

DE LA GUITARRA TRADICIONAL CAMPESINA A LA GUITARRA DE RAÍZ POPULAR Y FOLCLÓRICA CHILENA Y LATINOAMERICANA: INTERTEXTUALIDAD ENTRE LAS TÉCNICAS DE EJECUCIÓN TRADICIONALES, EN LA OBRA DE PARRA, JARA Y SALINAS Y LAS TONADAS DE JUAN ANTONIO SÁNCHEZ Y JAVIER CONTRERAS

FROM THE TRADITIONAL PEASANT GUITAR TO THE GUITAR OF POPULAR AND FOLKLORIC CHILEAN AND LATIN AMERICAN ROOTS: INTERTEXTUALITY BETWEEN TRADITIONAL PERFORMANCE TECHNIQUES, IN THE WORK OF PARRA, JARA AND SALINAS AND TONADAS OF JUAN ANTONIO SÁNCHEZ AND JAVIER CONTRERAS

Mg. Rodrigo Montes Anguita
Universidad Academia de Humanismo Cristiano
Universidad de Playa Ancha
Chile

Dr. Raúl Jorquera Rossel¹
Departamento de Música
Universidad de La Serena
*Chile**

RESUMEN

El presente trabajo interrelaciona los recursos técnicos del lenguaje de la guitarra tradicional campesina de la zona centro-sur de Chile, con composiciones de Violeta Parra, Víctor Jara y Horacio Salinas y, al mismo tiempo, con el trabajo de los creadores Juan Antonio Sánchez y Javier Contreras. Esto se lleva a cabo desde análisis intertextuales que permiten comprender la renovación y modernización del lenguaje guitarrístico. Para ello se presenta un panorama histórico general de la guitarra en Chile, identificando al ritmo como el principal elemento intertextual de la vertiente chilena de la guitarra de raíz.

Palabras clave: Guitarra tradicional chilena, intertextualidad, ritmo musical

ABSTRACT

The present work interrelates the technical resources of the language of the traditional guitar of the central-south zone of Chile, with compositions by Violeta Parra, Víctor Jara and Horacio Salinas and, at the same time, with the work of the composers Juan Antonio Sánchez and Xavier Contreras. This is carried out from intertextual analysis that allows us to understand the renovation and modernization of the guitar language. To this end, a general historical panorama of the guitar in Chile is presented, identifying rhythm as the main intertextual element of the Chilean side of the root guitar.

Keywords: Traditional Chilean guitar, intertextuality, musical rhythm

* Recibido el 4/06/2023 y aceptado el 4/08/2023 Correos electrónicos rodrigo.montes@upla.cl ORCID 0000-0003-0328-0303, raul.jorquerar@userena.cl ORCID 0000-0002-8470-4624

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. Teniendo en cuenta lo anterior, este trabajo tiene como objetivo analizar el desarrollo de la guitarra chilena en sus distintas vertientes, comparando e hilando los elementos estéticos que han configurado sus sonoridades.

Por una parte, abordamos la guitarra tradicional chilena o guitarra campesina, la que ha consolidado unas técnicas de ejecución que son transmitidas generacionalmente por la figura de La Cantora, y por otra parte, vemos como a partir del reencuentro con los saberes tradicionales, Violeta Parra y Víctor Jara, incluyen las técnicas de la guitarra campesina en su quehacer creativo. Por medio de 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. Al mismo tiempo, analizamos la influencia de esta estética en algunos de 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, al encontrarse justo entre la tradición y la renovación.

La idea de que existen 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 y armonía, entre otras.

A su vez, abordamos de manera preliminar —y como la fase más exploratoria de esta investigación— la guitarra creativa en el Chile de comienzos del siglo XXI. Al mismo tiempo, 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 fundamentales de esta nueva escuela: Juan Antonio Sánchez y Javier Contreras.

Según lo expuesto anteriormente planteamos que 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, desplazando 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.

Para llevar a cabo esta investigación, se ha realizado una revisión bibliográfica que va desde publicaciones de las décadas de los setenta y ochenta en el siglo anterior, hasta las más recientes, articulando un análisis que gravita entre los primeros hallazgos y las visiones modernas de los fenómenos en cuestión. A su vez, 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—

1. 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, estando presente en las distintas capas de la sociedad, tanto en el ámbito urbano como en el rural y, a su vez, en los contextos músico-rituales más diversos, como la liturgia católica, el teatro, la vida privada y las fiestas públicas que tenían lugar anualmente, extendiéndose su uso hasta nuestros días con la misma diversidad señalada¹.

Según Sauvalle², la guitarra es utilizada prácticamente en la totalidad de las manifestaciones musicales a lo largo y ancho del territorio nacional. En el Norte Grande —regiones de Tarapacá y Antofagasta— acompaña el huayno, las ventanas y el cachimbo y, por otro lado, el baile del negro en las festividades del Santo Patrono de San Pedro de Atacama. En el Norte Chico —regiones de Atacama y Coquimbo— está presente en la Fiesta de Andacollo, en lo particular, las Cofradías de Danzantes, danza femenina y turbantes. Además, se observa su presencia en las vigilias de las vírgenes viajeras de Quilimarí, Chincolco y Petorca acompañando lanchas, danza y balambo.

En la zona central —entre las regiones de Valparaíso y del Maule— comparte con el guitarrón chileno y el rabel el acompañamiento del Canto a lo Poeta. También se utiliza para interpretar cuecas, vals y música ranchera. Entre las regiones de Coquimbo y del Biobío acompaña gran variedad de tonadas. Por otro lado, la encontramos en marchas, marchitas, mazurcas y ranchera entre las regiones del Biobío y Magallanes y en Chiloé acompaña las bandas de cabildo y bailes como el rin y la pericono.

Se distinguen cuatro funciones de la guitarra en el contexto tradicional: a) acompañante del canto; b) acompañante del baile; c) acompañante de otro instrumento —rabel, arpa— y d) solista.

En la consolidación de un ideario de la música rural, y principalmente en el uso de la guitarra y las técnicas tradicionales, aparece La Cantora, quien, a través de su participación en la vida comunitaria, aprende de forma empírica a través del juego y la escucha de las músicas en las fiestas o reuniones familiares. Cuenta con un repertorio amplio, el cual adecua según las necesidades de la ocasión, realizando de esta forma un servicio colectivo y aglutinante en torno al canto y la guitarra. La cantora humaniza el instrumento adornándolo 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 contra, para no quedar roncás según sus creencias, la guitarra solo debe ser tocada por su dueña, de no ser así, se pone *idiosa* en manos de otra persona. Ante las muertes de familiares cercanos, la guitarra guarda luto junto a su dueña³. 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 y se inclina por ciertas afinaciones que perfilan mejor su timbre vocal, generando una sonoridad más punzante en la guitarra. A su vez, conjuga los elementos que tiene a su alcance: dinámicas,

¹ Vera, Alejandro (2016). “La música entre escritura y oralidad: la guitarra barroca, el guitarrón chileno y el canto a lo divino”. *Revista Musical Chilena*, 70 (225), pp. 9-49.

² Sauvalle, Sergio (1994). **La Guitarra Tradicional Chilena**. Fondo del desarrollo de la cultura y las artes, Santiago de Chile, p. 15.

³ Chavarría, Patricia (2019). Entrevista: *La cantora y las técnicas de la guitarra tradicional campesina*, p. 2.

articulaciones y fraseos. En su performance la cantora aparece mayoritariamente como solista, aunque han existido dúos y tríos.

2. Técnicas de ejecución en la guitarra tradicional chilena

Ahora bien, 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 otras⁴. Existen cinco técnicas básicas de producción del sonido: rasgueo, trinado, punteo, picoteo y tañido.

2.1. Rasgueo

En *Toquíos Campesinos*, trabajo etnográfico de Díaz Acevedo, se recopilan y transcriben más de cuatrocientas formas distintas de rasgear 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”⁵.

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 o mano abierta, y si el ataque es más cercano al puente o a la boca, si se privilegian los agudos por sobre las bordonas y 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”⁶. Así, la articulación dinámica se vincula principalmente al aspecto rítmico.

La historia del rasgueo como técnica guitarrística, está indisolublemente ligada al instrumento desde sus inicios, pudiendo encontrarse 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”⁷.

A su vez, Galilea 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 festivo⁸.

⁴ Chavarría, Patricia (2015). **La guitarra es la que alegra**. Santiago: Editorial Cuarto Propio, p. 15.

⁵ Díaz, Raúl (1997). **Toquíos Campesinos**. Temuco: Fondo del Desarrollo de la Cultura y las Artes del Ministerio de Educación, Imprenta Trazos, p. 26.

⁶ Chavarría, Patricia (2015). **La guitarra...**, p. 68.

⁷ Vera, Alejandro (2016). “La música entre escritura y oralidad: la guitarra barroca, el guitarrón chileno y el canto a lo divino”. *Revista Musical Chilena*, 70 (225), pp. 9-49.

⁸ Galilea, Carlos (2018). **Guitarras Atlánticas, de la península ibérica a Brasil**. Zaragoza: Limbo Errante Editorial, pp. 50-51.

2.2. 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 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”¹⁰.

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 y 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.

2.3. Picoteo

Catalán define el picoteo como “una técnica parecida al tapping” pero hecha en el campo¹¹. 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, dedos que percuten generalmente la primera o segunda cuerda en un traste determinado del diapasón, seguidos de un arpeggio trinado realizado con el mismo dedo que ha golpeado la cuerda.

2.4. 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.

2.5. 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”¹².

¹⁰ Chavarría, Patricia (2015). *La guitarra...*, p. 75.

¹¹ Catalán, José Pablo (2019). Entrevista: *La guitarra tradicional chilena y su desarrollo*, p. 1.

¹² Díaz, Raúl (1994). *Finares Campesinos*. Temuco: Fondo del Desarrollo de la Cultura y las Artes del Ministerio de Educación, Imprenta Trazos, p. 27.

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 conseguir empleando la afinación normal o universal.

Según Díaz¹³ y Chavarría¹⁴, los finares más utilizados y vigentes son por tercera alta, por transporte, por transporte argentino, por segunda alta y por común. En las afinaciones encontramos uno de los recursos más distintivos de la guitarra tradicional chilena, que combinado con los demás, dan sentido a su contenido.

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

A continuación, estableceremos relaciones, puntos de convergencia y confluencia entre los elementos técnicos de la guitarra tradicional chilena —codificados principalmente por la cantora— y la creación guitarrística de Violeta Parra, Víctor Jara y Horacio Salinas.

3.1 Violeta Parra: 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”¹⁵. 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 hechos, 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 en la urbanidad, perfilando el desarrollo de otros saberes en torno al instrumento y sus posibilidades.

En relación con su formación guitarrística, Oporto indica lo siguiente:

“Para componer y para interpretar, tuve que aprender a tocar guitarra (...). Me enseñó Andrés Segovia en Concepción, y así descubrí que lo que había hecho hasta ahora estaba totalmente equivocada. 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”¹⁶.

¹³ Díaz, Raúl (1994). *Finares Campesinos...*, p. 27.

¹⁴ Chavarría, Patricia (2015). *La guitarra...*, p. 56.

¹⁵ Concha, Olivia (1995). “Violeta Parra, compositora”. *Revista Musical Chilena*, 49 (183), p. 71.

¹⁶ Oporto, Lucy (2017). “Disonancia y dolor en El Gavilán, de Violeta Parra”. *Revista Hispánica Internacional de Análisis Literario y Cultural*, 9, p. 28.

Es principalmente en las *Anticuecas*, *El Gavilán*, y en la música incidental de la película *Mimbre* (1957) del cineasta Sergio Bravo¹⁷, donde la compositora establece cruces entre los saberes acumulados en encuentros con diversas manifestaciones culturales.

3.1.1. 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...”¹⁸. De esta manera, el guitarrista Eulogio Dávalos relata 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 (Suiza). Tiempo después supimos que Nicanor Parra logró que la familia de Miguel Letelier se lo entregara”¹⁹.

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.

3.1.2. 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, polirritmias, rasgueos, percusiones rítmicas, apertura de la tonalidad, cromatismos, atonalismos, uso de doce tonos y disonancias²⁰.

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

¹⁷ 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.

¹⁸ Dávalos, Eulogio y Mario Amorós (2016). *Una leyenda hecha guitarra: Elogio Dávalos. Memorias*. Providencia: Ediciones B Chile, S. A., p. 56.

¹⁹ Dávalos, Eulogio y Mario Amorós (2016). *Una leyenda hecha guitarra...*, p. 57.

²⁰ Concha, Olivia (1995). “Violeta Parra, compositora”. *Revista Musical Chilena*, 49 (183), p. 75.

repertorio campesino e indígena y que, a la vez incursiona en la apertura y ampliación de la tonalidad”²¹.

Sin embargo, 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 los autores al compositor y guitarrista Juan Antonio Sánchez 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”²².

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 arpeggio de la mano derecha.

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 arpeggio, 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.

3.1.3. El trinado en las Anticuecas

Fig. 1. Anticueca N° 2



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, el bajo realiza un *ostinato* rítmico-melódico sobre la nota Mi de la sexta cuerda, separado de la melodía de las primeras

²¹ Concha, Olivia (1995). “Violeta Parra, compositora...”, p. 75.

²² Sánchez, Juan Antonio (2019). Entrevista: *La guitarra solista chilena y su vínculo con las cantoras y la Nueva Canción Chilena*, p. 5.

cuerdas. Este trinado —arpeggio 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 está haciendo la hemiola, es decir, tres negras, como si estuviera en 3/4. Este tipo de polimetría es abundante en la música de raigambre africana y en particular en el folclor latinoamericano, por ejemplo, en la chacarera se omite el tiempo uno del bajo, tal como ocurre en el primer compás de esta pieza.

3.1.4. Patrones rítmicos presentes en las cinco *Anticuecas*

Tabla 1. Patrones rítmicos presentes en las anticuecas

Nº del Patrón	Anticueca	Patrón rítmico
1	Nº: 1- 2- 3- 4- 5	
2	Nº: 1- 4	
3	Nº: 1	
4	Nº: 3	
5	Nº: 3- 5	
6	Nº: 3	
7	Nº: 4	

Considerando la gran cantidad y complejidad de patrones rítmicos recopilados por Díaz Acevedo y Chavarría en las investigaciones realizadas en la zona centro-sur de Chile, y una vez hecho el análisis de estas composiciones, podemos afirmar que en las *Anticuecas*, la compositora delimita este recurso en siete patrones (tabla 1), 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 cinco 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”²³.

²³ González, Juan Pablo, Fernando Carrasco y Juan Antonio Sánchez (2018). **Violeta Parra: Tres discos autorales**. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, p. 260.

3.1.5. El dosillo

Fig. 2 Anticueca N° 1



El patrón rítmico de este ejemplo 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 — 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 dosillo²⁴.

Fig. 3. 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 folclórica, por ejemplo, en la *Tonada por despedida* de Juan Antonio Sánchez.

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 agudas, por ejemplo”²⁵.

3.2. Víctor Jara: la guitarra como herramienta de cambio social

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

²⁴ En los trabajos de Concha (1995) y Concha (1993), 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 transcritores de estas piezas, motivados por la intención de que la lectura sea más sencilla.

²⁵ González, Juan Pablo, Fernando Carrasco y Juan Antonio Sánchez (2018). **Violeta Parra: Tres discos autorales**. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, p. 261.

al hombre para que este cambie el sistema”²⁶. Por lo tanto, propone una reestructuración social que emane desde la creación artística.

Tempranamente es 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 qué 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 seguimos”²⁷.

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

En cuanto al contenido músico-poético de sus discos solistas, suelen ser 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. El espesor poético de sus canciones 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 absoluta del significado de habitar un tiempo y espacio determinado, y de su responsabilidad histórica y social en él, constituyéndose así como un intelectual orgánico, según McSherry.²⁸

3.2.1. 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 nueva”²⁹. Víctor Jara observaba 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 con 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

²⁶ Chaparro, Moisés, José Seves, y David Spener (2013). **Canto a las estrellas: Un homenaje a Víctor Jara**. Santiago: Ceibo ediciones, p. 37.

²⁷ 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=rsyKGTG44P_Q&list=OLAK5uy_nrPcy-RDp6MbHkUNhXNGoiniKhLYoUmE&index=13 Consultado el 07 de Marzo del 2023.

²⁸ McSherry, J. Patrice (2017). **La nueva canción chilena, el poder político de la música 1960-1973**. Santiago de Chile: LOM ediciones, pp. 45-55.

²⁹ Acevedo, Claudio; Rodolfo Norambuena, José Seves, Rodrigo Torres y Mauricio Valdebenito (1996). **Víctor Jara: Obra musical completa**. Santiago: Fundación Víctor Jara, p. 38.

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 Oteíza, el padre Escudero y el Capitán don Lorenzo Mujica. Los asuntos que trataban eran alegres, livianos, frecuentemente con cierto matiz burlón y epigramático”³⁰. Los temas o fundados utilizados son historia, acontecimientos sociales y políticos, astronomía, geografía, aritmética y otras ciencias además de literatura, ponderación, amor, parabienes a los novios, brindis, payas y contrapuntos³¹. El canto a lo divino está relacionado con las historias bíblicas y la religión.

En relación con la construcción fraseológica, tanto en el canto a lo humano como a lo divino, María Ester Grebe en Vera³² 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.

3.2.2. 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 recopilador 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 guitarra³³, 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. 4. *¿Qué saco rogar al cielo?* Introducción, guitarra I



Desde la introducción, aparecen los recursos estéticos del guitarrón chileno en el canto a lo poeta: cambio permanente de compás; tipo de arpeggio; y el gesto melódico y sus respectivas repeticiones en los tres compases de 2/4. Situación similar ocurre en la introducción de *Paloma quiero contarte*:

³⁰ Rafide, Matías (1959). *Literatura Chilena*. Santiago: Imprenta Cultura, p. 28.

³¹ Astorga, Francisco (2000). “El Canto a lo Poeta”. *Revista Musical Chilena*, 50 (194). Instituto de Investigaciones Musicales, Universidad de Chile, pp. 56-94.

³² Vera, Alejandro (2016). “La música entre escritura y oralidad: la guitarra barroca, el guitarrón chileno y el canto a lo divino”. *Revista Musical Chilena*, 70 (225), p. 24.

Fig. 5. 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”³⁴.

Estas sonoridades están muy ligadas a la décima —también a la cuarteta o copla— pero 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 con 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”³⁵.

En relación con su performance, Acevedo³⁶ 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”.

Luego de haber realizado el análisis de su performance a través de sus discos, podemos traducir su rigor interpretativo en un 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, en una composición que da buena cuenta de la síntesis que logra

³⁴ Torres, Rodrigo (1980). **Perfil de la creación musical en la nueva canción chilena desde sus orígenes hasta 1973**. Santiago: Editorial CENECA, p. 29.

³⁵ Valdebenito, Mauricio (2014). “Tradición y renovación en la creación, el canto y la guitarra de Víctor Jara”. **Palimpsestos Sonoros**. Santiago de Chile: Ceibo ediciones, p. 27.

³⁶ Acevedo, Claudio; Rodolfo Norambuena, José Seves, Rodrigo Torres y Mauricio Valdebenito (1996). **Víctor Jara: Obra musical completa**. Santiago: Fundación Víctor Jara, p. 36.

tempranamente de los recursos tradicionales, manteniendo una distancia prudente de estos, estructurando una especie de urbanización de la guitarra campesina.

Fig. 6. Guitarra en El cigarrito



Esta forma de realizar el arpeggio es definida como Toquío Jara³⁷, 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* y *Cuando voy al trabajo*.

3.3. Horacio Salinas: la guitarra en el centro de la creación

Salinas es uno de los compositores más relevantes en la renovación de los códigos de la música chilena. Ha entregado más de ochenta piezas al catálogo del grupo Inti Illimani 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»³⁸.

También entre sus influencias se encuentran los grupos vocales del noroeste argentino: Los Fronterizos, Los Chalchaleros y Los Trovadores del Norte, además de 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.

³⁷ Acevedo, Claudio; Rodolfo Norambuena, José Seves, Rodrigo Torres y Mauricio Valdebenito (1996). **Víctor Jara: Obra musical completa**. Santiago: Fundación Víctor Jara, p. 37.

³⁸ Salinas, Horacio (2013). **La Canción en el Sombrero. Historia de la Música de Inti-Illimani**. Santiago: Editorial Catalonia, pp. 41-42.

“«Huajra»³⁹, 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”⁴⁰.

Esta pieza de Yupanqui, constituye el primer acercamiento a una forma de hacer arreglos en la agrupación, el cual se realiza a través de una especie de taller colectivo, en el que se analizan los componentes presentes en la pieza solista: melodía, armonía, polifonía, ritmo, segundas voces, bajos y articulación, para luego experimentar 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.

3.3.1. Víctor Jara y Horacio Salinas: guitarra y creación musical

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”⁴¹. 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»⁴².

3.3.2. La guitarra de Horacio Salinas

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

“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,

³⁹ Del disco homónimo Inti Illimani (1970) y reeditada en el Inti Illimani 3, Canto de pueblos Andinos (1975).

⁴⁰ Salinas, Horacio (2013). *La Canción en el Sombrero...*, p. 99.

⁴¹ González, Juan Pablo (1996). “Evocación, modernización y reivindicación del folclore en la música popular chilena: el papel de la performance”. *Revista Musical Chilena*, 50 (185), p. 34.

⁴² Salinas, Horacio (2013). *La Canción en el Sombrero...*, p. 139.

Venezuela, México y Cuba (aunque también composiciones que necesariamente corresponden a danzas o ritmos tan definidos, como “Tatati”)⁴³.

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.

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 enriquece la sonoridad desprovista de una sola voz con otra u otras que le responden y dialogan. Todo lo anterior, 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 toma un nuevo ímpetu en la versión del disco *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.

4. 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

Sánchez⁴⁴ 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—, y cantautores. Sumamos a las anteriores 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 creador de una cantidad considerable de arreglos de música popular y folclórica⁴⁵.

Los tres creadores ya analizados 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

⁴³ Sánchez, Juan Antonio (2018). *Chicoria: Divagaciones desde la música latinoamericana*. Valparaíso: Editorial Cadenza, p. 88.

⁴⁴ Sánchez, Juan Antonio (2018). *Chicoria: Divagaciones...*, pp. 87-88.

⁴⁵ Ver más en Valdebenito (2019). *Con guitarra es otra cosa: Humberto Campos, Juan Angelito Silva y Fernando Rossi: guitarristas chilenos*.

de grupos, mientras que 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 el bolero, el tango y el vals. Por lo tanto, en primera instancia aparece la música de México, Argentina y Perú.

La guitarra chilena de raíz latinoamericana⁴⁶, 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 desde la primera mitad del siglo XX.

“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 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”⁴⁷.

4.1. Pervivencia de la guitarra tradicional chilena en la actualidad

De manera paralela al desarrollo de la guitarra solista de raíz chilena y latinoamericana, pervive y continúa su camino la guitarra tradicional, tanto en el contexto rural como urbano —lugar donde se encuentra en auge—. La investigadora Patricia Chavarría en entrevista con los autores 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”⁴⁸.

⁴⁶ 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.

⁴⁷ Catalán, José Pablo (2019). Entrevista: *La guitarra tradicional chilena y su desarrollo*, p. 3.

⁴⁸ Chavarría, Patricia (2019). Entrevista: *La cantora y las técnicas de la guitarra tradicional campesina*, p. 5.

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”⁴⁹.

Un dato relevante que Catalán señala, es que tres de los cinco discos nominados a la categoría de Mejor Artista de Raíz Folclórica de los Premios Pulsar en el año 2019, tuvieron, en mayor o menor medida, guitarra traspuesta en su contenido. 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:

“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 unificado⁵⁰, sobre todo para los que queremos aprender y nos acercamos más a las publicaciones o a las grabaciones que hay de los cultores mismos”⁵¹.

4.2. 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. Nos centraremos en la obra y visión de dos figuras fundamentales 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

⁴⁹ Catalán, José Pablo (2019). Entrevista: *La guitarra...*, p. 4.

⁵⁰ El lenguaje unificado que menciona el entrevistado, está relacionado con las técnicas de toquíos: trinado, punteo, rasgueo, picoteo y los distintos finares.

⁵¹ Catalán, José Pablo (2019). Entrevista: *La guitarra...*, p. 5.

(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 los autores 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... 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 sí por su música autoral.

Anteriormente 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 salvo el de Ricardo Acevedo (1932- 2014) y sus discos de composiciones y *arreglos Así te siento 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 música⁵², 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. Ni antes, ni después de Acevedo, existen indicios claros de que se hubiera desarrollado una guitarra solista de raíz folclórica, esto quiere decir que el

⁵² En el año 2016 el guitarrista Antonio Rioseco edita el libro de transcripciones *Así te siento tonada. Doce piezas para guitarra sola de Ricardo Acevedo. Vol. I*. Este hecho constituye el primer acercamiento formal de la obra de Acevedo con la escritura musical.

instrumento estuvo circunscrito a los tres campos mencionados anteriormente. Por lo tanto, el caso de este compositor guitarrista, en una excepción de considerable impronta y calidad.

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 grabado⁵³ 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”⁵⁴.

5. 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 solista 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 guitarrismo 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 sí 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”⁵⁵.

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

⁵³ 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.

⁵⁴ Sánchez, Juan Antonio (2018). **Chicoria: Divagaciones desde la música latinoamericana**. Valparaíso: Editorial Cadenza, p. 92.

⁵⁵ Sánchez, Juan Antonio (2019). Entrevista: *La guitarra solista chilena y su vínculo con las cantoras y la Nueva Canción Chilena*, p. 6.

ellas tal vez no han sido tan rescatadas, tan utilizadas. En efecto, ellos han generado una tendencia”⁵⁶.

Ambos manifiestan no tener conocimientos de los recursos técnicos de la guitarra tradicional campesina de la zona centro-sur de Chile. Sánchez señala que: “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”⁵⁷.

6. 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 de 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:

Tabla 2. Pervivencia de la guitarra tradicional en la guitarra de raíz y solista

	Guitarra Tradicional Chilena	Guitarra chilena de raíz folclórica (En sus tres campos)	Guitarra chilena solista de raíz folclórica
Compositores e intérpretes	Cantoras 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 Jota	Tonada Cueca Vals Parabién Refalosa Polka Mazurca Sirilla Canto a lo poeta Rin	Tonada Cueca Sirilla

⁵⁶ Contreras, Javier (2019). Entrevista: *La guitarra...*, p. 2.

⁵⁷ Sánchez, Juan Antonio (2019). Entrevista: *La guitarra...*, p. 6.

		Chapecao Pericona Cachimbo Huayno	
--	--	--	--

7. El ritmo como elemento intertextual

Una vez definida la guitarra tradicional chilena y 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 transformado y también, 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”⁵⁸.

Para Sánchez ocurre de la misma manera. Él utiliza los ritmos la raíz folclórica 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”. También indica que, para él es muy importante el baile en la raíz folclórica “(...) 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”⁵⁹.

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.

8. 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.

⁵⁸ Contreras, Javier (2019). Entrevista: *La guitarra...*, p. 3.

⁵⁹ Sánchez, Juan Antonio (2019). Entrevista: *La guitarra...*, p. 6.

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.

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 el caso de Víctor Jara la relación musical más fecunda la tuvo con el folclor de la zona centro-sur de Chile, siendo principalmente en las formas de ejecución del guitarrón chileno —donde no se utiliza la técnica del rasgueo, solo arpeggios— en las que encuentra una manera de acompañamiento del canto que extrapola a la guitarra y que refuncionaliza. 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. En el caso de los finares o afinaciones traspuestas, podemos decir que el caso de Violeta y Víctor no trascendieron con la misma fuerza que lo hicieron otras técnicas tradicionales como el rasgueo y el trinado.

En el caso de Horacio Salinas, 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.

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 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 arpegio 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. 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, todas 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.

Bibliografía

- Acevedo, Claudio y Rodolfo Norambuena y José Seves y Rodrigo Torres y Mauricio Valdebenito (1996). **Víctor Jara: Obra musical completa**. Santiago: Fundación Víctor Jara.
- Astorga, Francisco (2000). “El Canto a lo Poeta”. *Revista Musical Chilena*, 50 (194). Instituto de Investigaciones Musicales, Universidad de Chile, pp. 56-94.
- Bustamante, Juan y Francisco Astorga (1996). **Renacer del Guitarrón Chileno**. Santiago: Editorial AGENPOCH.
- Concha, Olivia y Rodolfo Norambuena y Rodrigo Torres y Mauricio Valdebenito (1993). **Violeta Parra: Composiciones para guitarra**. Santiago: Sociedad Chilena del Derecho de Autor.
- Concha, Olivia (1995). “Violeta Parra, compositora”. *Revista Musical Chilena*, 49 (183), pp. 71-106.
- Chaparro, Moisés y José Seves, y David Spener (2013). **Canto a las estrellas: Un homenaje a Víctor Jara**. Santiago: Ceibo ediciones.
- Chavarría, Patricia (2015). **La guitarra es la que alegra**. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Dávalos, Eulogio y Mario Amorós (2016). **Una leyenda hecha guitarra: Elogio Dávalos. Memorias**. Santiago: Ediciones B Chile.
- Díaz, Raúl (1994). **Finares Campesinos**. Temuco: Fondo del Desarrollo de la Cultura y las Artes del Ministerio de Educación, Imprenta Trazos.
- Díaz, Raúl (1997). **Toquiós Campesinos**. Temuco: Fondo del Desarrollo de la Cultura y las Artes del Ministerio de Educación, Imprenta Trazos.
- Galilea, Carlos (2018). **Guitarras Atlánticas, de la península ibérica a Brasil**. Zaragoza: Limbo Errante Editorial.
- Guerrero, Claudio y Aleko Vuskovic (2018). “**Mimbres (1957): los orígenes entrelazados del Nuevo Cine y la Nueva Canción**”. **La música del Nuevo Cine Chileno**. Santiago. Editorial Cuarto Propio.
- González, Juan Pablo (1996). “Evocación, modernización y reivindicación del folclore en la música popular chilena: el papel de la performance”. *Revista Musical Chilena*, 50 (185), pp. 25-37.
- González, Juan Pablo, Fernando Carrasco y Juan Antonio Sánchez (2018). **Violeta Parra: Tres discos autorales**. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- McSherry, J. Patrice (2017). **La nueva canción chilena, el poder político de la música 1960-1973**. Santiago de Chile: LOM ediciones.

Montes, R. y Jorquera, R. (2023). De la guitarra tradicional campesina a la guitarra de raíz popular y folclórica chilena y latinoamericana: intertextualidad entre las técnicas de ejecución tradicionales, en la obra de Parra, Jara y Salinas y las Tonadas de Juan Antonio Sánchez y Javier Contreras. *Revista Neuma*, 16(1), 47-71

- Oporto, Lucy (2017). “Disonancia y dolor en El Gavilán, de Violeta Parra”. *Revista Hispánica Internacional de Análisis Literario y Cultural*, 9.
- Rafide, Matías (1959). **Literatura Chilena**. Santiago: Imprenta Cultura.
- Salinas, Horacio (2013). **La Canción en el Sombrero. Historia de la Música de Intillimani**. Santiago: Catalonia.
- Sánchez, Juan Antonio (2018). **Chicoria: Divagaciones desde la música latinoamericana**. Valparaíso: Editorial Cadenza.
- Sauvalle, Sergio (1994). **La Guitarra Tradicional Chilena**. Fondo del desarrollo de la cultura y las artes, Santiago de Chile.
- Torres, Rodrigo (1980). **Perfil de la creación musical en la nueva canción chilena desde sus orígenes hasta 1973**. Santiago: Editorial CENECA.
- Valdebenito, Mauricio (2014). “Tradición y renovación en la creación, el canto y la guitarra de Víctor Jara”. **Palimpsestos Sonoros**. Santiago de Chile: Ceibo ediciones.
- Valdebenito, Mauricio (2019). **Con Guitarra es otra cosa. Humberto Campos, Juan Angelito Silva y Fernando Rossi: guitarristas chilenos**. Santiago. La pollera ediciones.
- Vera, Alejandro (2016). “La música entre escritura y oralidad: la guitarra barroca, el guitarrón chileno y el canto a lo divino”. *Revista Musical Chilena*, 70 (225), pp. 9-49.

Entrevistas realizadas por los autores

- Catalán, José Pablo (2019). Entrevista: La guitarra tradicional chilena y su desarrollo.
- Chavarría, Patricia (2019). Entrevista: La cantora y las técnicas de la guitarra tradicional campesina.
- Contreras, Javier (2019). Entrevista: La guitarra solista chilena y su vínculo con las cantoras y la Nueva Canción Chilena.
- Sánchez, Juan Antonio (2019). Entrevista: La guitarra solista chilena y su vínculo con las cantoras y la Nueva Canción Chilena.