* y el *Mirador de los soñadores*, mencionados anteriormente como fundacionales, la tonada tiene una amplia presencia. En el primero aparece: *Tonádica Violética*, *Tonada en sepia* y *Tonada por despedida* —de aprendizaje e interpretación prácticamente ineludible en los guitarristas chilenos en la actualidad—. En el caso del disco de Contreras se encuentran: *Tonada a mi madre*, *Tonada del retorno*, *Viento y Tonada*, y *Euclídica*. Este último señala con respecto a este ritmo:

... la tonada es muy interesante, muy atractiva, un desafío también a la hora de tener que construir una música que suena a clásico, pero que tenga ese soporte rítmico... Creo que, desde ciertas generaciones hasta ahora, lo hemos sentido mucho como una responsabilidad y una necesidad de hacerle un repertorio de concierto a la tonada.

A su vez, señala que la tonada como ritmo está bastante cubierta en relación de la cantidad de composiciones que toman su estructura. Contreras postula el hacer una deconstrucción de la tonada, pensándola no de manera explícita, cambiándola, quitándole o agregándole una cola al compás, desarmándola, o si se quiere desfolclorizándola, pero menciona que resulta complicado con la tonada, debido a que tiene esta mezcla dinámica de semicorcheas con corcheas que van más o menos parecidas de un compás a otro. El compositor ha utilizado el término “Contratonadas”, por su característica de desarme. Esto se puede establecer como un correlato de las *Anticuecas* de Violeta, o los *Antipoemas* de Nicanor Parra, ambos reflejos de nuevos encuentros con el lenguaje creativo. Continúa diciendo:

“...yo creo que nunca va a dejar de estar presente el latinoamericanismo y el folclor, sin embargo, lo que va transformándose es el nivel de especificidad, esa proporción va cambiando. Cada

vez quiero ser menos específico en algo, quiero que la tonada esté al servicio de mi música y no que mi música esté al servicio de la tonada, ese es el giro”.

Por su parte Juan Antonio Sánchez dice:

“...hay un gusto, pero también hay una opción de llevar a la guitarra la sonoridad folclórica chilena y que yo la encuentro en la tonada, que tiene posibilidades guitarrísticas identitarias y particulares, ubicables y definidas como lo es el tango y la chacarera en la guitarra argentina, o el bossa nova y el chorinho en la guitarra brasilera”.

El compositor también reconoce las posibilidades que tiene el arpeggio de la tonada con el aire de la cueca. En relación características de la tonada tradicional, se puede señalar lo siguiente:

Las funciones armónicas más utilizadas en la tonada tradicional chilena son las progresiones de: (I- V) Tónica-Dominante y (I-IV-V-I) Tónica-Subdominante - Dominante- Tónica. La riqueza más importante de la tonada, no se encuentra en su armonía, está en relación con otras formas musicales es bastante básica. Lo complejo en el ámbito musical, se presenta más bien en la multiplicidad de esquemas rítmicos utilizados para interpretarla. (Montes: 2012, 45)

La ampliación del contenido musical de las tonadas de Sánchez y Contreras — considerando sus particularidades individuales— en relación de la construcción armónica, melódica y contrapuntística, y por sobre todo, en la voluntad de llevar el ritmo del rasgueo a los arpeggios, generan composiciones de alta elaboración técnica. Javier Contreras señala:

“... he llegado a situaciones parecidas con otros compositores de guitarra chilena a través de búsquedas distintas, y he coincidido quizás en algún punto con Antonio Restucci y quizás incluso con Juan Antonio Sánchez y Javier Farías. Quizás en nuestras búsquedas personales hemos coincidido en algún punto entre medio”

Sánchez y Contreras en su calidad de intérpretes-compositores, se han mantenido cercanos a la música de raíz folclórica, por lo tanto, el aire de los rasgueos y del ritmo subyacente en ellos, está presente en la composición en sí, como también, en la manera en

que los interpretan, ya que, en distintas medidas, han tenido como base la escuela de la guitarreada³².

El ritmo como elemento intertextual

Una vez definida la guitarra tradicional chilena, sus recursos técnicos y cómo estos pasan a Parra, Jara y Salinas, para finalmente llegar a los compositores para guitarra solista de raíz Juan Antonio Sánchez y Javier Contreras, hemos determinado que el elemento intertextual fundamental es el ritmo, principalmente, el que se encuentra en la tonada. Los demás recursos se van transformando y aparecen otros.

Diría que, de la música folclórica en mis composiciones, solamente quedan los elementos rítmicos.

En mi formación como músico de hecho me aportan una cierta soltura a la hora de transformarte en un compositor o en un intérprete. Al latinoamericano se le atribuye esa soltura y asimilación rítmica, esa facilidad a través de la cual nos desarrollamos como compositores, intérpretes o arreglistas. (Contreras: 2019)

Para Sánchez ocurre de la misma manera. Él utiliza los ritmos la raíz folklórica como la cueca y la tonada, el huayno, los ritmos del sur como la sirilla, el rin, el chapecao-sirilla, la refalosa y el parabién, es decir, muchos de los ritmos que desarrolla Violeta Parra en su obra autoral. Nos dice lo siguiente:

El ritmo en sí, es generador de ideas musicales, generador de melodías, es el impulso creativo inicial.

También hay elementos como: gestos, adornos, entender el aire de los ritmos, imitando una intención y un espíritu de algo... quisiera que den ganas de bailar la música que yo hago, porque muchos de estos ritmos son bailes con o sin coreografía, pero son bailes y tienen que dar ganas de bailar, y ese es un recurso que quiere estar.”

³² “... hay un aspecto de la guitarra folclórica chilena, y en general de la guitarra latinoamericana, que es el guitarreo, o la guitarreada. Este es un espacio de importancia, un lugar para improvisar. Quienes participan de ella comparten un repertorio, un cancionero de nuestras comunidades. Es un espacio para aprender mientras se habla en un idioma común. Estos guitarristas que te he mencionado [en los que se encuentra Javier Contreras] tienen también la escuela de la guitarreada. Es un recurso muy distintivo de nuestra tradición guitarrística” Juan Antonio Sánchez en entrevista con el autor.

Contreras puntualiza su visión sobre lo rítmico poniendo como ejemplo una obra de su autoría para guitarra, piano, violoncelo y contrabajo:

“Los tres nacimientos no es folclórico, pero está dentro del ámbito del contenido latinoamericano.

Está trabajado hasta tal punto que hay cosas rítmicas interesantes. Si escuchas la línea del bajo y de los distintos instrumentos, ves cómo que hay un cierto descuadre cuadrado, pero que funciona y eso es gracias al ritmo latinoamericano, al folclor”.

A partir de lo señalado por los dos compositores, se pueden observar que toman distancias de las prácticas tradicionales, sustentando sus obras en una mirada universalista de influencias diversas, donde la guitarra latinoamericana tiene una notable presencia, como también lo tienen los recursos técnicos de la música europea, elaborando de esta forma, un contenido que dialoga con la actualidad creativa, participando de una nueva renovación del lenguaje tradicional iniciada por Violeta Parra y continuada por Víctor Jara y Horacio Salinas.

CONCLUSIONES

Las técnicas de ejecución de la guitarra tradicional chilena que permanecen en la tradición campesina en mano de sus cultores se han construido mediante un proceso dinámico de transmisión oral, y tienen una presencia constante en la elaboración del contenido musical de la zona centro-sur de Chile. La cantora es figura central y albacea de los conocimientos guitarrísticos materializadas en las técnicas o toquíos tradicionales: rasgueo, trinado, punteo, picoteo, además de los finares campesinos o afinaciones traspuestas, que distinguen y le dan carácter a esta música, y a su vez, son la base sobre la cual, desde mediados del siglo XX, se construye la guitarra popular y folclórica de raíz chilena.

Este acervo técnico y sus procedimientos fueron investigados por Violeta Parra y Víctor Jara en los años cincuenta y sesenta. Esto, sumado a la búsqueda y experimentación, tanto musical como poética, materializan un contenido, principalmente en sus obras autorales en la que la guitarra es el principio articulador del discurso sonoro.

En Violeta Parra la guitarra tiene dos vertientes: por una parte, se encuentra su rol en el acompañamiento del canto, donde la principal y más fecunda herramienta utilizada es el rasgueo; y por otro, están sus diecisiete piezas para guitarra solista que aparecen públicamente en la primera mitad de los años noventa y en las que destacan las *5 Anticuecas*. En estas composiciones, el rasgueo no se encuentra presente como técnica. En la búsqueda de la ampliación del lenguaje y en la medida que utiliza la guitarra en la afinación normal y no traspuesta, aparece la armonía disonante y su encuentro con la música europea atonal del siglo XX.

En lo concerniente al rasgueo como técnica guitarrística, se observa que en la tradición está absolutamente presente en la forma de tañer el instrumento del cultor y la cantora. Así como esta técnica fue popular en la Europa de principios del siglo XVII, también lo es en América Latina. Señalamos que este éxito, en ambos casos, está relacionado a las mismas razones: su funcionalidad en el contexto festivo.

El rasgueo en la obra autoral de Parra es el principal recurso. Sin embargo, por decisión estética, evita su utilización en sus piezas para guitarra solista, y es la única técnica tradicional que no se encuentra explícitamente en estas composiciones, aunque al igual que las

afinaciones traspuestas, el rasgueo se encuentra implícito en las fórmulas rítmicas que son traspasadas al arpegio o trinado de la mano derecha. De esta manera, fija siete formas distintas de arpegio para una cueca, y por lo tanto para una tonada, debido a que ambas tienen la misma naturaleza rítmica.

Con las *Anticuecas*, Violeta Parra establece un cruce entre todos los saberes acumulados en sus encuentros con las diversas manifestaciones artístico-musicales. Podemos decir que, su obra autoral es la consecuencia de un proceso dialéctico entre tradición y renovación, donde ella encarna y sintetiza la tradición de las cantoras en que el yo se disipa transformándose en un todas. Violeta resignifica el yo, lo proyecta y mediatiza, de esta forma, representa en su performance a toda una colectividad, femenina en su esencia.

En el caso de Víctor Jara, en el contenido musical de sus discos conviven tres fuentes sonoras distintas: folclor chileno —principalmente el de la zona central—; el folclor latinoamericano—Perú, Bolivia Argentina, Uruguay, Venezuela, Cuba y México; y la creación libre inspirada en los ritmos y danzas de estos países. Como consecuencia de este diálogo creativo, aparece el *Galope Jara*, un rasgueo en el que sintetiza el patrimonio rítmico del continente.

La relación musical más fecunda la tuvo con el folclor de la zona centro-sur de Chile. Es principalmente en: las formas de ejecución del guitarrón chileno —donde no se utiliza la técnica del rasgueo, solo arpegios— en los que encuentra una manera de acompañamiento del canto que extrapola a la guitarra y que refuncionaliza. En canciones como *Paloma Quiero Contarte*, *Te recuerdo Amanda*, *El Lazo*, y *El cigarrito*, se puede apreciar el Toquíó Jara, como reconfiguración personal de los recursos técnicos del guitarrón chileno y la guitarra tradicional campesina.

De esta manera, afirmamos que la primera intertextualidad guitarrística se produce en la elaboración temática de las composiciones de Violeta Parra y Víctor Jara, con o sin texto, que toman como base los recursos técnicos de la cantora y los payadores. En ambos casos, la creación toma vuelo propio y genera códigos diferenciadores. Es así, como los recursos de la tradición y sus respectivas capacidades creativas, hacen aparecer nuevos discursos guitarrísticos que, a partir de estos compositores, será de raíz folclórica y no tradicional campesina.

Los finares o afinaciones traspuestas no trascendieron a la urbanidad y la modernidad con la misma fuerza que lo hicieron otras técnicas tradicionales como el rasgueo y el trinado. Aunque en cierta medida, los finares están presentes en composiciones de Víctor Jara, su aparición es mínima en relación de la totalidad de su obra, lo cual no contribuye a la extrapolación de este recurso a otras esferas creativas en la misma medida que lo hacen las demás técnicas. En relación con los finares, es preciso señalar que, actualmente se encuentran en un proceso de recuperación por parte de las nuevas generaciones de investigadores, creadores y difusores del patrimonio sonoro tradicional, pero que también, han permanecido en las fuentes originales, siendo sistematizados por investigadores como Patricia Chavarría y Raúl Díaz Acevedo.

La aparición del grupo Inti Illimani liderado por Horacio Salinas, abre un nuevo rumbo para la guitarra de raíz, en la medida que esta se establece como la base del nuevo ensamble instrumental latinoamericano. El vínculo de Salinas con la academia, sus viajes por el continente, y su estadía en Italia por más de quince años, contribuyen a consolidar su pensamiento musical, en el que la elaboración melódica, los ritmos folclóricos y el contrapunto, se sintetizan en la guitarra como pequeña orquesta y se amplifican por medio de su forma de redistribuir las voces en el ensamble a partir de este instrumento.

De la misma forma en que Jara fijó su atención en las danzas y ritmos de América Latina, Salinas profundizó en ese aspecto, enfocándose mayoritariamente en patrones de otros países. Sin embargo, en la pieza *Cantiga de la memoria rota*, con texto de Patricio Manns, se observa como el creador tiende puentes hacia la obra de Jara, al componerla como un aire de tonada y con sonoridades que evocan el canto a lo poeta, donde se logra reconocer en la base guitarrística el Toquío Jara.

Salinas es un músico con estudios formales en la disciplina: fue alumno de guitarra de la reconocida maestra Liliana Pérez Corey, y de Celso Garrido-Lecca y Luis Advis en composición. Se interesa por la música de raíz folclórica, pero también por la música culta europea, cumpliendo la función de vaso comunicante entre los lenguajes guitarrísticos de Parra y Jara, y los compositores para guitarra solista de raíz del siglo XXI.

Por otra parte, Juan Antonio Sánchez clasifica la guitarra chilena y latinoamericana principalmente en tres campos de acción: conjuntos, como base del ensamble instrumental y la cantautoría. A esto se agrega una cuarta categoría: la guitarra solista.

En relación con la guitarra solista de raíz folclórica, consideramos validada la hipótesis del carácter fundacional de las *Anticuecas* de Violeta Parra, fundamentado en que, la aparición de estas composiciones llena el vacío en la creación para guitarra solista de raíz folclórica, y son la génesis de la interpretación y la creación que comienza a desarrollarse a principios del siglo XXI. Sin embargo, y a partir de las entrevistas realizadas a los compositores-guitarristas, podemos observar la distancia que estos toman de las *Anticuecas*, no así, de la figura de Violeta Parra como creadora. Expresan no haber sido influidos directamente por estas composiciones.

La razón por la cual las *Anticuecas* se definen como punto de partida, y aun considerando la importante labor de Ricardo Acevedo, es porque, a partir de ellas se puede analizar un contenido musical de continuidad, es decir, se sustenta en la tradición, pero avanza a nuevas fórmulas. Una vez que estas son transcritas a partituras a principio de los años noventa del siglo XX, despiertan el interés de los concertistas de guitarra clásica por interpretarlas y grabarlas, probablemente, por su nivel técnico, contenido musical y la importancia mediática de quien las creó. La presencia de los concertistas chilenos en el circuito internacional los invita a mostrar un repertorio guitarrístico identitario, situación que no era posible antes de la aparición de las obras de Parra. A partir de ese hito, y de manera ininterrumpida hasta la actualidad, se ha desarrollado en Chile una labor creativa en torno a la guitarra solista de raíz folclórica, en las que participan compositores como: Mario Concha, Danilo Cabaluz, Moa Edmunds, Dante Escorza, Lorenzo Cornejo, Raúl Céspedes, junto a los mencionados Juan Antonio Sánchez y Javier Contreras.

En respuesta a la pregunta ¿A partir, o por medio de quién aprende el contenido de la guitarra tradicional chilena un compositor e intérprete de guitarra de raíz folclórica? los compositores entrevistados reconocen no tener conocimientos concretos sobre la guitarra tradicional chilena, lo que significa que su acercamiento a estos recursos se da mediante la audición e interpretación de la música de Parra, Jara y Salinas.

En relación de los elementos intertextuales de la vertiente chilena de la guitarra de raíz, señalamos al ritmo como el principal de ellos. El rasgueo transformado en arpeggio en las *Anticuecas*, en las introducciones y modo de acompañamiento del canto en Víctor Jara, y en la guitarra contrapuntística de Horacio Salinas, es absorbido por los creadores para guitarra solista, que en función de sus demás influencias y a sus capacidades creativas, elaboran obras musicales que hoy son la base de un repertorio que comienza a ampliarse gracias a la aparición de nuevos nombres en la creación para guitarra solista de raíz folclórica. Por lo tanto, el ritmo es generador de ideas musicales y opera también como impulso creativo, uniendo las guitarras y sus intérpretes, desde la vertiente tradicional hasta las concepciones modernas.

Los músicos representantes de la Nueva Canción Chilena establecen patrones de creación artística ligados a la escenificación del sujeto obrero, el campesino y el indígena. El contenido músico-poético de las agrupaciones y solistas de este movimiento, actúa contrahegemónicamente en relación del contenido musical extranjerizante y dominante en la industria musical de la época. Los alcances políticos, sociales y artísticos de la Nueva Canción son demasiado amplios, a tal punto que, influyen en la configuración estética de un instrumento musical como la guitarra., enlazando las herramientas técnicas presentes en la tradición musical del continente, con las concepciones creativas de quienes se dedican a componer nuevas músicas latinoamericanas.

Por último, es preciso compartir algunas reflexiones finales que emanan luego del proceso de investigación.

Toda la dimensión simbólica presente en la relación de la cantora con la guitarra materializada en las técnicas, es imposible de sintetizar en un proceso de transcripción, y este tampoco debe ser utilizado como un medio de legitimación de las prácticas tradicionales. La finalidad de la transcripción —y esto también hace referencia a los casos de Violeta Parra y Víctor Jara— debe ser el de salvaguardar un contenido que permanece en la oralidad y proyectarlo con respeto a la urbanidad. No se debe caer, por lo tanto, en una idealización de la escritura musical y la partitura: la transcripción no puede ser prescripción, e idealmente, tiene que manifestarse en ella un carácter pedagógico y didáctico, garantizando hasta donde más pueda, que quién tome contacto con los escritos, pueda entrar en el universo de quién

interpreta estas músicas en su contexto natural. La transcripción es una aproximación, una entrada a un fin mayor, pero comporta a su vez múltiples peligros, puesto que se basa en las decisiones de quien transcribe, y los elementos de estudio son relativizadas en la partitura. Es precisamente esta relativización con la que se debe tener cuidado, ya que la tradición no se agota en una hoja, y se hace preciso buscar más allá.

En cierta medida, la fijación de un fenómeno sonoro ya sea en partitura o en audio, es a su vez, la cristalización de este, que luego es proyectado y mediatizado, esto significa que, a la mayoría del público este es el contenido que les llega, sin que necesariamente sepan que hay una tradición más antigua que sustenta todas estas sonoridades.

Nos encontramos entonces con una pregunta que ha atravesado todo el estudio ¿Tiene sentido hablar de guitarra chilena? Esto, sobre todo, si consideramos que en el país existen distintas culturas en torno a la guitarra. Entonces, al referirnos a la guitarra chilena, abarcamos a su vez a la guitarra latinoamericana, por lo tanto, española, indígena, africana. No buscamos que guitarra chilena sea un término excluyente, sino más bien que integre, y que se reconozca en todas las prácticas que la sustentan. De esta forma, las categorías expuestas no pretenden ser restrictivas, porque somos conscientes que hacemos referencia a fenómenos muy amplios que muchas veces exceden cualquier categorización. En ese sentido, tratamos de construir un panorama que integre en sí mismo, gran parte de las prácticas guitarrísticas desarrolladas en el país, otorgando a todas la misma validez e importancia histórica.

BIBLIOGRAGÍA

Acevedo, Claudio, Rodrigo Torres, et al. *Víctor Jara: Obra musical completa*. Santiago: Fundación Víctor Jara, 1996. Impreso.

Advis, Luis, et al. *Historia y Características De La Nueva Canción Chilena*. Clásicos De La Música Popular Chilena: Volumen II, 1960 – 1973. Santiago: Ediciones UC. 1998.

Astorga Francisco. *El Canto a lo Poeta*. Revista Musical Chilena. Vol. 50 Núm. 194. Instituto de Investigaciones Musicales, Universidad de Chile. Santiago. 2000.

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

Candela, José Miguel (2010) “Las enseñanzas de Don Gustavo Becerra”. *Revista Resonancias* Publicación semestral del Instituto de Música, Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago de Chile.

Concha, Olivia. Et. Al. *Violeta Parra: Composiciones para guitarra*. Santiago: Sociedad Chilena del Derecho de Autor. 1993.

Concha Molinari, O. “Violeta Parra, compositora”. *Revista Musical Chilena*, 49 (183), p. 71 - 106. 1995.

Chaparro, Moisés. José Seves y David Spener. *Canto a las estrellas: Un homenaje a Víctor Jara*. Santiago: Ceibo ediciones, 2013. Impreso.

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

Dávalos, Eulogio y Mario Amorós. *Una leyenda hecha guitarra: Elogio Dávalos. Memorias*. Providencia: Ediciones B Chile, S. A. 2016. Impreso.

Díaz Acevedo, Raúl. *Finaves Campesinos*. Temuco: Fondo del Desarrollo de la Cultura y las Artes del Ministerio de Educación, Imprenta Trazos. 1994.

---. *Toquíos Campesinos*. Temuco: Fondo del Desarrollo de la Cultura y las Artes del Ministerio de Educación, Imprenta Trazos. 1997.

- Eco, Humberto. *Historia de la belleza*. Barcelona: Editorial Lume, S. A. 2004.
- Galilea, Carlos. *Guitarras Atlánticas, de la península ibérica a Brasil*. Zaragoza: Limbo Errante Editorial. 2018. Impreso.
- García, Marisol. *Patricia Chavarría*. Músicapopular.cl: La enciclopedia de la música chilena. 2018. <http://www.musicapopular.cl/artista/patricia-chavarria/>
- Guerra, Cristian. “La Nueva Canción Chilena y las misas folclóricas de 1965”. *Palimpsestos Sonoros: Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*. Santiago de Chile: Ceibo ediciones, 2014. Impreso.
- Guerrero, Claudio y Aleko Vuskovic. “Mimbre (1957): los orígenes entrelazados del Nuevo Cine y la Nueva Canción” *La música del Nuevo Cine Chileno*. Santiago. Editorial Cuarto Propio. 2018.
- González, Juan Pablo y Claudio Rolle. *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890-1950*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile. 2000.
- González, Juan Pablo. “Evocación, modernización y reivindicación del folclore en la música popular chilena: el papel de la performance”. *Revista Musical Chilena*. ArLO L, Enero-Junio, 1996, N2 185, pp. 25-37.
- . *Pensar la música desde América Latina: Problemas e interrogantes*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado. 2013.
- . *Des/Encuentros en la música popular chilena 1970-1990*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado. 2017. Impreso.
- González, Juan Pablo, Fernando Carrasco y Juan Antonio Sánchez. *Violeta Parra: Tres discos autorales*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado. 2018. Impreso.
- Herrera, Silvia. “La vanguardia musical chilena y el movimiento de la nueva canción chilena (1960-1973): Dos razones de exilio” *Revista El Árbol*. Ago. 2010. 1-26. Web. 30 Nov. 2018.
- Manns, Patricio. *Violeta Parra: La guitarra indócil*. Santiago: Penguin Random House Grupo Editorial, S. A. 2017. Impreso.

McSherry, J. Patrice. *La nueva canción chilena, el poder político de la música 1960-1973*. Santiago de Chile: LOM ediciones. 2017. Impreso.

Montes, Rodrigo. *El Rabel Chileno*. Seminario para optar al título de Profesor de Educación Musical, con el grado de licenciado en educación, Universidad de Playa Ancha. Valparaíso. 2012.

Oporto, Lucy. “Disonancia y dolor en El Gavilán, de Violeta Parra”. *Revista Hispánica Internacional de Análisis Literario y Cultural*, n° 9. Dic. 2008.

Palominos, Simón e Ignacio Ramos. *Vientos del Pueblo: Representaciones, recepciones e interpretaciones sobre la Nueva Canción Chilena*. Santiago: LOM Ediciones. 2018. Impreso.

Peña, Pilar. “¿Doctos populares? Advis, Ortega y Becerra, trilogía de límites confusos en el seno de la Nueva Canción Chilena”. *Palimpsestos Sonoros: Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*. Santiago: Ceibo ediciones, 2014. Impreso.

Rafide, Matías. *Literatura Chilena*. Santiago: Imprenta Cultura. 1959.

Román, Domingo. *La poética de los poetas populares chilenos*. Tesis para optar al grado de Doctor en Lingüística, Universidad de Barcelona Facultad de Filología - Departamento de Lingüística General Programa de Doctorado Filología Hispánica (Lingüística) Bienio 2000-2002, Universidad de Valladolid.

Rondón, Víctor. “Contribución al estudio del rabel chileno” *revista academia superior de ciencias pedagógicas*, n° 4, cuarto trimestre. Santiago: Alfabetas impresiones. 1982.

Salinas, Horacio. “Luis Advis e Inti Illimani: El encuentro”. *Resonancias* N° 16. Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Mayo 2005. Pp. 37- 41.

---. *La Canción en el Sombrero. Historia de la Música de Inti-Illimani*. Santiago: Editorial Catalonia. 2013.

Sánchez, Juan Antonio. *Chicoria: Divagaciones desde la música latinoamericana*. Valparaíso: Editorial Cadenza. 2018.

Sauvalle, Sergio. *La guitarra tradicional chilena*. 2004. Fecha de acceso Jun. 2019.

<http://www.sergiosauvalle.scd.cl/biogra.htm>

Soto, Pablo. *La Técnica de la guitarra clásica en el Chile del siglo XX. Aportes para una historia crítica*. Tesis presentada al programa de Postgrado de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile, para optar al grado académico de Doctor en Artes, mención Música. 2018.

Spencer, Christian. *Folklore e idiomaticidad: Violeta Parra y su doble pertenencia a la industria cultural*. Conferencia en el Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular: Santiago.

Torres, Rodrigo. *Perfil de la creación musical en la nueva canción chilena desde sus orígenes hasta 1973*. Santiago: Editorial CENECA. 1980. Impreso.

Valdebenito, Mauricio. “Tradición y renovación en la creación, el canto y la guitarra de Víctor Jara”. *Palimpsestos Sonoros*. Santiago de Chile: Ceibo ediciones, 2014. Impreso.

---. *Con Guitarra es otra cosa Humberto Campos, Juan Angelito Silva y Fernando Rossi: guitarristas chilenos*. Santiago. La pollera ediciones. 2019.

Vega, Carlos. “La Forma de la Cueca Chilena”. *Revista Musical Chilena*, vol.3. Santiago. 1947.

Vera, Alejandro. “La música entre escritura y oralidad: la guitarra barroca, el guitarrón chileno y el canto a lo divino”. *Revista Musical Chilena*, Vol. 70. Núm. 225. p. 9 - 49. Santiago. 2016.

Entrevistas realizadas por el autor

Catalán, José Pablo. *La guitarra tradicional chilena y su desarrollo*. 2019.

Chavarría, Patricia. *La cantora y las técnicas de la guitarra tradicional campesina*. 2019.

Contreras, Javier. *La guitarra solista chilena y su vínculo con las cantoras y la Nueva Canción Chilena*. 2019.

Sánchez, Juan Antonio. *La guitarra solista chilena y su vínculo con las cantoras y la Nueva Canción Chilena*. 2019.

Documentales:

Chavarría, Patricia. *Guitarra campesina chilena: Toquíos y afinaciones*. Fecha de publicación 7 oct. 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=DOTufEAdzuE&t=2123s> 13 ago. 2019.