



LA ANTIMÚSICA-POÉTICA DE VIOLETA PARRA

Violeta Parra's Anti-Musico-Poetic

Alejandro Escobar Mundaca¹  

¹ Instituto de Estudios Culturales y Territoriales, Universidad Arturo Prat, Chile.

RESUMEN

Este artículo propone analizar la intermedialidad poético-musical en la obra de Parra enfocando la discusión en torno a la cueca. Para ello, comienza contextualizando la sincronía creativa de Parra con su hermano antipoeta, exponiendo comparativamente aquellas formas populares que utilizaron de manera experimental, como la copla romance. En seguida, aborda el contexto teórico y artístico que vio evolucionar a la zamacueca en la cueca, evidenciando la contribución intermedial que Parra hizo a partir de tres versiones de la cueca larga. Esto nos ayuda a entender sus anticuecas, exponiendo su esencia crítica y antiromántica del contexto local musical, muy similar a la crítica de la lírica nerudiana de la antipoesía. Esta estrecha relación poético-musical nos lleva a plantear que Parra compuso una antimúsica-poética que tematizó de forma inédita la muerte, con características basadas en la atonalidad, la disonancia y la extensión textual mediadas por una voz particular y la guitarra.

Palabras clave: música y poesía; copla romance; antipoesía; cueca; cueca larga.

ABSTRACT

This article proposes to analyse the musico-poetic intermediality in Parra's work, focusing on the discussion around the cueca.. To do this, it begins by contextualizing the creative synchrony of Parra with her antipoet brother, comparatively exposing those popular forms they used experimentally, such as the romance couplet. It is followed by addressing the theoretical and artistic context that saw the *zamacueca* evolve into the cueca, showing Parra's intermedial contribution based on three versions of the *cueca larga*. It helps us understand her *anticuecas*, exposing its critical and antiromantic essence of the local musical context, similar to the criticism of Nerudian lyricism of antipoetry. This close musico-poetic relationship leads us to put forward that Parra composed an antimusic-poetic that thematized death unprecedentedly with features based on atonality, dissonance and textual extension mediated by a particular voice and the guitar.

Keywords: music and poetry; romance couplet; antipoetry; cueca; long cueca.

Fecha de Recepción	2023-11-02
Fecha de Evaluación	2024-03-11
Fecha de Aceptación	2024-04-17

INTRODUCCIÓN: INTERMEDIALIDAD POÉTICO-MUSICAL POPULAR

A pesar de la asumida relación entre el arte poético y el musical en la obra de Violeta Parra, conocemos solo una pequeña parte de sus procedimientos, contexto y análisis. Por ejemplo, conocemos las estrategias musicales de carácter hipertextual en sus musicalizaciones tonales y atonales del poema de su hermano “La cueca larga” (Valdebenito, 2018). Y también las estrategias poético-musicales de inversión efrástica del mundo al revés en la musicalización del poema “El pueblo” de Pablo Neruda (Escobar-Mundaca, 2018). Sin embargo, es posible observar una relación sistemática, entre el arte poético y el musical, como lo demuestran sus *Décimas: autobiografía en versos* y *Centésimas*, escritas literariamente y grabadas musicalmente. Entonces, ¿cómo fusionó la poesía y música Parra y qué elementos fueron usados de forma inédita y experimental? Comencemos brevemente con una contextualización metodológica.

El Premio Nobel de Literatura 2016 marcó un precedente al reconocer las canciones de Bob Dylan como literatura, como una innovación en la tradición estadounidense por medio de rimas refinadas que creaban imágenes surrealistas (The Nobel Prize, s.f.). Además, reconocía su influencia sobre poetas modernistas y el movimiento Beatnik por visibilizar el activismo político (The Nobel Prize, s.f.). Esto no dejó indiferente a la crítica literaria, la cual venía cuestionando sus objetos de estudio desde las últimas décadas exponiendo cómo las ideologías y los juicios de valor influían en lo que denominamos como literatura (Eagleton, 1998, p. 14). Así, críticos como Terry Eagleton (1998, p. 125) ya abogaban, desde los años ochenta, por ampliar los horizontes teóricos para abarcar prácticas discursivas como las populares de Dylan.

Esto también impactó en los estudios intermediales (Wolf, 1999), cuya centralidad textual (Middleton, 1990, p. 105) se ha limitado a comparar la literatura con la música docta. Por ejemplo, Walter Bernhart, considera la canción “The Times They Are a-Changing” de Dylan como “el documento más influyente del movimiento de protesta de los años 60”¹ (2017, p. 294), actualizando el antiguo principio u objetivo retórico llamado *movere*, usado para evocar emociones y provocar cambios de actitud. Así, Bernhart asume una perspectiva de la nueva musicología que proponía indagar las implicaciones culturales de la música (Middleton, 1990), descartando la autonomía descontextualizada de la obra, para exponer las relaciones poético-musicales con su contexto. Bernhart considera a Dylan como “un cantante digno de un lugar junto a los griegos”, (2017, p. 288),

¹ Todas las traducciones al español son del autor de este artículo.

remontando esta tradición a la música escrita, desarrollada en la ópera y a la fusión de la música y el teatro. Sin embargo, Dylan se distancia de esa tradición escrita, afirmando que

las canciones no son como la literatura. Están destinadas a ser cantadas, no leídas. Las palabras en las obras de Shakespeare estaban destinadas a ser representadas en el escenario. Así como las letras de las canciones están destinadas a ser cantadas, no leídas en una página. (Dylan, 2017)

La obra de Parra, arraigada en la tradición medieval de la poesía cantada (Agosín y Dözl-Blackburn, 1992), aborda este tema sistemáticamente. Por ejemplo, el disco *Décimas* es una representación del recitado de versos intercalados y acompañados por música, y por otro lado, la musicalización parcial de nueva poesía experimental que tituló *Centésimas*, grabada como “Veintiuno son los dolores” (V. Parra, 1961, pista 2). La crítica literaria ha considerado la autobiografía en décimas de Parra como la cumbre de su producción poética por haber sido escritos para su lectura, en contraste con sus canciones dirigidas a los auditores (Morales, 2003, p. 62). Paradójicamente, esa oralidad escrita también está dirigida a los “señores oyentes”, pues la grabación de algunas partes (Parra, 1976) expone su esencia híbrida que nace de la oralidad performativa, al igual que Dylan. Esto representa un paradigma latinoamericano de las problemáticas analíticas de lo poético-musical. Pero ¿cómo desarrolla Parra una obra intermedial que fusiona original y experimentalmente la poesía cantada con la música en obras como “El gavián” y los poemas de su hermano? Comencemos por el contexto.

VIOLETA + NICANOR = POÉTICA MUSICAL POPULAR

Una de las influencias más importantes que tuvo Parra fue la de su hermano Nicanor, jugando un papel creativo determinante y recíproco. Si bien ya se ha postulado un período tripartito de sincronía entre ellos (Escobar-Mundaca, 2019, pp. 96-103), marcado por (1) sus recreaciones del folclor español y (2) chileno desde los cuales realizan sus (3) síntesis creativas, poco se sabe sobre estos dos primeros períodos en Parra. Ellos nos permiten comprender esta correspondencia con el período pre-antipoético de Nicanor, más allá de la asumida idea de que las anticuecas son una paráfrasis de la antipoesía (Concha, 1995; Morales, 2003).

La crítica literaria ha propuesto algunas etapas en la obra de Nicanor. Leónidas Morales (2012), afirma que el proyecto antipoético se desarrolló en tres fases, con *Poemas* y *antipoemas* como la primera, pero identificando una preliminar simbolizada por el *Cancionero sin nombre* (1937), donde hay una búsqueda de su lenguaje que concluyó con la publicación de los primeros antipoemas como “La víbora” en 1948. Ernesto Pfeiffer detalla que esa etapa pre-antipoética la desarrolló entre 1935 y

1946 (2020, p. 242). Para Pfeiffer (2020, p. 250), resulta “inadecuado afirmar que el *Cancionero sin nombre* es un calco del *Romancero gitano* cuando se trata precisamente de un intento de no ser una imitación del romance para adaptar el método del poeta andaluz a la circunstancia chilena”. En ellos predomina la copla romance, experimentando con formas líricas y discursivas del lenguaje popular como método, mezclando formas clásicas como sonetos, con coplas y esquinzos folclóricos (Pfeiffer, 2020, p. 254).

Durante ese período pre-antipoético, Nicanor tuvo que enfrentar a la figura de Neruda como la más influyente de la época (N. Parra, 2006, p. xlvii), de la misma manera que Parra lo hizo con la más importante del folclor: Margot Loyola (M. Vicuña, 1958). Como su hermana, Nicanor ignoró la corriente literaria en sus comienzos ya que sus estudios científicos le dejaban poco tiempo. Esta condición autodidacta era muy diferente a la de sus contemporáneos, permitiéndole recibir la influencia del lenguaje popular que convirtió en un precepto: la expresión coloquial popular como anti-poética (Piña, 1990, pp. 29-30). Pero la poesía popular era un elemento estético subestimado y quienes la utilizaban se enfrentaron a una distinción social en contraste con la poesía clásica (N. Parra, 2006, p. xlix). Por ejemplo, Nicanor afirmó que el verso octosilábico representaba el lenguaje de la expresión popular premoderna, mientras que el endecasílabo la voz de la sofisticada burguesía moderna (N. Parra, 2006, p. lii). Además, afirmó que gracias a él Parra pudo conocer la obra de algunos poetas y estudios, porque solía leer en voz alta la colección de poesía vulgar de Rodolfo Lenz a su hermana (Morales, 2003, p. 85).

En resumen, durante el primer período, Violeta y su hermano aprenden y recrean formas tradicionales españolas: Nicanor escribe su “Cante jondo” lorquiano (Pfeiffer, 2020, p. 244) y el *Cancionero*, mientras que Parra gana un concurso de canto español en 1944 (I. Parra, 2011, p. 225). En el segundo período, ambos crearon sus obras basándose en formas populares chilenas y modernas, inspirándose en sus investigaciones: Nicanor con sus “Esquinazos” y Parra recreando los versos cantados en Chile como “Blanca Flor y Filumena” (1959b, pista 15). Esta última, clasificada como romance por Julio Vicuña (1912, p. 61). La tercera y última etapa es cuando adoptan una postura crítica y utilizan las prácticas no oficiales para desafiar las tendencias. Surgen obras con el prefijo “anti”, y se usa la poesía popular. Nicanor con sus *Poemas y antipoemas* y *La cueca larga*, y Parra con sus anticuecas, “El gavilán” y musicalizaciones de poemas de Nicanor.

En este punto, podemos identificar una forma desde la que experimentaron sintetizando lo poético y musical: la copla y el romance. Parra afirmó en 1954 que había escrito 240 coplas, cuyos

versos podían ser recitados o cantados (De Navasal, 1954, p. 18). En 1958, ella encontró un antiguo libro de coplas españolas en Concepción que le permitió vincularlas con las coplas chilenas (Venegas, 2017, p. 131). Las primeras composiciones de ambos se basaron en la copla romance, de cuatro versos octosílabos, de rima asonante en sus versos pares: “Tonada Fundamental” (1937) y “Esquinazo” (1938) de Nicanor, y de Parra muchas canciones, como “Casamiento de negros” (V. Parra, 1955, pista 3). Curiosamente, se establece una temática muy similar entre la tonada “Cuando salí de mi casa” (V. Parra, 1959b, pista 3) recopilada por Parra y el poema de Nicanor que ella musicalizó como “El hijo arrepentido” (V. Parra, 1961, pista 7), ambas en copla romance.

LA BÚSQUEDA POÉTICO-MUSICAL DE LA CUECA

Avanzamos ahora hacia la genealogía de la propuesta poético-musical de Parra. En 1959, publicó un álbum monográfico sobre la cueca, mientras que un año antes Nicanor había lanzado su poemario *La cueca larga* (1958). Por su parte, los estudios sobre la cueca, como los del historiador Eugenio Pereira (1941), el músico Pablo Garrido (1943) y el dramaturgo Antonio Acevedo (1953), eran su contrapunto en la construcción histórica y teórica de esta forma.

Pereira estudió la genealogía de la cueca en relación con la zamacueca, adoptando un “principio antirromántico”, observando que “cada poesía tiene un autor, una patria y una fecha” (1941, p. 169). Desmitifica así la concepción romantizada de que las canciones populares carecían de autores, resaltando que muchos textos no eran anónimos ni producto de analfabetos, sino de eruditos (Pereira, 1941, pp. 168-169). Este giro “antirromántico”, lo ejemplifica con la similitud de un canto que escuchó en Semana Santa en Chile con el del poeta medieval Gonzalo de Berceo (1941, pp. 197-198). Estos mismos versos serán transcritos y grabados por Parra, quien identifica a Guillermo Reyes como su fuente (V. Parra, 2013, p. 17; 1955, pista 2). Además, se postuló que uno de los orígenes de la cueca es zoomorfo, derivado de la zamba-cueca: representaría los movimientos de cortejo del gallo a la gallina, con las posturas del hombre representando sus avances amorosos y el comportamiento defensivo de la mujer (Pereira, 1941, p. 265). En ese sentido, Pereira (1941, p. 285) destaca que se diferencia de otros ritmos debido a su interpretación psicológica, que algunos investigadores asocian con un deseo masculino individualista vinculado al sexismo. Estas características nos recuerdan al ballet “El gavilán” de Parra, que veremos más adelante. Así, la zamacueca peruana derivaría de la zamba, cuya forma no tiene texto, centrando su atención en el baile (Pereira, 1941, p. 270). Pereira concluye que la estructura musical de la cueca carece de un número fijo de versos o períodos musicales

(1941, p. 286), y no menciona ninguna obra docta basada en la cueca, como lo había en la tonada (1941, p. 303).

Pereira afirmó que la cueca era “el órgano máximo del lirismo popular, en ella el pueblo vierte sus entusiasmos, tristezas y desesperanzas” (Pereira, 1941, p. 264). Destaca su literariedad, comparándola con un poema amoroso (Pereira, 1941, p. 265). Por el contrario, la zamacueca trascendió su contexto cultural en 1835 al ser incluida en una obra teatral (Pereira, 1941, p. 275). En 1851, el pianista Federico Guzmán la transcribió para piano solo y, en 1863, apareció en la novela de Alberto Blest Gana, *El Ideal de una Calavera* (1941, p. 283). En su *Biografía de la Cueca* (1943), Pablo Garrido también recopila autores que incorporaron la cueca a sus obras literarias, como Joaquín Edwards Bello. Muestra un largo poema de Carlos Casassus titulado “El embrujo de la cueca” que consta de 110 versos (Garrido, 1943, pp. 92-96). Está estructurado de manera asimétrica en comparación con la estructura de la cueca, siguiendo la rima asonante en muchos de sus versos pares. La primera estrofa tiene la siguiente métrica versal: 8-8-8-8-5-7-5, y la segunda: 5-5-7-5-7-5-7-5. A primera vista, se asemejan a la copla y a la seguidilla, esta última con el primer y tercer versos heptasílabos y el segundo y cuarto en pentasílabos con rima asonante. En una de sus estrofas dice “ti qui tiqui ti/ ti qui tiqui ti/ ti qui tiqui ta” (Garrido, 1943, p. 95), lo que recuerda nuevamente a “El gavilán” de Parra. Como afirma Garrido, es una de las primeras apropiaciones literarias de la cueca, recurriendo intertextualmente a un verso popular muy conocido, “debajo de un limón verde”.

En 1944, el Instituto de Investigaciones del Folklore Musical de la Universidad de Chile publicó un pequeño libro titulado *Aires Tradicionales y Folkloricos de Chile*, que acompañaba a los discos grabados para RCA-Victor, donde expone y contextualiza las letras y partituras de algunas canciones (Instituto de Investigaciones del Folklore Musical Universidad de Chile [IIFMUC], 1944). Entre ellas, la sajuria, el costillar, la refalosa y la zamacueca, que alternativamente llama “cueca chilena”, la cual era la única que aún se bailaba (IIFMUC, 1944, p. 7). Y termina afirmando: “en los campos, cuando la fiesta ha sido intensa, y principia a clarear sobre el trigo de las eras en las ceremonias de la trilla, es costumbre cantar la Cueca Larga de la Veintiuna” (IIFMUC, 1944, p. 8), mostrando sus once versos, con una copla normal, pero con una seguidilla diferentes para sus siete versos: 7-5-6-4-4-7-4. Al describir la zamacueca, dice que la cuarteta inicial se deriva de una tonada para continuar con la seguidilla “que desarrolla el pensamiento de la cuarteta” (IIFMUC, 1944, p. 9). Así, la estructura textual de la cueca, basada en dos métricas diferentes, copla y seguidilla, revelaría su hibridez donde se pueden identificar dos o más textos.

En 1953, Antonio Acevedo publica *La cueca: orígenes, historia y antología*, exponiendo 237 letras de cuecas, agrupándolas por temáticas como las políticas, las amorosas, etc. Así como en *Los cantores populares chilenos* de 1933 y Pereira, Acevedo plantea la existencia de cuecas cultas, afirmando que estos textos no se conectaron verdaderamente con el pueblo, ni tampoco en su estructura métrica, citando al poeta Eduardo de la Barra y reuniendo once textos (Acevedo, 2014, p. 365). Ninguna de esas once cuecas sigue la estructura conocida, mostrando una estrofa de diez versos de coplas de seguidilla cada una. Pero lo interesante es que Acevedo identifica la “Cueca larga del 19” como un tipo especial que se baila en algunas ocasiones como en las fiestas patrias. Destaca su extensión textual después del pareado regular más dos seguidillas y medio con diecinueve pies de cueca, numerados dentro de cada estrofa, que se estructura en una seguidilla más dos estrofas de cuatro versos de 5-4-5-4 sílabas. Su rima es asonante en los versos pares, lo que compararé con otras de los hermanos Parra más adelante.

Acevedo explica que la cueca larga no es para todos porque es demasiado agotadora, y solo unos pocos consiguen bailar los diecinueve pies, pues representa un desafío para los bailarines que buscan llamar la atención, especialmente los hombres que quieren impresionar a las mujeres. Finalmente, Acevedo afirma que esta cueca larga del 19 se publica por primera vez en 1953 porque estas canciones no han interesado a los estudiosos, que se limitan a lo que dicen los informantes sin salir de sus oficinas. Sin embargo, en su libro de 1933, Acevedo incluyó un poema de 18 coplas romance titulado “La cueca” atribuido a Antonio Orrego Barros (2015, p. 319). Esta crítica directa está dirigida a quienes no han realizado investigaciones etnográficas sobre el canto popular y, por lo tanto, ignoraron esta variante excepcional de la cueca que involucra y despliega actitudes y comportamientos auténticos del pueblo (Acevedo, 2014, p. 378).

Tanto Acevedo como Garrido destacan que la cueca esta principalmente en tonalidad mayor (2014, p. 33; 1943, p. 129), aunque existan excepciones en tono menor, que “indican influjos exógenos”, explica Garrido. Para Acevedo, citando al compositor Pedro H. Allende, la tonada, símil rítmico de la cueca, es la que se canta en tono menor en su primera parte, más lenta, seguida de una más rápida en modo mayor. Es decir, también existía cierta experimentación poético-musical de la cueca.

LA CUECA INTERMEDIAL DE LOS PARRA

En 1955, el compositor chileno Vicente Bianchi musicalizó el poema “Manuel Rodríguez” de Pablo Neruda, organizado literariamente en tres cuecas. Sin embargo, Bianchi tituló su musicalización

como “Tonadas de Manuel Rodríguez”, alternando un tempo lento para la copla romance y otro más rápido para la seguidilla. Es decir, la misma definición dada por Allende. Esto crea dos secciones contrastantes, dando como resultado una forma que evita, de manera predecible, una simple suma de coplas como la realizada por Parra con *La cueca larga*, que veremos en seguida. Esta musicalización pionera de Bianchi sentó un precedente significativo en la relación poético-musical, utilizando instrumentalización sinfónica junto a la popular. Esta musicalización, ¿pudo haber inspirado el uso de la cueca a otros artistas como Parra? ¿Es posible que la tonada, homenaje de Parra a Manuel Rodríguez, “Hace falta un guerrillero” (1961), esté influenciada por la de Bianchi? Es difícil de afirmar, pero lo cierto es que Parra realizará algo similar basándose en la novedosa antipoesía de su hermano, que, al igual que ella, utilizaba el material poético-musical popular.

Este fue el caso de *La cueca larga* (1958) de Nicanor, que contiene cuatro poemas: “Coplas al vino”, “El Chuico y la damajuana”, “Brindis por lo humano y lo divino” y “La cueca larga”. Solo en el último incorpora la seguidilla, a diferencia de los tres primeros que utilizan la copla romance. Esta cueca larga tiene tres partes (N. Parra, 1969, pp. 73-75): la inicial con el título de diecinueve estrofas, luego una segunda titulada ‘Zapateado’ de dieciséis seguidillas, una tercera titulada ‘Zapateado y Escobillado’ de siete seguidillas, y la cuarta titulada ‘A la Tripa-Pollo’, de seis seguidillas y media. Ese mismo año, Parra publicó la musicalización de la primera parte de “La cueca larga” titulada “Cueca larga de los Meneses” (1958, pista 9). Al año siguiente, publica la musicalización de la tercera y cuarta parte del poema en un álbum monográfico donde todas las cuecas siguen la misma organización literaria: una copla romance más dos de seguidilla y media. Sin embargo, en un álbum anterior (H. Parra, 1952), encontramos dos cuecas de Parra con organizaciones literarias diferentes: “Se fue el año viejo” sigue una estructura de cuatro seguidillas y media, mientras que “En el norte” presenta una estructura de cuatro coplas y media. Esto evidencia la experimentación, y variedad, de esa forma musical que aún continuaba bajo investigación.

En *La cueca*, Parra afirma que hay tres variantes de la cueca: la cueca valseada, la cueca larga y la cueca larga del balance. ‘La cueca valseada’ (1959a, pista 21) ejemplifica la primera, siendo la única pieza instrumental, mientras que ‘La cueca del balance’ (1959a, pista 2), se caracteriza por nombrar a las personas para que bailen, ampliando el texto por medio de coplas de seguidilla. Está basada en la cueca “Qué están haciendo mirones” (Venegas, 2017, p. 220), recogida de una cantora de Concepción, que contiene doce versos. Parra mantiene el texto exacto de los seis primeros, la copla y la mitad de seguidilla, y agrega los veinte versos, incluyendo uno que dice “la cueca larga del diecinueve”, con coplas de entre seis, siete y ocho sílabas con rima asonante en sus versos pares. Por su parte, la “Cueca

larga de los Meneses” (2º pie) (V. Parra, 1959a, cara b, pista 13) de Nicanor tiene trece estrofas y media de seguidilla. Posteriormente, en 1962, publica la cueca larga “A la una nació yo”, basada en una cueca homónima que recolectó de otra cantora de Concepción (Venegas, 2017, p. 215). Veamos la Figura 1 para comparar las coplas seguidilla de estas cuecas largas de Parra, Nicanor y Acevedo. En el primero (V. Parra, 1958, pista 9), canta las coplas de seguidilla como lo hace la cueca normal, acompañada de guitarra y percusión. En la segunda parte de la musicalización, hace lo mismo pero agrega una copla para comenzar como lo requiere la forma, cantando la misma melodía en todas las seguidillas.

<i>Cueca larga del 19</i>	<i>La cueca larga</i>	<i>Cueca del balance</i>	<i>A la una nació yo</i>
Luchito Araya, sí [6] Llevamos uno , [5] No se asuste m'hijita, [7] Uno es ning uno . [5]	Cantan los gallos, sí [6] Vamos en uno [5] Esta es la cueca larga[7] De San Beni úno . [5]	Con dos pañuelos, sí [6] salga pedrito [5] Sigue el balance [5] sigue el vaivén, [4] bailen la cueca [5] báilenla bien. [4]	Una, dos, tres y cuatro [7] cinco, seis, cero [5] así bailan la cueca [7] los carpinteros [5]
Siga la danza, [5] sig a el vaivén, [4] la cueca larga [5] báil ala bien. [4]	No hay mujer que no tenga[7] Dice mi abuelo [5] Un lunar en la tierra [7] Y otro en el cielo. [5]	Sigue el balance, [5] sig ue el vaivén, [4] bailen la cueca [5] báil enla bien. [4]	los carpinteros, sí [6] cinco, seis, siete, [5] así bailan la cueca [7] los alcagüetes [5]
No digas niña, [5] Nunca que sí, [4] Y si te pescan [5] No acobardís. [4] (Acevedo, 2014, p. 380)	Otro en el cielo, mi alma [7] Por un vistazo [5] Me pegara dos tiros [6] Y tres balazos. [5] (N. Parra, 1969, p. 73)	Báilenla bien, ay sí, [6] que salga Rosa. [5] Sigue el balance [5] sigue el vaivén, [4] bailen la cueca [5] báilenla bien. [4] (V. Parra, 1959, pista 2)	los alcagüetes, sí [6] vamos en una [5] esta es la cueca larga [7] de la aventura [5] (V. Parra, 1965, pista 5)

Figura 1. Extractos de las cuatro cuecas largas: Acevedo, Nicanor y dos de Violeta (Nota: elaboración propia).

Mientras que las versiones de Acevedo y Parra usan versos de cuatro y cinco sílabas, Nicanor emplea la seguidilla para la extensión estrófica. Mientras que Parra y Acevedo textualizan el desafío de cantar para los bailarines, nombrándolos en el texto, Nicanor no, pero afirma, en la segunda estrofa, que, si les toca la pareja baila toda la noche. Además, mientras que la numeración de Nicanor y Acevedo van del uno al diecinueve en las estrofas, la de Parra no. La influencia de Acevedo en los Parra es notoria. Por ejemplo, en los estribillos “sigue el vaivén” y “báilenla bien” en la “Cueca del balance”. En Nicanor también, al nombrar a los Meneses en su musicalización, uno de los cantores antologados por Acevedo en *Los cantores populares chilenos*. Allí describe a una pareja de cantantes: Rosa Araneda y su esposo Daniel Meneses, incluyendo dos poemas de este, “Versos de brindis” y “Versos a lo divino” (2015, pp. 161-164); como en *La cueca larga*. Además, la 'Cueca larga' de Nicanor nombra a más personas: Rosita Martínez, Gloria Astudillo y Domingo Pérez. Curiosamente, los archivos de la colección de Eugenio Pereira que contiene lo que parece ser otra versión de los *Cantos Folklóricos Chilenos* de Parra incluye la “Cueca larga del 19”, afirmando: “F.23. La cueca larga del 19. Domingo Pérez (Texto original de la Cueca larga de los Meneses)” (Canales, 2005, p. 179).

Recientemente se publicaron dos cuecas largas inéditas de Parra, fechadas el 15 de julio de 1959, pero con una organización diferente (V. Parra, 2016, pp. 437-440). “La cueca larga a diez razones” tiene veintidós estrofas de tres versos, mientras que “La cueca larga de pie forzao” tiene siete de tres versos. Al mirar sus títulos y contenido, parecen haber sido cambiados porque la cueca que enumera diez razones es la “Cueca larga de pie forzao”, mientras que la otra cuenta con diecinueve razones en sus veintidós estrofas. Siendo diferentes a las otras cuecas largas, parecen ser, más bien, ejercicios de esa experimentación poético-musical (Figura 2).

Cueca larga a diez razones

Uno no es ni uno,
Así bailen la cueca
Los monte bruno,

mala pareja
que después d'este baile
llora y se queja

tres que son nones,
toman el vino en chuico
de fanfarrones

[...]
(V. Parra, 2016, p. 437)

Cueca larga de pie forzao

Uno a la puerta
dos en la media luna
tres a la vuelta.

Cuatro vagones
traen un cargamento
de chicharrones.

Seis capitanes,
los han dado de baja
por animales.

[...]
(V. Parra, 2016, p. 440)

Figura 2. Extractos de dos cuecas inéditas de Violeta Parra (Nota. Elaboración propia a partir del libro *Violeta Parra poesía*).

En 1999, se publicó el disco *Composiciones para guitarra* de Parra, compuesta principalmente de obras inéditas para guitarra sola, pero incluyendo dos obras que difícilmente podríamos denominar simplemente como canciones por incluir texto dada su forma extendida de más de diez minutos en el caso de “El gavián” y la atonalidad de la nueva versión de la cueca larga. Expone tres nuevas anticuecas y algunas obras como los dos temas libres que exploran la hibridación tonal y modal con ciertas disonancias. Una de ellas reveló una nueva versión de “La cueca larga”, procedente de una grabación personal descubierta por Nicanor en Ginebra (V. Parra, 1999, pista 13). Parra musicalizó nuevamente el primer pie del poema, adoptando sonoridades atonales y variaciones de tempo que transforman radicalmente su primera musicalización y la forma de la cueca (Valdebenito, 2018, p. 69). Lorena Valdebenito sugiere que estas dos versiones contrastantes pueden interpretarse como una práctica hipertextual. Las diferencias tonales y atonales entre ambas resuenan en la representación dialéctica de motivos melódicos y suaves, yuxtapuestos a las tonalidades sombrías y

disonantes empleadas para transmitir sentimientos de dolor (Valdebenito, 2018, p. 60). Así, la interpretación tradicional de “La cueca larga de los Meneses” representa una versión radiante del poema, mientras que su contraparte atonal evoca una experiencia auditiva melancólica. Sin embargo, Valdebenito identifica un segmento final más tonal, en re mayor, utilizado para las cuatro últimas coplas. Así, identifica doce secciones con melodías que difieren de la estructura convencional de la cueca (Valdebenito, 2018, p. 63), concluyendo que esta versión representa una cueca anticanónica debido a su enfoque transformador de rasgos tonales y formales, similar al ballet “El gavilán” (Valdebenito, 2018, p. 69). Esta versión atonal tiene una duración de cinco minutos y cincuenta y cinco segundos, mientras que la tonal tiene cuatro minutos y cuarenta y siete segundos. Esa extensión de más de un minuto es básicamente desarrollada por la música entre las coplas.

En *La cueca larga*, Nicanor evidencia el uso de la forma musical, y de la copla romance y, por extensión, su genealogía de forma poético-musical de gran extensión. De hecho, su carácter intermedial también fue materializado como las *Décimas* autobiográficas y *Centésimas*, ya que en 1960 se publicó el vinilo *La cueca larga*, donde se recita la totalidad del poemario por el actor Roberto Parada y acompañada por la guitarra de Parra. De acuerdo con una de las teorías intermediales, esto representaría una literatura musicalizada pues el texto realiza una analogía formal y estructural con la música (Wolf, 1999, p. 58). Aunque esta teoría de Werner Wolf está enfocada en la literatura anglosajona y la música docta, el procedimiento es el mismo. De hecho, así también sucede con los tres poemas, en forma de cueca, de Neruda a Manuel Rodríguez: “Cueca”, “Pasión” y “Muerte” en *Canto General*, musicalizados por Bianchi.

Es posible que Parra haya reaccionado críticamente a la musicalización de Bianchi al plantear su versión de una cueca extendida. Resulta curioso que se haya publicado de forma separada en dos ‘canciones’, y que la versión atonal no haya sido publicada en vida. Bianchi era un compositor docto reconocido por una obra musical que integraba elementos populares con los de la música clásica, tal cual lo muestra su tonada a Rodríguez. Y Parra intentó algo similar desde su condición de artista popular: integró elementos de la música llamada docta, como la atonalidad, en sus experimentaciones musicales como la musicalización atonal del poema de su hermano. Pero, además, lo hizo con otras obras, como en “El gavilán”, cuya extensión es la mayor conocida de su obra poético-musical. Sin embargo, esa experimentación había comenzado en 1957 con sus primeras obras para guitarra sola cuyo contexto creativo puede revelar elementos artísticos interesantes.

IMPLICACIONES IDEOLÓGICAS DE LAS ANTICUECAS Y “EL GAVILÁN”

Si la antipoesía se alzó críticamente ante la lírica nerudiana, utilizando el habla popular, las anticuecas de Parra, y por extensión otras obras, pueden tener un sentido similar, como veremos a continuación. Así lo demuestran algunas evidencias que exponen la naturaleza crítica de la propuesta experimental de Parra que apeló también a elementos populares. En un artículo publicado en marzo de 1957, Jorge Edwards cuenta una primicia:

[Parra ha] empezado a componer música pura, aunque basada directamente en el folklore. - Encontré esta música en el color del mar, un día que ya estaba cerca de Chile: un color grisáceo, turbio, que tenía el mar, mientras se movía en grandes ondas quietas pero amenazantes; en el color del mar ese día y en la muerte de mi hija Rosa Clara; en el fondo de la tumba de Rosa Clara. [...] Ha compuesto ya tres obras en este nuevo estilo: “Canto a lo divino de la hija muerta”, “Cantos populares chilenos” y “Danzas santiaguinas del 1900”. (Edwards, 1957, p. 45)

El 24 de agosto de 1957, Parra estrenó estas obras en el Teatro Concepción, (Venegas, 2017, p. 104). Para Edwards, estas obras recuerdan algunas de inspiración popular de los compositores españoles E. Granados y M. de Falla, y observa que el compositor chileno Acario Cotapos dijo que “Parra es el primer músico de Chile” tras oír “Canto a lo divino de la hija muerta” (1957, p. 45). Esta asociación entre la experimentación musical y la muerte, involucra también a sus anticuecas, pues ella afirmó que en algunos velorios “se bailaba la cueca fúnebre sin zapato y con guitarra” (M. Vicuña, 1958, p. 73). Por ejemplo, en 1958 graba el canto a lo humano “La muerte con anteojos” (V. Parra, 1958, A, pista 7) en décimas, dedicada a Julio Escámez (Venegas, 2017, p. 174). Y al año siguiente la cueca titulada “La muerte se fue a bañar”, de la que no toma su creación, pero que originalmente era una cueca larga (Venegas, 2017, p. 177). Esta relación intermedial poético-musical de la muerte y disonancia/cromatismo establecida por Parra en estas obras es la misma que desarrolló sistemáticamente en la poesía (Alonso, 2011), y visualmente en muchas obras plásticas (Escobar-Mundaca, 2012).

En diciembre de 1957, Odeón lanzó *Composiciones para guitarra*, en cuya descripción de Soubllette, en la contraportada, confirma que “Canto a lo divino de la hija muerta” está dedicada a su hija fallecida. Sin embargo, Soubllette no relaciona las anticuecas a la antipoesía, pero elogia una particularidad crítica de la propuesta musical:

Aparte de la originalidad del estilo, estas composiciones tienen también la originalidad de ser para guitarra sola, forma de arte muy excepcionalmente cultivada por los compositores, quienes, desconociendo y despreciando el instrumento, han ignorado siempre sus posibilidades. Pues bien, aquí están estas composiciones de Violeta Parra para hacer saber a los músicos que en las seis cuerdas de la guitarra hay elementos más que suficientes para crear toda una nueva expresión musical. (V. Parra, 1957a)

De las seis obras, solo la primera y última, polkas tradicionales acompañadas por Soubllette en flauta, no presentan elementos cromáticos y disonantes. Las dos anticuecas, en las pistas tres y cuatro, sí exponen características musicales experimentales, mientras que la segunda (Canto a lo divino) y penúltima (Tres palabras) casi no las desarrollan, destacándose por su “carácter melancólico y arcaico” en mi menor natural en alturas interválicas graves para el Canto a lo divino, algo parecido en Tres palabras que mezcla además tonalidad y modalidad (Concha, 1995, p. 82).

La guitarra estaba asociada a actividades populares, como el canto a lo poeta, siendo popular desde la independencia chilena por su portabilidad (Pereira, 1941, p. 86). Por ello, subestimada en la academia chilena debido a la ausencia de una tradición comparable a la de los instrumentos sinfónicos. Esta cambió paulatinamente en la primera mitad del siglo XX con la presentación de conciertos en Chile de figuras internacionales como Andrés Segovia, quien interpretó repertorio solista con transcripciones de obras de J. S. Bach y composiciones contemporáneas (Soto, 2018, pp. 115-130). El reconocimiento formal de la guitarra en la academia llegó en 1938 cuando el guitarrista español Albor Maruenda inició oficialmente la enseñanza de la guitarra en el conservatorio nacional (Soto, 2018, p. 146). Curiosamente, Nicanor fue amigo de Maruenda, compartiendo con él durante años en su estadía en Chile entre 1938 y 1944 (Soto, 2018, p. 149).

Esto sugiere que Nicanor estaba al tanto de ese contexto cultural de la guitarra en Chile, cuyo ámbito artístico era limitado. Por ejemplo, estuvo reservada casi exclusivamente a arreglos de música de salón europea como mazurcas, vals y polkas, realizados por guitarristas como el catalán Antonio Alba y el chileno Carlos Pimentel (Soto, 2018, p. 115). La excepción es la zamacueca, con adaptaciones como “La japonesa” y “Mi negro” de Alba publicados a inicios del siglo XX (García, 2000), y las cuecas para canto y guitarra de María Luisa Sepúlveda (Sentis, 2020, pp. 101-104). Una simple revisión de la historiografía no muestra una cueca para guitarra sola antes de las anticuecas de 1957. De hecho, las primeras obras escritas datan de esos años por Gustavo Becerra, que en 1954 compuso su primera obra para guitarra, con *Las tres pascualas: variaciones eclécticas para guitarra* de 1957 siendo una de las primeras que incluye ritmos folclóricos (Torres, 1985, p. 23). Al igual que Parra, Becerra estuvo en Europa entre 1954 y 1956, y permaneció en París durante el mismo período que Parra, pero no hay información que confirme si se conocieron allí, ni del propio compositor. Incluso más, Becerra también estuvo involucrado en la composición de música para documentales chilenos. Como sabemos, Parra musicalizó el documental *Mimbre* (1957) de Sergio Bravo, pero según un artículo de revista del 14 de mayo de 1958, Becerra también compuso música para guitarra sola interpretada por Arturo González para ese mismo documental (Farías, 2021, p. 98). Curiosamente, Becerra también

musicalizó la “Cueca larga” de Nicanor en 1961 para coro, piano y percusión. Esto evidencia, en parte, lo afirmado por Soubllette, siendo aprovechado por Parra de forma original con la atonalidad y disonancia.

Olivia Concha (1995), en su análisis de estas piezas, destaca “el material poético-musical” de sus obras para guitarra como los dos ‘Temas libres’ que considera “romanzas sin palabras” por sublimar lo verbal a través de frases y discursos musicales dialógicos (p. 75). Además, señaló que Parra utiliza el ritmo de la cueca para explorar la tonalidad, la emancipación de la disonancia y el cromatismo en sus cinco anticuecas, intentando “incorporar todos los elementos musicales de la cueca y todo ‘el espíritu de adentro’” (Concha, 1995, p. 93). La anticueca 5, por ejemplo, desarrolla esta amplitud tonal y métrica a través de una frase musical basada en una triada disminuida que varía constantemente en forma de rondó sin tonalidad durante los poco más de 4 minutos de duración. Una simple comparación con sus “Tres cuecas punteadas” (V. Parra, 1957b, A pista 5), en tonalidad de la mayor con una estructura de rondó donde se repite una frase con una duración de minuto y medio, expone sus innovaciones musicales cuya única similitud es el ritmo de la cueca.

En una entrevista, Parra declaró explícitamente su experimentación musical para expresar el dolor, afirmando que para ello descubrió la música atonal (Navasal, 1958), lo cual solo fue publicado en vida en ese disco de 1957. Pero en 1960, estrena “El gavián” en la radio (Oporto, 2013, p. 55). El estudio de Lucy Oporto sobre “El gavián” demuestra el uso sistemático de la disonancia y el tritono, similar al concepto de Theodor Adorno sobre la emancipación de la disonancia de A. Schönberg, asociándola con el dolor y la inconsciencia social, y a la relación antigua del tritono con la presencia del diablo (Oporto, 2013, p. 127). Esta concepción intermedial de la atonalidad musical asociada al color turbio del mar es similar al de la plástica, donde la pintura representa los aspectos más oscuros de la vida según sus propias palabras (F. V. Parra, 2014, pista 4).

En lo textual, presenta 186 versos (Oporto, 2013, pp. 161-170), comenzando con el octosílabo “yo te quise veleidoso” y terminando con un heptasílabo “yo no tengo donde estar”. Pero también canta tres sílabas cuando corta los versos: “yo te qui/ yo te qui”, extendiéndose hacia el arte mayor con versos decasílabos “Tanto que me decía la gente”. Pero, a su vez, utiliza toda la gama entre esos dos números de versos. Además, podría representar una subversión a la música docta que ha utilizado elementos populares sin crítica, en lugar de encarnar un medio ingenuamente utilizado por la autoridad simbólica del discurso académico y de la música docta, como lo plantea Jorge Aravena (2004, p. 24). Una subversión parecida es la que establece en “El gavián”, donde proyectó un ballet

con orquesta sinfónica e instrumentos indígenas como la trutruca, pero subrayando que “el dolor no puede estar cantado por una voz académica, una voz de conservatorio. Tiene que ser una voz sufrida como la mía que lleva cuarenta años sufriendo. Entonces, hay que hacerlo lo más real posible” (V. Parra, 2014, pista 2). Es decir, para ella el sufrimiento no puede ser imitado porque le resta realidad al dolor. Ideológicamente, Parra desafió el paradigma musical local apelando a una voz no estilizada y proponiendo formatos no asociados al folclore. Esto es un procedimiento parecido a la transcripción del discurso y las expresiones de los cantores sin adaptaciones lingüísticas en *Los Cantos Folkloricos Chilenos* (Agosin y Dölz-Blackburn, 1992, p. 106), de la misma manera que Nicanor basó su antipoesía: en el lenguaje popular natural.

El estilo vocal de Parra se destacó por ser significativamente diferente al de sus contemporáneos, siendo incluso cuestionada por Esther Soré (Parra, 2011, p. 58). Pero lo que hacía era una representación desestilizada:

En las cintas magnéticas grabadas en todas las regiones de Chile, Violeta Parra ha recogido las extrañas voces de ancianos y jóvenes que [cantan el repertorio de Canto a lo Divino] con melodías de ritmos graciosos y encantadora sencillez [...] Una voz gutural recita en un poema largo como la gesta del Mío Cid, la historia de Carlomagno y los doce pares de Francia. Otro con la autoridad de un profeta, canta la vanidad de la sabiduría del "planeta terrenal" y se burla de los sabios que "para dar prueba toman tinta, papel y estrumento". (Vicuña, 1958, pp. 71-72)

En consecuencia, la voz de Parra se percibió como inusual, no solo por su austeridad en contraste con la música académica, sino que también por las temáticas críticas de sus letras relacionadas con la moral y la ética del canto a lo poeta.

CONCLUSIONES

La experimentación poético-musical de Parra con la disonancia y atonalidad, por un lado, y la variación métrica de la copla romance y seguidilla junto a su extensión, por otro, son características de un tipo de obras musicales con y sin texto que nacen de un contexto crítico “antirromántico” del folclore que identificaba la capacidad creativa de los miembros de la cultura popular. Esto motivó las primeras apropiaciones poéticas de la cueca como las de Casassus y Chilote Campos, extendiendo el número de coplas, que posteriormente Neruda también realizará. Una apropiación y extensión similar del verso popular cantado fue desarrollado por Parra en la textualización de sus *Centésimas* y autobiografía en décimas, pero reservando la cueca para una experimentación diferente.

La cueca era considerada la manifestación romantizada de una identidad nacional que transitaba genealógicamente desde la zamacueca, con recreaciones que seguían una forma textual y

tonalidad musical mayor definidas. Pero solo en 1955 se conoce masivamente la primera musicalización de una cueca literaria por V. Bianchi que la transformó en una tonada con marcada instrumentación sinfónica. La identidad de la cueca que la chilinizaba estaba tematizada ampliamente, desde lo amoroso a lo sociopolítico, lo que quedó reflejado también en “La cueca larga de los Meneses” que Parra musicalizará tonal y atonalmente, experimentando paralelamente con la extensión textual de esa cueca larga, evocando poéticamente su genealogía híbrida en los antiguos cantares de gesta.

Pero esa experimentación comenzó con sus anticuecas y obras para guitarra sola de 1957 que incorporaban aspectos y formas inéditas como un canto a lo divino instrumental, la disonancia, la hibridación de tonalidad y modalidad, y la ampliación formal, de una cueca instrumental que, junto a las “Tres cuecas punteadas” de ese mismo año, eran las primeras para guitarra sola, actualizando su relación con la zamba[cueca] como forma sin texto. Al igual que la antipoesía, esta antimúsica también desromantizaba aspectos teorizados de la cueca, como la tonalidad y su función festiva. Por ejemplo, habló de la existencia de la cueca fúnebre que se escuchaba en los velorios, y que ella asoció con su inspiración creativa a partir de la muerte de su hija. Como sabemos, la muerte es uno de los principales temas en su obra, que expuso intermedialmente, y que es fundamental en el canto a lo poeta. Por eso no es coincidencia que la sección que ella musicaliza atonalmente de la cueca de su hermano tematice la muerte: “me pegara dos tiros /y tres balazos.”; “me cortara las venas, mi negro/ me caigo muerto”; “Por un cadete/ se ha mata’o una niña/ de diecisiete”. Esta musicalización no solo representaba un contrapunto formal a la sinfónica de Bianchi, sino que, además, utilizaba los mismos medios instrumentales populares: la guitarra, la percusión en la misma guitarra, y la voz. En cierta manera, evocaba a la “lengua de la tribu” de la antipoesía por medio de “los instrumentos musicales de la tribu”.

Pero será solo en 1960 que Parra expondría la experimentación anti-poética de la cueca con “El gavián”, extendiendo y variando la métrica en arte menor y mayor. Al igual que la cueca larga atonal, también expone la violencia y muerte por amor de una mujer en manos de un mal amor: “Cuando se trata de bailar la cueca, de tu guitarra no se libra nadie, hasta los muertos salen a bailar” escribió Nicanor en su “Defensa de Violeta Parra”. Esto nos remite al origen zoomorfo de la cueca capaz de poetizar el cortejo de una pareja, pero Parra lo hace de manera anti-poética exponiendo su antítesis. Además, al ser concebido como una danza, se puede relacionar a la cueca más que a las otras formas como la tonada, y porque utiliza los rípios característicos como “mi vida” y “ay ay ay”. Esta obra, junto a la versión atonal de “La cueca larga”, son cantadas con un tipo de voz no estilizado

académicamente donde abundan las tonalidades graves, al igual que en las obras para guitarra de 1957. Estos elementos, sitúan a esta obra en la línea de desarrollo que comenzó musicalmente con las anticuecas y que exploró intermedialmente en las cuecas largas. Es decir, Parra aportó nuevos elementos a una forma desarrollada en Chile: la muerte como anti-poética junto a la disonancia y tonalidad menor de la cueca, que podrían considerarse antimúsica-poética. Este paradigma chileno de lo intermedial popular es un contrapunto destacado de aquellas manifestaciones analizadas en torno a Dylan y a la narrativa musicalizada, lo que sugiere, además, nuevas líneas de exploración en torno a lo intermedial popular a nivel nacional y regional.

REFERENCIAS

- Acevedo, A. (2014). *La Cueca: Orígenes, Historia y Antología* (2ª ed.). Táchitas.
- Acevedo, A. (2015). *Los Cantores Populares Chilenos* (2ª ed.). Táchitas.
- Agosín, M. y Döhl-Blackburn, I. (1992). *Violeta Parra, o La expresión inefable: Un análisis crítico de su poesía, prosa, y pintura*. Planeta.
- Alonso, M. N. (2011). La soberanía sobre la muerte: El caso Violeta parra. *Atenea*, 504, 11-39. <https://doi.org/10.4067/S0718-04622011000200002>
- Aravena, J. (2004). Música popular y discurso académico: A propósito de la legitimación culta de las "Anticuecas" de Violeta Parra. *Revista musical chilena*, 58(202), 9-25. <https://doi.org/10.4067/S0716-27902004020200003>
- Bernhart, W. (2017). From Orpheus to Bob Dylan: The Story of «Words and Music». *Aletria: Revista de Estudios de Literatura*, 27(2), 277-301. <https://doi.org/10.17851/2317-2096.27.2.277-301>
- Canales, R. (2005). *De los Cantos folklóricos chilenos a las Décimas: Trayectoria de una utopía en Violeta Parra* [Tesis de Magíster, Universidad de Chile]. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/108868>
- Concha, O. (1995). Violeta Parra, compositora. *Revista musical chilena*, 49(183), 71-106.
- Eagleton, T. (1998). *Una introducción a la teoría literaria*. Fondo de Cultura Económica.
- Edwards, J. (1957, marzo 1). Vida y andanzas por el mundo de Violeta Parra. *Eva*, 624, 26-45.
- Escobar-Mundaca, A. (2012). *Violeta Parra, una aproximación a la creación interdisciplinaria* [Tesis de Magíster, Universidad de Barcelona]. <http://hdl.handle.net/2445/33027>
- Escobar-Mundaca, A. (2018). I Don't Play the Guitar for Applause: Turning the World Upside Down. En P. Vilches (Ed.), *Mapping Violeta Parra's Cultural Landscapes* (pp. 57-71). Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-319-69302-6_5

► Artículos: La antimúsica-poética de Violeta Parra

- Escobar-Mundaca, A. (2019). *Translating Poetics: Analyzing the Connections Between Violeta Parra's Music, Poetry and Art* [Tesis de Doctorado, Universidad de Sussex]. <http://sro.sussex.ac.uk/id/eprint/84983/>
- Dylan, B. (5 de junio de 2017). *Nobel Lecture*. NobelPrize.org. <https://cutt.ly/LeSQtZTW>
- Fariás, M. (2021). *Identidad y política en la música del cine chileno (1939-1973)*. Ariadna. <https://doi.org/10.26448/ae9789566095187.4>
- García, F. (2000). La guitarra clásica en la música chilena de salón. *Revista musical chilena*, 54(194), 114-115. <https://doi.org/10.4067/S0716-27902000019400017>
- Garrido, P. (1943). *Biografía de la Cueca*. Ercilla.
- Instituto de Investigaciones del Folklore Musical Universidad de Chile. (1944). *Aires tradicionales y folklóricos de Chile: II serie*. Casa Amarilla, Universidad de Chile. <https://cutt.ly/QeSmzyxP>
- Middleton, R. (1990). *Studying Popular Music*. Open University.
- Morales, L. (2003). *Violeta Parra: La última canción*. Cuarto Propio.
- Morales, L. (2012). Nicanor Parra: El proyecto antipoético. *Anales de Literatura Chilena*, 17, 147-167.
- De Navasal, M. (1954). Conozca a Violeta Parra. *Ecran*, (1220), 18-20. <https://cutt.ly/meSmZqAI>
- De Navasal, M. (1958). Museo de Música Popular creó Violeta Parra. *Ecran*, (1416), 14. <https://cutt.ly/teSmNS3Z>
- Oporto, L. (2013). *El diablo en la música. La muerte del amor en El gavilán, de Violeta Parra*. USACH.
- Parra, F. V. (Director). (2014). *Violeta Parra Bordadora Chilena* [DVD]. Chilevisión.
- Parra, H. (1952). *RCA Víctor 90-1219. Hermanas Parra* [Álbum 78 RPM] RCA Víctor.
- Parra, I. (2011). *El libro mayor de Violeta Parra* (2ª ed.). Cuarto Propio.
- Parra, N. (1969). *Obra gruesa*. Universitaria.
- Parra, N. (2006). *Obras Completas & algo +: De «Gato en el camino» a «Artefactos» (1935-1972)*. Círculo de Lectores Galaxia Gutemberg.
- Parra, V. (1955). *Violeta Parra con acompañamiento típico* [Álbum 33 RPM]. Odeón.
- Parra, V. (1957a). *Composiciones para guitarra* [Álbum 45 RPM]. Odeón.
- Parra, V. (1957b). *El folklore de Chile (Vol. 1)* [Álbum 33 RPM]. Odeón.
- Parra, V. (1958). *El folklore de Chile (Vol. 2)* [Álbum 33 RPM]. Odeón.
- Parra, V. (1959a). *La cueca presentada por Violeta Parra* [Álbum 33 RPM]. Odeón.
- Parra, V. (1959b). *Tonadas* [Álbum 33 RPM]. Odeón.
- Parra, V. (1961). *Toda Violeta Parra. El folklore de Chile (Vol. 8)* [Álbum 33 RPM]. Odeón LDC-36344.

- Parra, V. (1976). *Décimas* [Álbum 33 RPM]. Alerce
- Parra, V. (1999). *Composiciones para guitarra* [CD]. Warner Music Chile.
- Parra, V. (2013). *Cantos Folklóricos Chilenos*. CEIBO.
- Parra, V. (2014). *Violeta Parra en el Aula Magna de Concepción* [CD]. Chilevisión Música.
- Parra, V. (2016). *Poesía*. (E. Pfeiffer y C. Warken, Eds.; 4ª ed.). Universidad de Valparaíso.
- Pereira, E. (1941). *Los orígenes del arte musical en Chile*. Publicaciones de la Universidad de Chile.
- Pfeiffer, E. (2020). Aproximación a la primera etapa escritural de Nicanor Parra, 1935-1946. *Anales de Literatura Chilena*, 33, 239-265. <https://doi.org/10.7764/ANALESLITCHI.33.09>
- Piña, J. A. (1990). *Conversaciones con la poesía chilena: Nicanor Parra, Eduardo Anguita, Gonzalo Rojas, Enrique Lihn, Oscar Hahn, Raúl Zurita*. Pehuén.
- Sentis, C. (2020). *La compositora chilena María Luisa Sepúlveda Maira (1883-1958): Discursos historiográficos, exoneración y feminismo*. [Tesis de Magíster, Universidad Católica de Chile]. <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/38494>
- Soto, P. (2018). *La técnica de la guitarra clásica en Chile del siglo XX aportes para una historia crítica* [Tesis de Doctorado, Universidad Católica de Chile]. <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/22090>
- The Nobel Prize. (s.f.). *Bob Dylan—Facts*. *NobelPrize.org*. <https://cutt.ly/9eSQidpM>
- Torres, R. (1985). Catálogo de la obra de Gustavo Becerra-Schmidt. Notas Preliminares, y Catálogo de la Obra Musical de Gustavo Becerra-Schmidt. *Revista Musical Chilena*, 39(164), 16-51.
- Valdebenito, L. (2018). La Luz y la Sombra en la Cueca larga de Violeta Parra. *Neuma*, 11(2), 44-72. <https://cutt.ly/xesQiy7n>
- Venegas, F. (2017). *Violeta Parra en Concepción y la Frontera del Biobío, 1957-1960*. Universidad de Concepción.
- Vicuña, J. (1912). *Romances populares y vulgares*. Biblioteca de Escritores de Chile.
- Vicuña, M. (1958). Violeta Parra, hermana mayor de los poetas populares. *Revista Musical Chilena*, 12(60), 71-77. <https://cutt.ly/KeSQoL6D>
- Wolf, W. (1999). *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Rodopi. <https://doi.org/10.1163/9789004651197>