

RESUMEN

Este artículo se propone analizar diferentes estrategias musicales que encontramos en “La cueca larga”, -con texto de Nicanor Parra- musicalizada dos veces por Violeta Parra. “La cueca larga de los Meneses” fue musicalizada de manera tonal, y la “Cueca larga”, fue musicalizada de manera atonal, en su primera parte. Nos aproximaremos a analizar el tratamiento musical de ambas piezas que presentan un texto común, pero con un resultado sonoro particular. Nos interesa profundizar sobre cómo se produce un desplazamiento estético entre la versión tonal y atonal de esta cueca, poniendo énfasis en la configuración de una idiomática intencional de Violeta Parra para evocar lo que sería una cueca larga luminosa, versus otra, sombría. En este sentido, el concepto de transtextualidad de Genette desde la literatura, y usado por Lacasse desde la música, nos permite abordar este caso como una práctica hipertextual.

Palabras clave: tonal, atonal, cueca larga, práctica hipertextual.

ABSTRACT

This article aims to analyze different musical strategies that we find in “La cueca larga”, -with lyrics by Nicanor Parra- musicalized twice by Violeta Parra. “La cueca larga de los Meneses” was musicalized in a tonal way, and the “Cueca larga”, was musicalized atonally, in its first part. We will approach to analyze the musical treatment of both pieces that present a common text, but with a particular sound result. We are interested in deepen how an aesthetic shift occurs between the tonal and atonal version of this cueca, emphasizing the configuration of an intentional idiomatity of Violeta to evoke what would be a luminous cueca larga, versus another one, somber. In this sense, the concept of transtextuality of Genette from literature, and used by Lacasse from music, allows us to address this case as a hypertext practice.

Key words: tonal, atonal, cueca larga, hypertextual practice.

La Luz y la Sombra en la Cueca larga de Violeta Parra. Una práctica hipertextual
 Light and shadow in the Violeta Parra's cueca larga. A hypertextual practice
 Pp. 44 a 73

LA LUZ Y LA SOMBRA EN LA CUECA LARGA DE VIOLETA PARRA. UNA PRÁCTICA HIPERTEXTUAL

LIGHT AND SHADOW IN THE VIOLETA PARRA'S CUECA LARGA. A HYPERTEXTUAL PRACTICE

Dra. Lorena Valdebenito
Universidad Alberto Hurtado
 Chile*

I. INTRODUCCIÓN Y REVISIÓN DE LITERATURA SOBRE LA CUECA LARGA

Cabe destacar que los trabajos acerca de la figura de Violeta Parra, son variados en Chile, sin embargo desde el punto de vista musicológico, no se encuentran investigaciones sobre la “Cueca larga” de Violeta Parra, en términos puntuales¹.

Como se señaló en el resumen, esta pieza tiene dos registros sonoros interpretados por Violeta Parra, lo que resulta una condición particular que nos llevará a analizar cómo la autora trata ambas cuecas en su dimensión musical.

Nos interesa analizar en este caso, qué estrategias creativas utiliza Violeta Parra al musicalizar “La cueca larga [...]”², dos veces (Ver Tabla N° 1). El motivo que nos lleva a investigar estas dos piezas tan específicas dentro del corpus musical de Parra, es la singularidad musical presente en esta doble musicalización, considerando además que como se señaló, se ubican dentro de un segmento poco estudiado.

* Correo electrónico lvaldebe@uahurtado.cl Artículo recibido el 22/4/2018 y aprobado por el comité editorial el 14/10/2018

¹ Más adelante profundizaremos en aspectos específicos de la “Cueca Larga” como género, y algunas aproximaciones desde la academia.

² Ver en: Parra, Violeta (1958). Violeta Parra, El folklore de Chile, Vol. II, “La cueca larga de los Meneses”, 1º pie [Versión tonal]. Parra, Violeta, (1959). La cueca presentada por Violeta Parra, El folklore de Chile, Vol. III, “La cueca larga de los Meneses”, 2º pie [Versión tonal]. Parra, Violeta. (1999) Violeta Parra, Composiciones para guitarra, “La cueca larga”, [versión atonal].

Destacamos que los acordes disonantes, son usados de manera recurrente por Parra en varias de sus composiciones, como por ejemplo en ciertas secciones de las “Anticuecas”³ y en pasajes de “El gavilán”⁴. Luego, el recurso “atonal”⁵ usado en la “Cueca larga”, nos lleva a preguntarnos: ¿Hasta qué punto, Parra, tiene una intención compositiva basada en conceptos estéticos, al abordar creativamente su música? ¿El ser catalogada como una “creadora intuitiva”⁶ por González, Olhsen y Rolle, incide en un matiz discursivo que desestima el cómo Violeta enfrenta creativamente su repertorio más experimental? ¿Es posible analizar y/o valorar la música de Violeta Parra, desde los códigos estéticos que emergen de las propias piezas?⁷ Estas preguntas nos llevan a abrir una discusión sobre la legitimidad de Violeta Parra como creadora, que claramente no podemos cerrar en este trabajo, sin embargo, nos permite descentrar ciertos juicios acerca del uso de elementos compositivos en el marco del comportamiento autoral de Violeta Parra, sobre todo en la “Cueca larga”⁸.

Tabla Nº 1: Resumen “Cueca Larga...” en discografía.

“Cueca Larga de los Meneses” [Versión Tonal], primer pie.	“Cueca Larga de los Meneses” [Versión Tonal], segundo pie introducción a la cueca.	“Cueca Larga” [Versión Atonal]
		
<p>Texto de Nicanor Parra, en disco editado por Violeta Parra (1958).</p>	<p>Texto: Nicanor Parra, en disco editado por Violeta Parra (1959)</p>	<p>Texto: Nicanor Parra, en disco editado de manera póstuma (1999).</p>

³ Parra, Violeta (1999). *Composiciones para guitarra*, [CD], Santiago de Chile: Warner Music. 857380701-2.

⁴ Parra, Violeta (1999). *Composiciones para guitarra...*

⁵ El concepto de música atonal, es usado para designar un modo de composición donde se evitan las relaciones entre los grados de la escala diatónica y por lo tanto desaparece la idea de centro tonal. Se podría decir que es un “neologismo con el que es designado un procedimiento de construcción armónica y melódica usado por algunos compositores modernos, significando ausencia de tonalidad”, Blent, Michel (1962). **Diccionario de la música. Histórico y técnico**, Barcelona, Editorial Iberia, p. 53. Si bien el atonalismo se desarrolló en Europa durante el siglo XX, en la música académica, en este caso el término en su acepción genérica es útil, pues en términos compositivos en una buena parte de la “Cueca larga”, Violeta Parra efectivamente evita las relaciones entre los grados de la escala diatónica.

⁶ González, Juan Pablo, Olhsen, Oscar y Rolle, Claudio (2009). **Historia social de la música en Chile (1950-1970)**, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Católica, p. 283.

⁷ Ver en: Letelier (1967). “In memoriam”, *Revista Musical Chilena*, 29 (100), pp. 109-111, y Concha (1995). “Violeta Parra compositora”, *Revista Musical Chilena*, 49 (183), pp. 71-106.

⁸ Ver sobre la construcción de discursos acerca de las autorías de Violeta Parra, en: Valdebenito, Lorena (2017). “What type of music did Violeta Parra make? Her multiform, musical authorship”, **Mapping Violeta Parra’s Cultural Landscapes**, Patricia Vilches, (editora), UK: Palgrave MacMillan, pp. 27-41. Y sobre los discursos

Resulta pertinente señalar que Violeta Parra, compuso otras dos cuecas largas. Una titulada “Cueca larga de la noche”, que al parecer no llegó a grabar, sin embargo el texto fue musicalizado por Isabel Parra en su disco *Tu voluntad más fuerte que el destierro*, editado en 1983⁹. Y otra, que se titula “A la una nació yo”¹⁰, musicalizada tonalmente, en Re Mayor, donde usa la siguiente secuencia armónica: I-V-V7-I. Esta cueca tiene catorce versos, en cuyo último verso señala: “Esta es la cueca larga, ay, ay, ay, del diecinueve”, con su posterior remate: “Cierta martes y jueves, ay, ay, ay, del diecinueve”.

Si bien no hay antecedentes acerca de estudios musicales o musicológicos sobre la “Cueca Larga” o las “Cuecas largas” de Violeta Parra¹¹, destacamos, diferentes trabajos desde la literatura, que toman como referente “La cueca larga” de Nicanor, tales como Rodríguez¹²; Santana¹³ y Araya¹⁴. La característica más común entre estas investigaciones, es que el género de la cueca es un símbolo de las clases populares, donde se interpreta lo que sería una recreación desprejuiciada y evocativa de Nicanor Parra con el mundo subalterno.

El artículo de Concha será uno de los primeros trabajos académicos donde se destaca la dimensión de Violeta como *compositora*¹⁵, resaltando aspectos musicales de diferentes piezas de la música para guitarra sola de Violeta Parra¹⁶. En su estudio, la autora ofrece un “análisis descriptivo y orgánico, un análisis interpretivo”¹⁷ sobre estas piezas. Señalamos que aun cuando la “Cueca larga” es conocida por Concha, pues la menciona en su artículo en una nota al pie, ésta no es considerada dentro su estudio.

sobre la dimensión musical de Violeta Parra, en: Valdebenito, Lorena (2018). “Discursos sobre la dimensión musical de Violeta Parra y su relación con la Nueva Canción Chilena”, **Vientos del pueblo. Representaciones e interpretaciones sobre la Nueva Canción Chilena**, Ignacio Ramos y Simón Palominos, (editores), pp. 59-98.

⁹ Parra, Isabel (1983/2010) *Tu voluntad más fuerte que el destierro*, Santiago de Chile: Oveja Negra.

¹⁰ Parra, Violeta (1962) *El folklore de Chile según Violeta Parra*, Buenos Aires: Odeón, LDI-503.

¹¹ Ver el trabajo de Tita Parra, quien por primera vez en 2017, realiza una interpretación de “La cueca larga”, en el disco *Yo soy la feliz Violeta* (2017) con una impecable interpretación que se ajusta musicalmente a la de Violeta, donde la percusión aporta fuerza, junto con la armonización vocal en ciertos pasajes, no llegando a desdibujar la sonoridad de la interpretación de Violeta.

¹² Rodríguez, Mario (2011) “Dos metonimias de Neruda y Parra: El bolero y la Cueca”, *Revista Chilena de Literatura*, 79, pp. 145-154.

¹³ Santana, Elvira (2006). “Entre la tradición y la antipoesía: *Defensa de Violeta Parra*” *Atenea*, (Concepción) N° 494, 2° semestre, (2006), pp. 23-46.

¹⁴ Araya, Juan Gabriel (2014) “*Que aquí no pasa nada que puramente todo*: Chillán en la poesía de Nicanor Parra”, *Atenea*, 510, pp. 143-152.

¹⁵ Valdebenito, Lorena (2017). “What type of music did Violeta Parra make? Her multifarm, musical authorsip”, p. 31. Se puede revisar en este trabajo, las diferentes dimensiones autorales de Violeta Parra que emergen discursivamente, donde una de ellas es la de compositora, perfilada a partir de su música para guitarra sola y “El gavilán”.

¹⁶ Las piezas que analiza Concha (1995). “Violeta Parra compositora...” son las siguientes: “Tema libre N°1”; “Tema libre N° 2”; “El pingüino”; “Canto a lo divino”; “Tres palabras”; “Santo Padre” [versión instrumental]; “Travesuras”; “El joven Sergio”; “Cueca valseada”; “Tres cuencas punteadas”; “Tres polkas antiguas”; Las anticuecas [1-5]. Todas estas piezas se encuentran en el disco póstumo *Composiciones para guitarra* (1999), grabado entre 1957 y 1960. Cabe señalar que las piezas “Canto a lo divino”, “Tres cuecas punteadas”, “Cueca valseada” y “Tres polkas antiguas”, pertenecen a la tradición y no son autoría de Violeta.

¹⁷ Concha, Olivia (1995). “Violeta Parra compositora...”, p. 73-74.

Por su parte Aravena¹⁸, discute cómo llega a conformarse un discurso académico sobre la música de Parra, donde analiza aspectos sobre la legitimidad y canonización de las anticuecas, considerando las distancias que se producen entre el lenguaje culto y popular sobre todo en las piezas para guitarra sola, sin embargo, nada se dice sobre la “Cueca larga” y tampoco se llega a abordar la dimensión atonal en términos específicos.

II. APROXIMACIONES A LA CUECA LARGA

El texto de “La Cueca Larga”, de Nicanor Parra, fue publicado en 1958, por Editorial Universitaria, con ilustración de Nemesio Antúnez¹⁹. El libro se constituye en el tercer trabajo poético de Nicanor Parra. Dos años más tarde, la misma editorial, vuelve a publicar la obra, pero ahora se adjunta un disco dentro de la colección, titulado “La voz de la poesía” (Ver Tabla N° 2). Se trata de un disco donde el actor Roberto Parada, recita fragmentos de “La Cueca Larga”, acompañado por Violeta Parra en la guitarra. Si bien esta “versión” recitada, es posterior a las que musicalizó Violeta, de todos modos resulta interesante el hecho de que haya participado también en esta ocasión con un acompañamiento instrumental.

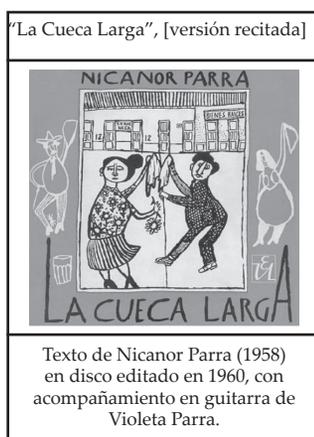
El acompañamiento musical del texto declamado por Roberto Parada, en el disco, y particularmente en los textos: “Coplas de vino”, “El chiuco y la Damajuana”, “Brindis a lo humano y a lo divino” y “La cueca larga”, se basa en diferentes piezas ejecutadas por Violeta Parra, tales como: “fragmentos del canto a lo humano y a lo divino”, “fragmento de la cueca larga”, entre otros. Luego, en “La cueca larga”, escuchamos de fondo: “Fragmentos punteados recordando a las cuecas *Palmero, sube a la palma, y Tres cuecas punteadas*”²⁰

¹⁸ Aravena, Jorge (2001) “Opciones armónicas, estilo musical y construcción identitaria: una aproximación al aporte de Violeta Parra en relación con la música típica”, *Revista Musical Chilena*, 55 (196), pp. 33-58. Y, Aravena, Jorge (2004) “Música popular y discurso académico: a propósito de la legitimación culta de las «Anticuecas» de Violeta Parra”, *Revista Musical Chilena*, 58 (202), pp. 9-25.

¹⁹ Para aludir a “La cueca larga”, en este texto nos basaremos en la publicación Parra, Nicanor (2008). **Nicanor Parra. Poemas para combatir la calvicie** [Antología, compilación de Julio Ortega], México D. F.: Fondo de Cultura Económica, p. 81-83.

²⁰ Parra, Nicanor (1960). *La cueca larga*, [Voz, Roberto Parada, Guitarra, Violeta Parra] [EP], Editorial Universitaria, N.R.1. Disponible en: <https://www.cancioneros.com/nd/2678/4/la-cueca-larga-ep-roberto-parada> visitado el 21/09/2018.

Tabla Nº 2: Cuadro de resumen “La cueca larga” versión recitada.



Según Violeta Parra, la cueca es un género complejo que no puede comprenderse de manera homogénea, pues, no presenta características comunes ya sea en su forma, ritmo o función. Violeta, señala: “quisiera decirles que desde el año `53 hasta hoy, he podido darme cuenta que la cueca chilena no es tan solo esta cueca que hemos escuchado siempre a través de la radio, ya sea cantada por mí o por otros intérpretes. Hasta este momento puedo dar cuenta de cuatro tipos de cueca”²¹.

Luego, Violeta, las divide en: a. Cueca corta; b. Cueca valseada; c. Cueca larga voluntaria; y d. Cueca larga. Según Violeta, y de acuerdo con una informante, la cueca larga se divide en dos: “La cueca larga voluntaria”, y “La cueca larga obligatoria” o también llamada del balance, que tiene por finalidad invitar a bailar a los asistentes que no se deciden a empezar a bailar cueca. Según el relato de Violeta: “se baila cuando nadie se decide a comenzar la fiesta. La cantora, entonces, toma la iniciativa, y, dice voy a cantar la cueca del balance. Hace un verdadero balance de todas las personas que están y después de la tercera parte empieza a nombrar a cada uno de los presentes”²².

²¹ Parra, Violeta (1959a). *El folklore de Chile, Vol. III, La cueca presentada...*

²² Acá la cita en extenso: “En Quirihue, conversando con la Filomena Yévenes y con la Celia Yévenes, tejedoras y cantoras campesinas a saber que en las fiestas de Chile se cantan estos cuatro tipos diferentes de cueca chilena. La cueca corta y común que conocemos todos, la cueca valseada, cueca larga voluntaria y la cueca larga obligatoria... que también llevaría otro nombre que sería cueca del balance. Dice doña Celia que la cueca del balance, se baila cuando nadie se decide a comenzar la fiesta. La cantora, entonces, toma la iniciativa, y, dice voy a cantar la cueca del balance. Hace un verdadero balance de todas las personas que están y después de la tercera parte empieza a nombrar a cada uno de los presentes. Nombre primero a un hombre, enseguida nombra a una mujer, y todos van saliendo a bailar, por obligación, quieran o no quieran y así el baile es un hermoso tejido que se para, que se incorpora al baile, los que se sientan... esa sería entonces la cueca del balance” Parra, Violeta (1959a). *El folklore de Chile, Vol. III, La cueca presentada...* [La transcripción es nuestra].

¿Qué quiso hacer Violeta en estas dos cuecas? ¿Por qué musicaliza dos cuecas con el mismo texto? Nos atrevemos a deducir que la “Cueca larga de los Meneses” podría haber sido creada antes que la “Cueca larga”, ya que podría haber existido un interés inmediato por parte de Violeta de musicalizarla, grabarla y difundirla en 1958 (un pie), y en 1959 (el segundo pie), el mismo año en que Nicanor publica el texto de esta cueca, es decir, en 1958, mientras que la “Cueca larga”, solamente la conocemos desde una edición póstuma.

Por otra parte, la baja calidad del registro de la “Cueca Larga”, nos hace pensar que se trata de una grabación casera, o incluso de una pieza que podría no estar totalmente concluida. Por las características de la grabación, ésta podría corresponder perfectamente a un ensayo, el que es interpretado junto a su hija Carmen Luisa. Sin embargo, su existencia y valorización, al ser incluida en el disco póstumo, *Composiciones para guitarra*, junto con el uso del recurso atonal, nos lleva a poner atención al modo en que Violeta la trata en términos musicales.

Cabe destacar que Parra, no musicaliza “La cueca larga” de Nicanor Parra en su totalidad, sino que solamente la cuarteta inicial y dieciocho seguidillas, de un total de cuarenta y ocho.

Un aspecto relevante que nos interesa rescatar es el diálogo artístico que encontramos entre los hermanos Nicanor y Violeta que puede apreciarse en varios ámbitos.

En primer lugar, el uso del sufijo “anti” en la antipoesía de Nicanor y las anticuecas de Violeta, lo que podría referir a una manera de subvertir los modos de representación tradicional de la palabra y la música respectivamente.

Según González, Olhsen y Rolle: “con las *Anticuecas*, Violeta Parra establecía un correlato musical con la antipoesía de su hermano Nicanor [...] Este correlato se produce no sólo por el uso acústico del lenguaje popular, sino por la presencia de una espontaneidad propia de la cultura oral”²³.

En Nicanor es usado para definir lo que hoy podríamos considerar una forma de hacer poesía a través del concepto de anti-poesía, que consiste en lograr un desplazamiento del lenguaje popular hacia la poesía como lugar artístico, en cuyo gesto se validan y valorizan las expresiones populares, que incluyen el humor, la metáfora basada en la vida cotidiana y la picardía, entre otras, pasando ahora a formar parte de un lenguaje artístico. Por su parte, en Violeta, también se logra un desplazamiento estético desde una sonoridad instrumental

²³ González, Olhsen y Rolle (2009). *Historia social de la música en Chile...*, p. 383.

similar a la guitarra clásica, para elaborar un tipo de creación musical que remite a lo tradicional, considerando que la “anticueca” -como un tipo específico de forma instrumental creada por Violeta- no mantiene relación con los aspectos musicales/formales y performativos de la cueca como género.

En suma, el matiz “docto” de las anticuecas, se encuentra en la sonoridad de la guitarra arpegeada, y el matiz tradicional, se encuentra principalmente en su elaboración rítmica, proviente de un grupo de células rítmicas advertida en la cueca y la tonada, con una métrica en 6/8.



En segundo lugar, es bastante común la relación transtextual, artística y musical que se produce entre los hermanos Parra, como hemos visto en la musicalización de las “cuecas largas” en sus dos “versiones”, pero también se nota en la musicalización de “La cueca de los poetas”²⁴, y de varios otros textos de Nicanor, musicalizados por Violeta, como: “Brindis a lo divino y a lo humano”, “Coplas del vino”, “El chiuco y la damajuana” y “El hijo arrepentido”²⁵. En este gesto, se produce una legitimación artística que sitúa a los hermanos Parra dentro de una mutua valorización.

Imagen N° 1: Violeta y Nicanor²⁶



Resulta pertinente además, hacer una contextualización sobre dos ámbitos que nos ayudarán a comprender ciertos aspectos relacionados con las piezas en cuestión. Por una parte, queremos contextualizar el momento en que Violeta

²⁴ Parra, Violeta (1966) Parra, Violeta (1966) *Las Últimas Composiciones de Violeta Parra*, [LP], Santiago de Chile: RCA Víctor. CML-2456.

²⁵ Parra, Violeta (1961). *Toda Violeta Parra. El Folklore de Chile*, Vol. VIII, [LP], Santiago de Chile: Odeón. LDC-36344-Serie Estelar.

²⁶ Imagen extraída de: <http://museovioletaparra.cl/violeta-parra/> acceso el 16/10/2018.

Parra introduce en su creación musical el uso de recursos experimentales (piezas para guitarra sola, uso de arpeggios en la guitarra, composición de piezas extensas, uso de disonancias), y por otra parte, aproximarnos a definir el contexto geográfico, temporal, y la producción discográfica en que se sitúan estas cuecas.

Respecto del primer ámbito, el momento específico en que Violeta introduce elementos experimentales dentro de su música, es en los años 1957 y 1960. La primera fecha nos indica la edición del disco *Composiciones para guitarra* (Ver Tabla N° 3)²⁷, donde incluye dos anticuecas elaboradas a partir de un lenguaje musical que transita desde aspectos que podrían ser considerados como un guiño a la música académica, hacia lo tradicional, como habíamos señalado antes.

Tabla N° 3: Cuadro de resumen: Disco de Violeta Parra



La segunda fecha, nos lleva al momento en que Violeta Parra interpreta un fragmento de *El gavilán* durante una entrevista realizada por Mario Céspedes, en el Hotel Bío-Bío en la ciudad de Concepción, en 1960. En esta pieza, Violeta, en ciertos fragmentos utiliza un lenguaje musical disonante, principalmente acordes basados en 2º menores y 4º aumentada, o tritono. De acuerdo con la entrevista de Mario Céspedes, en esa oportunidad, Parra interpreta un fragmento de *El gavilán*, pieza concebida como un ballet. No se sabe exactamente el momento en que fue creada²⁸, sin embargo, para ese año ya existía y estaba en plena elaboración.

El paso de Violeta Parra por Concepción y sus alrededores entre los años 1957 y 1960, define cuán significativo fue este momento, pues, “había entrado

²⁷ Parra, Violeta (1957). *Composiciones para guitarra*, Violeta Parra [EP], Santiago de Chile: Odeón.

²⁸ Oporto, Lucy (2013). *El diablo en la música. La muerte del amor en El gavilán de Violeta Parra*, Santiago de Chile: Ediciones Universidad de Santiago de Chile.

en una etapa de su vida en donde la creación va a pasar a ser prácticamente el centro de todo”²⁹.

Por esos años Violeta Parra, se encontraba en un momento de gran actividad artística que contemplaba varias labores:

- a. Actividades relacionadas con un trabajo de campo, evidenciado en la recopilación de diferentes músicas, principalmente cuecas y tonadas de la zona centro-sur de Chile.
- b. La formación del Museo Nacional de Arte Folklórico.
- c. La difusión de sus investigaciones a través de diferentes medios (intervención en programas de radio, talleres en la Universidad de Concepción, intervenciones en las Escuelas de Verano de la Universidad de Concepción, grabación de discos, difusión en la prensa).

Es en este contexto, que Violeta Parra compone la “Cueca Larga de los Meneses”, pues aparece grabada en los dos discos que publicó durante su estadía en Concepción, y es durante esta época cuando expresa su interés por la música atonal, y la experimentación sonora en piezas para guitarra sola, como veremos en detalle más adelante.

III. “TRAVESTISMO” EN LA CUECA LARGA: ESTRATEGIAS DENTRO DE UNA PRÁCTICA HIPERTEXTUAL

En este apartado, revisaremos los conceptos sobre los cuales fundamentaremos teóricamente nuestro estudio, abocándonos principalmente en la teoría de la transtextualidad de Genette³⁰, asumida desde la música por Lacasse³¹.

Considerando que no podemos aseverar cuál de estas dos “Cuecas largas”, fue compuesta primero, los asuntos relacionados con su autenticidad son un tema sobre el cual evidentemente no podemos profundizar. En este sentido, resulta difícil aproximarnos a un estudio que se base en determinar cuál de estas cuecas sería la original, en oposición a su versión, como categorías aludidas desde la teoría de la transtextualidad de Genette³².

Lo que sí podemos aseverar es que en el fenómeno que estudiamos se da una “práctica hipertextual”, definida como: “producción de un nuevo texto

²⁹ Venegas, Fernando (2017). *Violeta Parra en Concepción y la frontera del Bío-Bío: 1957-1960*, Concepción: Ediciones Universidad de Concepción/Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, p. 305.

³⁰ Genette, Gerard. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, [Trad. Celia Fernández Prieto], Madrid: Taurus.

³¹ Lacasse, Serge (2000). “Intertextuality e hipertextuality en recorded popular music”, *The Musical Work. Reality or invention?* Michael, Talbot, Editor, Liverpool: University Liverpool Press, pp. 35-87.

³² Genette, Gerard. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo...*

(hipertexto), a partir de un texto previo (hipotexto)”³³. En nuestro caso tenemos dos cuecas musicalizadas, que aunque no sabemos a ciencia cierta cuál es hipotexto de cuál, de todos modos se produce una relación hipertextual desde el “texto musical”³⁴ de estas cuecas, el que es tratado de un modo diferente cada vez, produciéndose una *transformación musical*, evidenciada sobre todo en el tratamiento armónico.

Kristeva, iniciadora del concepto de intertextualidad, parafraseando a Bajtin, sostiene que: “Todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble”³⁵. Esta idea de establecer vínculos entre textos, se extiende a cualquier caso donde se advierta un elemento común que se preste para la *interpretación*, y que por lo tanto sea un hecho semiótico, ya sea en campo del lenguaje escrito y hablado, como en los lenguajes artísticos.

En un sentido amplio, Genette señala que: “no hay obra que, en algún grado y según las lecturas, no evoque otra, y en este sentido todas las obras son hipertextuales”³⁶.

Ahora, en un sentido específico, dentro de lo que serían las prácticas hipertextuales, según Genette, y referenciadas desde la música por Lacasse, encontramos diferentes tipos de hipertextualidad: a) “La parodia”; b) “El travestismo”; c) “El pastiche” y d) “La copia”³⁷.

Cada una de estas prácticas hipertextuales implica un mayor o menor grado de diferencia estilística en la transformación (Por ejemplo en el uso del humor desde la sátira, en el caso de la parodia) que se produce entre lo que sería el “original” respecto de su “versión”, considerando además, que algunas veces estas categorías podrían aparecer de manera simultánea en un mismo caso, según lo establece Lacasse: “es bastante fácil imaginar una canción que sería a la vez una traducción³⁸ y una parodia de un hipotexto dado”³⁹.

De acuerdo con las características que los autores definen para cada una

³³ Lacasse, Serge (2000) “Intertextuality e hipertextuality...”, p. 40. “The production of a new text (hypertext) from a previous one (hypotext)” [La traducción es nuestra].

³⁴ González, Juan Pablo (2016). “A mi ciudad: *Escucha crítica en la construcción simbólica del Santiago de 1980*”, Revista Musical Chilena, Vol. 70 (220), p. 17. Revisar los diferentes textos que el autor propone para el análisis de una canción.

³⁵ Kristeva, Julia (1978). “La palabra, el diálogo y la novela”, en *Semiótica I*, Barcelona: Fundamentos, p. 190.

³⁶ Genette, Gerard. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo...*, p. 19.

³⁷ Lacasse, Serge (2000). “Intertextuality e hipertextuality...”, p. 40-45. “Hypertextual Practice: Parody, Travesty, Pastiche, Copy” [La traducción es nuestra].

³⁸ Cuando se habla de traducción, Lacasse en Talbot (2000) refiere a la traducción de una canción, por ejemplo.

³⁹ Lacasse, Serge (2000). “Intertextuality e hipertextuality...”, p. 55.

de estas prácticas hipertextuales, asumimos que en este caso se daría un “travestismo”. Esta categoría se basa en cambiar o modificar el estilo de una canción o pieza musical, donde el sentido satírico podría estar presente o no en la nueva “versión”, pero en última instancia, el receptor de la obra sería quien puede decidir si se evoca a lo satírico o no, según Lacasse.

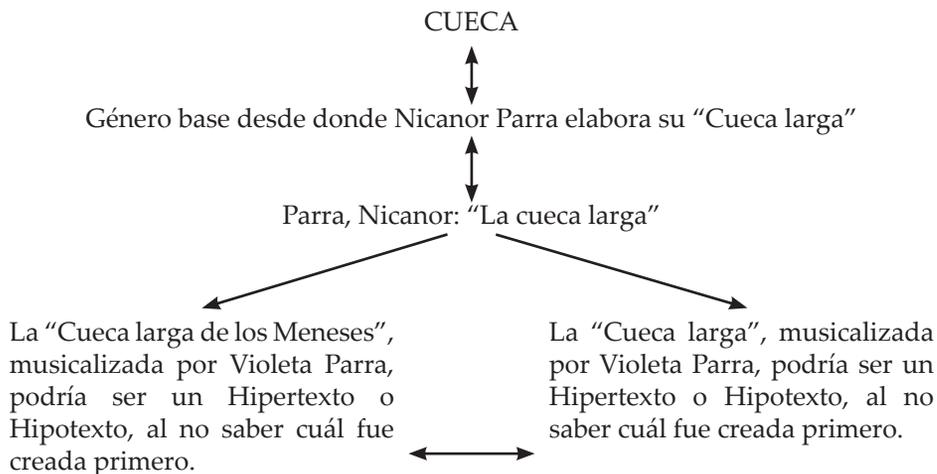
En el caso de estas cuecas, el “travestismo”, que podríamos definir como una *transformación musical*, no se dialoga hacia una cuestión satírica, sino más bien hacia una búsqueda o exploración musical por parte de Violeta Parra.

En el Esquema N° 1, hacemos una propuesta acerca del trayecto que recorre la cueca como género, y cómo se va transformando a través de una “práctica hipertextual”. En este sentido, podemos ver que la cueca es el género base sobre el cual Nicanor Parra, elabora su “cueca larga”. En esta primera aproximación, notamos una práctica hipertextual genérica, según la sentencia, ya citada: “todas las obras son hipertextuales”. Esto se evidencia en la condición de la cueca como un género específico dentro de la música tradicional. Y en la cueca larga en términos específicos (hipotexto), a la cual Nicanor, remite para crear una “nueva cueca larga” (hipertexto), titulada: “La cueca larga”, que emana de los aspectos formales, tanto líricos, como aquellos de uso cultural que encontramos en dicho género.

En segundo lugar, Violeta, crea un “texto musical” tonal, para “La cueca larga” de Nicanor, a la que denomina ahora: “Cueca larga de los Meneses”, en cuyo gesto, intenta marcar la distinción de una nueva pieza, y con ello de una nueva autoría.

Y en tercer lugar, Violeta, crea otro “texto musical” con pasajes atonales, para la misma cueca, titulada simplemente “Cueca Larga”, donde este nuevo título, podría ser considerado como un nuevo gesto de delimitación autoral y formal para diferenciarla ahora, tanto de “La cueca larga” de Nicanor, como de “La cueca larga de los Meneses”.

Esquema Nº 1: Práctica hipertextual en la (s) “cueca (s) larga (s)”



Desde el punto de vista creativo, estas cuecas presentan el desafío de apreciarlas y analizarlas desde dos caminos recorridos por Violeta Parra en sus textos musicales, con un texto lírico en común.

IV. EL USO DE OPUESTOS EN VIOLETA PARRA

Otro aspecto que nos interesa revisar, son los símbolos que podemos encontrar en la evocación de opuestos, como un recurso usado recurrentemente por Violeta Parra, a fin de considerar ciertos aspectos asociados a dimensiones estéticas en su música, y en particular respecto de estas dos cuecas.

Como antecedente, mencionamos el trabajo de Pérez y Zeballos, donde las autoras proponen la existencia de un “triple sistema simbólico polar” en las décimas de Violeta Parra, revisando las relaciones de sentido o correspondencia que se producen entre los términos opuestos: Jardín/abismo-Libertad/cautiverio-Luz/sombra.

“Violeta Parra al crear estos sistemas simbólicos polares no hace más que desnudar el carácter antinómico de todo símbolo que excluye el decir autosuficiente y que se expresa en el equilibrio de un hablar que escucha al mismo tiempo en su infinita capacidad para unificar contrarios en una síntesis que lejos de calmar la oposición entre ambos la mantiene en una vital tensión dialéctica de mediación...”⁴⁰.

⁴⁰ Pérez, Inez y Zeballos, Dorys (2008). “Explorando las Décimas de Violeta Parra: El mundo de los opuestos”, ponencia presentado en el II Congreso de Literatura y Teología *Identidad Latinoamericana y Cristianismo*, 8-10 octubre, Santiago de Chile, Facultad de Literatura y Teología, Pontificia Universidad Católica. Disponible en:

Este recurso no solamente aparece en sus canciones, como veremos más adelante, sino que también en su obra visual, como se consigna en la siguiente cita: “diferente es la opinión que se tiene sobre las pinturas, pues se consideran más íntimas, con tonos violeta, negros y marrones que se realizan en zonas de oscuridad y donde se presenta muy fuertemente la concepción dual de la vida (vida/muerte; amor/desamor)”⁴¹.

Ejemplos de este uso dual ahora en la música, los encontramos en las diferentes metáforas que Violeta Parra enuncia de forma opuesta. Por ejemplo en la canción “Qué vamos a hacer”⁴², cuando refiere a categorías de orden religioso, como: “infiernos y paraísos”, “arcángeles y demonios”, “trigo y cizaña”; o, en la cueca “De cuerpo entero”⁴³, en este mismo sentido místico/religioso, cuando señala que el humano está formado por un “espíritu” y un “cuerpo”.

Así también en “Gracias a la vida”⁴⁴, utiliza expresiones en opuestos como: “blanco y negro”, “noche y día”, “playas y desiertos”, “montañas y llanos”, entre otros. O, en la canción “Maldigo del alto cielo”⁴⁵, cuando lo expresa en los siguientes enunciados: “la paz y la guerra”, “lo franco y lo veleidoso”, “lo cierto y lo falso”, “santo y profano”, entre otras.

En efecto, estas últimas canciones: “Gracias a la Vida” y “Maldigo del alto cielo”, evocan a dos categorías opuestas: la bendición y la maldición. Así lo ha expuesto Miranda, cuando ha aseverado que en estas canciones se advierte una reminiscencia a “rituales de bendición y de maledicencia”⁴⁶. Aunque la autora no profundiza en los alcances de la dimensión dual que existe en ellas, ni en el sentido estético que podría haber desde el uso de los opuestos, nos parece pertinente señalarlo a modo de referente.

Una interpretación acerca de “El gavilán”, situado desde la problemática sobre la conjunción de los opuestos, es descrita por Oporto. Según la autora, esta pieza sería un relato en el que Violeta busca expresar:

“la soledad absoluta del exilio del alma, impedida de integrar conciencia e inconsciente. Según Jung, la capacidad de conjunción de los opuestos es propia del alma como condición de posibilidad de la conciencia. Por eso

<https://pt.scribd.com/document/113771764/Peres-Inez-y-Zeballos-Dorays-Explorando-las-Decimas-de-Violeta-Parra-el-mundo-de-los-opuestos> acceso el 10/10/2018.

⁴¹ Miranda, Paula (2013). *La poesía de Violeta Parra*, Santiago de Chile: Cuarto Propio, p. 195-196.

⁴² Parra, Violeta (1971) *Canciones reencontradas en París* [LP], Santiago de Chile: DICAP/La Peña de los Parra. DCP 22.

⁴³ Parra, Violeta (1966) *Las Últimas Composiciones de Violeta Parra*, [LP], Santiago de Chile: RCA Víctor. CML-2456.

⁴⁴ Parra, Violeta (1966) *Las Últimas Composiciones de Violeta Parra*, [LP]...

⁴⁵ Parra, Violeta (1966) *Las Últimas Composiciones de Violeta Parra*, [LP]...

⁴⁶ Miranda, Paula (2013). *La poesía de Violeta Parra...*, p. 139

⁴⁷ Oporto, Lucy (2013). *El diablo en la música. La muerte del amor en El gavilán de Violeta Parra*, Santiago de Chile: Editorial USACH, p. 380.

la imagen del hablante de El gavián, corresponde a un fantasma, un yo póstumo o un sujeto post-mortem, testigo de su aniquilación por Gavián” [sic.]⁴⁷.

Como vemos, la interpretación de Oporto, se dirige hacia un vínculo entre aspectos opuestos en esta pieza específica, pero además, como hemos revisado, no son pocas las ocasiones donde Parra, emplea categorías duales como un recurso que da cuenta de un imaginario simbólico proveniente del mundo antiguo⁴⁸; recurso que le permite nutrir el contenido de sus textos literarios y también musicales.

En la aproximación conceptual de las dos cuecas que analizaremos en los siguientes apartados, podemos advertir la evocación de dos principios implícitos que pueden ser interpretados desde los signos/símbolos -como sistemas de sentido- provenientes del lenguaje musical y del lenguaje hablado o escrito.

Por una parte, emerge el principio dual que remite obligadamente a un dualismo, definido como: “todo sistema que implica un sistema binario, pero en el cual se señala más que el complementarismo de tesis y antítesis, tendiendo a resolverse en síntesis, la enemistad de los principios en lucha”⁴⁹. En este sentido, podemos constatar en términos simbólicos una lucha entre el sonido tonal y atonal, representado a su vez, por lo luminoso y lo oscuro o sombrío.

Y por otra parte, estos modos duales tienen como punto de encuentro la “teoría de la correspondencia”⁵⁰, que surge como un resultado natural, luego de establecer una interpretación de aquellos elementos simbólicos que cobran sentido de manera analógica tanto en el plano físico, como en el espiritual, o no físico. Por lo tanto, “es evidente que existen correspondencias de sentido y de situación en el mismo mundo físico. Por ejemplo, el sonido es tanto más agudo (elevado) cuanto rápido el movimiento, e inversamente; luego la rapidez corresponde a la elevación y la lentitud a la caída, en un sistema binario”⁵¹.

Así es como la evocación dual en este sentido, se encuentra en diversos

⁴⁸ Las aproximaciones a lo dual pueden encontrarse en diferentes culturas antiguas. Así también es parte de uno de los principios de Hermes Trimegisto: “Toda realidad tiene dos polos; cada ente, su contrario, distinto en polaridad, idéntico en naturaleza, y ambos se atraen y se armonizan en el equilibrio del cosmos” Fernández, Luis (2010). *Breve historia de la alquimia*, Madrid: Ediciones Nowtilus, p. 22.

⁴⁹ Cirlot, Juan Eduardo (2013). *Dualismo/dual*. *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Ediciones Siruela, p. 181.

⁵⁰ “La teoría de la correspondencia es uno de los fundamentos de la tradición simbolista. Sus derivaciones son insondables y toda verdadera profundización en los significados últimos de los aspectos del *universo* habrá de avanzar tomándolas en cuenta”, Cirlot, Juan Eduardo (2013). *Correspondencia*. *Diccionario...* p. 151. Se podría decir que esta teoría plantea que se produce una relación de correspondencia entre fenómenos, o cosas y su representación simbólica, como por ejemplo: correspondencias entre números y un significado en particular, o colores y un significado en particular, o las estaciones y un significado en particular, entre otros.

⁵¹ Cirlot, Juan Eduardo (2013). *Correspondencia*. *Diccionario...* p. 152.

elementos de la propuesta artística de Violeta Parra, como hemos revisado, y en un modo específico cuando es llevada al texto musical en estas dos cuecas. A partir de un juego estético basado en el uso del lenguaje tonal y una exploración del lenguaje atonal, Violeta Parra dibuja y desdibuja diferentes aspectos musicales que inciden en el resultado sonoro de estas piezas.

Vemos que la luz y la sombra serán dos referentes simbólicos para expresar musical y sonoramente dos estados. La evocación luminosa, la encontramos en “La cueca larga de los Meneses”, y la sombría, en la “Cueca larga”.

A. EVOCACIÓN LUMINOSA EN “LA CUECA LARGA DE LOS MENESES”

Desde la antigüedad, la música ha tenido usos y funciones determinadas, y ha sido relacionada con diferentes estados de ánimo, donde es posible observar un diálogo entre música y emoción, propio de la “teoría de la correspondencia”⁵².

Un ejemplo de esto, es la concepción del mundo griego llamada “*ethos musical*”, que establece una co-relación entre un cierto modo musical y un estado anímico, donde: “un tema melódico construido según un modo determinando de antemano, que se correspondía con un *ethos* concreto, o situación emotiva específica”⁵³, definía sonoramente dicho ámbito emotivo.

Por su parte, la “doctrina de los afectos” en el periodo barroco, basada en lo que Descartes, llama las pasiones del alma, se proponía asimismo establecer un vínculo entre aspectos musicales específicos (armonía, agógica, articulación) y estados de ánimo, por ejemplo:

“para expresar alegría se usaba el modo mayor, la consonancia, el registro agudo y el tiempo rápido (allegro); para representar la tristeza, el modo menor, la disonancia, el registro grave y el tiempo lento (mesto). La interpretación tampoco se escapa de la obsesión por representar los sentimientos: la tristeza se puede representar con el legato, la alegría con el staccato”⁵⁵.

Al parecer, Violeta Parra, comprende perfectamente este código musical vinculado a los sentimientos o emociones, y está consciente de lo que quiere expresar cuando usa la música tonal, pues, como señala:

⁵² Cirlot, Juan Eduardo (2013). *Correspondencia. Diccionario...*p. 152.

⁵³ Fubini, Enrico (2005). *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid: Alianza Editorial, p. 46.

⁵⁴ Descartes, Rene (1649/1997). *Las pasiones del alma*, [Trad. José Antonio Martínez Martínez y Pilar Andrade Boué], Madrid, Tecnos.

⁵⁵ Alsina, Pep y Sesé, Frederic (1997). *La música y su evolución. Historia de la música con propuestas didácticas y 49 audiciones*, Barcelona: Graó, p. 41.

“Para componer y para interpretar, tuve que aprender a tocar guitarra. -confiesa con su característica franqueza-. Me enseñó Andrés Segovia en Concepción, y así descubrí que lo que había hecho hasta ahora estaba totalmente equivocado. No sabía poner las manos en la guitarra, ni tocarla como corresponde. Una vez que dominé lo que me enseñó Segovia, me puse a componer temas musicales suaves, melodiosos. Pero no todo es alegría y, para expresar mi dolor descubrí, la música atonal”⁵⁶.

Cuando refiere a “temas suaves, melodiosos”, está haciendo un paralelismo dual, entre la música tonal y la música atonal, significando lo tonal como suave, melodioso y alegre. Y luego, de acuerdo con sus palabras, establece un contraste entre la alegría y la tristeza, el dolor, asociando la música atonal a este último estado emotivo.

Las estrategias musicales que Violeta Parra usa en la musicalización de la “Cueca larga de los Meneses” donde logra una evocación alegre y luminosa, se evidencian en el uso del lenguaje tonal en modo mayor, en tonalidad de Fa Mayor, y el uso del siguiente esquema armónico: I-II7-IV-V-V7-I.

Cueca larga de los Meneses

Música de Violeta Parra, letra de Nicanor Parra
Transcripción: Alejandro Cordero; Revisado por: Lorena Valdebenito

♩ = 82

[A]

Voz

Guitarra

F B \flat G 7 C

Voy a can - tar me u na cue - ca
que mi ne - gro ve - a

más lar - ga que sen - ti mien - to,
que a mi no me cuen - tan cuen - tos,

C 7 F G 7 C

más lar - ga que sen - ti mien - to, Pa - ra
voy a can - tar me u - na cue - ca.

C 7 F G 7 C C

⁵⁶ Navasal, Marina de (1958). “Museo de Música Popular creó Violeta Parra”, *Ecran*, N $^{\circ}$ 1416, p. 14.

Según Violeta Parra, en Venegas, la cueca se compone de tres partes: la primera, de una cuarteta (cuatro versos octosílabos); la segunda, de una seguidilla (cuatro versos heptasílabos y pentasílabos alternados entre sí); la tercera, de una segunda seguidilla, y la cuarta, de una cola o remate⁵⁷.

Lo que ocurre en el caso de la cueca larga es que se inicia con la cuarteta, sin embargo, las seguidillas se extienden de manera indefinida con el objetivo de alargar la estructura de la cueca, que como señala Violeta: “se baila cuando nadie se decide a comenzar la fiesta”⁵⁸, y por lo tanto cobra sentido que se extienda.

La estructura de esta cueca es de carácter binario, con una sección melódica A, de seis versos octosílabos:

Voy a cantarme una cueca (8)
Más larga que sentimiento (8)
Para que me mi negro vea (8)
Que a mí no me cuentan cuentos (8)

Y una sección melódica B, que intercala doce versos alternados de heptasílabos y pentasílabos:

Los bailarines dicen (7)
Por armar boche, (5)
Que si les cantan bailan (7)
Toda la noche. (5)
Toda la noche sí (7)
Flor de zapallo, (5)
En la cancha es a'onde (7)
Se ven los gallos. (5)
Cantan los gallos sí (7)
Vamos en uno, (5)
Esta es la cueca larga (7)
De san beniuno. (5)

Hasta aquí, la suma de estrategias en esta musicalización tonal de Violeta Parra, son abordadas de manera tradicional en su forma, armonía, melodía y ritmo. Sin lugar a dudas que el uso expresivo del timbre, es un factor importante para comprender la propuesta estética de esta cueca. Según Ball: “la potencia emocional del timbre es tremenda”, pues, a pesar de lo difícil que resulta su

⁵⁷ Venegas, Fernando (2017) **Violeta Parra en Concepción...** Concepción: Ediciones Universidad de Concepción/ Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

⁵⁸ Parra, Violeta (1959a). *El folklore de Chile, Vol. III, La cueca presentada...*

valoración, sin que exista “una medida absoluta de calidad”, finalmente “todo es cuestión de contexto”⁵⁹.

Aproximándonos al uso del timbre vocal e instrumental de Violeta Parra, podemos decir que en términos generales, consigue un resultado sonoro apegado al canon interpretativo de una cueca de la zona central de Chile. Esto se evidencia en el uso habitual de la guitarra y la percusión, que sería el contexto estético esperado para la interpretación de cualquier cueca larga, tal como Violeta lo hace también en la cueca larga “A una nació yo”⁶⁰.

En términos específicos, a pesar de que esta cueca tiene una línea melódica que se va repitiendo con diferente texto -lo que podría ser una razón suficiente para una interpretación monótona- Violeta Parra, se vale de los recursos tímbricos de su voz para lograr una interpretación variada, y llena de detalles en el modo en que aborda vocalmente el texto literario.

En este sentido, se advierte una voz definida en base a las características tímbricas de una cantora o folclorista, con un sonido nasal producido a través de una clara proyección, y el uso de herramientas expresivas, como portamentos y ligaduras de frases, en los versos: “Cantan lo gallos sí, vamos en uno”, o breves variaciones melódicas (pues no todos los versos son cantados con las mismas inflexiones), como: “Me desarmara entero”, o “Hacen cuarenta días que no me encancho”, alargando mucho más la primera sílaba en ambos casos. Así también utiliza matices para resaltar ciertos pasajes, como por ejemplo en el verso: “Toda la noche sí, flor de zapallo”, o en: “Muerto me caigo doce”.

La relación entre texto literario y musicalización, en este caso, lleva a Violeta a lograr una apropiación de un conjunto de estrategias tradicionales para lograr la musicalización de una cueca luminosa.

B. EVOCACIÓN SOMBRÍA EN LA “CUECA LARGA”.

La evocación sombría de la “Cueca larga”, se comprende desde la apropiación de una sonoridad basada en el uso de disonancias, que convergen en lo que la misma Violeta Parra, señala como lenguaje atonal, según habíamos citado más arriba.

Según Oporto: “El uso de disonancias es muy poco frecuente en el canto popular. Sin embargo, hacia fines de la década de 1950, Violeta declara haber

⁵⁹ Ball, Philip (2010). *El instinto musical. Escuchar, pensar y vivir la música*, [Trad. Víctor B. Úbeda], Madrid: Turner Noema, p. 273.

⁶⁰ Parra, Violeta (1965). *Recordando a Chile (Violeta Parra). Una chilena en París*, Santiago de Chile: EMI-Odeón, LDC-36533-Serie Estelar.

escuchado música atonal. Ella reconoció en su sonoridad disonante un recurso expresivo y formal, que le permitió transfigurar el dolor –el cual trasciende su biografía personal–, sobre todo a través de esta obra”⁶¹.

La elaboración musical a partir del recurso del “travestismo” en esta “Cueca larga”, funciona como un dispositivo de diferenciación respecto de la “Cueca larga de los Meneses”, evidenciada en una transformación radical que afecta una serie de elementos constructivos (ritmo, melodía, armonía, forma) y expresivos (agógica, dinámica, articulación).

Mientras “La cueca larga de los Meneses”, presenta una estructura binaria de A B, la “Cueca larga”, presenta la siguiente estructura formal:

Cuadro N° 3: Estructura “Cueca larga”

Parra, Violeta “Cueca larga”.
Introducción [00:00-0019]
A [00:19 – 00:32]
Parte instrumental [00:32-00:41]
B [00:41-54]
C [00:54-01:06]
Parte instrumental [01:06-01:19]
D [01: 19-01:29]
Introducción [01:29-01:39]
E [01:39-01:53]
E' [01:53-02:07]
Introducción cromática descendente [02:07-02:13]
F [02: 13-02:24]
G 02:24-02:34]
H [(breve introducción 02:34-02:37)-03:04]
I [(Breve introducción 03:04-03:10)-03:58]
J [(Breve introducción 03:58 04:09)-04:39]
K [(Breve introducción 04:39-04:51)-05:55]

En términos generales, las 12 secciones (A-K), presentan un desarrollo melódico diferente entre sí, éste va sucediendo con ciertas alternancias instrumentales e introducciones, antes de la ejecución vocal. En general, desde la sección a A-E', se advierte una estructura más o menos homogénea en las secciones de la pieza.

Con este esquema estético y formal, se provoca una ruptura de la forma tradicional de la cueca en su carácter binario, y por lo tanto se produce una

⁶¹ Oporto, Lucy (2013). *El diablo en la música...* p. 404.

distancia entre la estética tradicional de la cueca, y lo que podría ser una estética de música tradicional o folclórica vanguardista, en este caso única en Chile, para la época.

La idea compositiva que encontramos en la “Cueca larga” basada en secciones diferentes que se van sucediendo, es similar al modo en que enfrenta creativamente la pieza “El gavilán”, según González, Olhsen y Rolle, pues: “surge de la suma de trozos musicales y poético-musicales [...] donde una sostenida acumulación de partes generaba un todo”⁶². En este sentido, podríamos decir que Violeta Parra tiene un modo característico de enfrentar creativamente sus piezas extensas, y por lo tanto, una idea estética que se replica en una y otra pieza.

La disposición de la “Cueca larga” basada en un conjunto de secciones melódicas diferentes, y sin centro tonal, interpelan directamente al auditor a una escucha inesperada, es decir, a una cueca con recursos atonales, considerando que en este caso se escapa tanto del plan formal binario, como de la tradicional base tonal y melódica, basada en motivos, frases, semi-frases, antecedentes y consecuentes.

La “Cueca larga”, comienza con una introducción (c. 1 – c. 3) con un instrumento de percusión, que podría ser un bombo, y luego continúa la guitarra (c. 4 – c. 12) todavía introduciendo, para comenzar con la voz (c. 14).

Cueca Larga

Música de Violeta Parra, letra de Nicanor Parra

Transcripción: Alejandro Cordero; Revisada por: Lorena Valdebenito

♩ = 80

Introducción

Voz

Guitarra

Perc.

6

Guit.

Perc.

⁶² González, Olhsen y Rolle (2009). *Historia social de la música en Chile...*, p. 383.

Vemos que la cuarteta inicial de la “Cueca larga” es abordada con una accidentada melodía atonal ascendente para luego descender, dejando una sensación de suspenso cuando la melodía reposa en un Si b, bajo la sentencia: “Que a mí no me cuentan cuentos”, agregando el ripio “ay, ay, ay, ay”, que no está en el texto de “La cueca larga” de Nicanor ni tampoco en la “Cueca larga de los Meneses”.

12 A (00:19 - 00:32)

Voz

voy a can-tar u-na cue-ca más lar-ga que sen-ti-mien-to

Guit.

Perc.

18

Voz

pa-ra que mi ne-gro ve-a que a mi no me cuen-tan cuen-tos ay, ay, ay, ay.

Guit.

Perc.

En términos específicos, y desde el punto de vista de su tratamiento armónico, podemos distinguir dos grandes secciones en la “Cueca larga”. Una parte atonal (c. 1 - c. 156) y una parte tonal (c. 157 - c. 240), en Re Mayor.

A lo largo de la “Cueca larga” se producen constantes cambios de agógica, como vemos en el c. 41, donde hay un *accelerando* para resaltar expresivamente aspectos del texto.

38 accel..

Voz

si, flor de za-pa-llo en la can-chas a-don-de se ven los

Guit.

Dentro de la parte atonal, a partir de las secciones E y E', (c. 67 - c. 82), [las únicas que se repiten exactamente en toda la pieza] se produce un *rallentando*. El *rallentando* se aprecia con una intención grave/oscura producto del uso de disonancias, que coincide con la seguidilla: “No hay mujer que no tenga / Dice mi abuelo / Un lunar en la tierra / Y otro en el cielo / Y otro en el cielo sí /Por un vistazo / Me pegara dos tiros / Y tres balazos”. Esta sección conduce a una

introducción cromática descendente, para pasar a un cambio de tesitura en la línea de la voz, ahora octavada (Violeta, junto a Carmen Luisa) que coincide con un tempo más animado en la sección F (c.87 - c.94)⁶³.

83 *A tempo* F (02:13 - 02:24)
 Voz me de-sa-ma-rra en-
 Guit.

88
 Voz te-ro va-mos en cua-tro va-mos en cua-tro, ha-cen cua-ren-ta días que no me en-
 Guit.

Tras la introducción cromática descendente (c. 83 - c. 86), comienza un desarrollo melódico animado y urgente para pasar a la sección F (c. 87 - c. 94) y G (c. 95 - c. 103) que mantienen un tempo animado, para pasar luego a las secciones H (c. 104 - c. 120) e I (c. 124 - 156), donde nuevamente se produce un *rallentando*.

Esta vez la introducción a la sección H, se desarrolla mediante arpeggios en la guitarra, continuando con la línea vocal en ascenso, pero con una sonoridad oscura tras el uso de disonancias. La melodía y acompañamiento disonante se enfatiza desde el texto “Relampaguea y truena / Pero no llueve”, para descender a la sección I, con la misma oscuridad que proporciona el carácter disonante, ahora con el texto: “Si te veni’ conmigo / Negro catre de bronce / Catre de bronce mi alma / Mi negro si fuera cierto / Me cortara las venas / Mi negro me caigo muerto”.

En el c. 154, se produce un cambio armónico en la tonalidad de Re Mayor, como vemos en la imagen. Tanto la sección J (c. 164 – c. 195), como la sección K (c. 196 – c. 240), están en tonalidad de Re Mayor, momento en que finaliza la cueca.

⁶³ Parra, Ángel y Sandoval, Daniel (2017). *Violeta más viva que nunca*, [Documental, Formato: HD], Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Ver entrevista a Carmen Luisa y su relato sobre la interpretación de “Cueca larga” junto a Violeta.

The image displays three systems of musical notation for the song 'Cueca larga' by Violeta Parra. Each system consists of a vocal line (Voz) and a guitar line (Guit.).

- System 1 (Measures 153-157):** The vocal line begins with the lyrics 'bai-lan, mi ne-gro, son u - nos lin - ces.' The guitar accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and chords.
- System 2 (Measures 158-163):** The vocal line is silent (indicated by a whole rest). The guitar continues with a similar rhythmic accompaniment.
- System 3 (Measures 164-168):** The vocal line resumes with the lyrics 'son u-nos lin-ces sí, die - ci-seis dí - as'. A time signature change to 3/4 is indicated above the staff. The guitar accompaniment continues.

En el c. 179, vemos un recurso usado en la música de origen tradicional/popular, que consiste en cortar las sílabas de un texto con el fin de poner énfasis. En algunos casos esto se hace de un modo jocoso o picaresco, como es el caso del vals tradicional “La pirilacha”⁶⁴.

Este recurso es usado por Violeta Parra, tanto en creaciones donde se aprecia de manera graciosa, como por ejemplo en la cueca: “De cuerpo entero”⁶⁵, pero también en “El gavilán”⁶⁶, donde la fragmentación del texto sumado al uso de disonancias logra un efecto dramático. Por ejemplo cuando corta del siguiente modo las palabras: “Yo te qui- Yo te qui”, “Menti- Menti- Menti- roso”.

En el caso de la “Cueca larga”, las sílabas cortadas en un contexto armónico mayor y con un texto más bien liviano: “Deiciséis días / Se demoran los patos / En sacar crías”, junto con una línea melódica con intervalos de quintas y terceras, sugiere un carácter lúdico.

⁶⁴ Moya, Nilda (1978). *La pirilacha/La diuca de mi abuelo*, [EP], Santiago de Chile: Sol de América. SA 110-B.

⁶⁵ Parra, Violeta (1966). *Las últimas composiciones...*

⁶⁶ Parra, Violeta (1999). *Composiciones para guitarra...*

179

Voz
en sa-car cri - as die-ci - seis di, en sa - car cri, die-ci - seis di, en sa - car

Git.

Cabe destacar que este recurso basado en fragmentar el texto, usado por Violeta Parra en los ejemplos presentados, tiene un antecedente antiguo, que si bien no se produce del mismo modo, puede ser similar en cuanto al procedimiento. Nos referimos al uso de figuras retórico-musicales empleadas por diferentes compositores barrocos.

Dentro de las pasiones descritas por Descartes, se encuentra el “deseo”, donde se menciona que: “la suspiratio es una de las más empleadas en contextos amorosos, de aflicción y de deseo. Descrita por Athanasius Kircher como la manera de representar suspiros que *expresan afectos de un alma en pena y sufriente*, consiste en una serie de pausas (silencios) que interrumpen el fluir del discurso musical”⁶⁷, como se aprecia en la partitura:

512 OTTAVIA

A A A A Dio Ro - ma a a

(Lento)

pp

Si bien, Violeta Parra, no usa silencios para representar la interrupción del discurso musical respecto de una emoción en particular, sí lo hace desde la interrupción del texto lírico mismo, logrando de todos modos un efecto expresivo. En este sentido, vemos que las distancias estéticas entre el mundo académico y popular, no parecen ser demasiado grandes en cuanto el objetivo musical deseado. Estos puntos de convergencia abren la interpretación hacia lo que sería una intención musical de Parra, cuando utiliza el sonido de la guitarra y la voz, para lograr dos relatos expresivos, logrando una correspondencia entre el mundo musical y el mundo emotivo.

⁶⁷ Ejemplo en partitura extraído de la obra citada. Disponible en: <https://www.march.es/musica/detalle.aspx?p6=100464> acceso el 18/11/2018, p. 44. “Figura empleada por Claudio Monteverdi en la escena VII del acto III de *L’incoronazione di Poppea* (1642)”, ver en: Fundación Juan March (2015/2016). “IV Deseo”, [Programa ciclo *Las pasiones del alma*, 30/10/2015 al 28/05/2016], Madrid, Fundación Juan March, p. 44.

APRECIACIONES FINALES

En este caso de estudio, advertimos un énfasis autoral de Violeta Parra como *compositora* y como *folclorista*, ya que musicaliza una cueca larga o del balance, a la usanza tradicional y en lenguaje tonal, y musicaliza nuevamente gran parte de la misma cueca en lenguaje atonal y disonante, manteniendo el ritmo tradicional de la cueca. En este gesto se puede apreciar una distinción creativa que opera desde un juego dialéctico, a partir de la transmutación estética que se da a través de dos lenguajes diferentes, uno claro y luminoso, y otro oscuro y sombrío, según su propia concepción estética acerca del uso de estos recursos.

El lenguaje atonal y/o disonante, junto con la re-elaboración de elementos musicales como el ritmo, la armonía, la melodía, la agógica, la dinámica y la métrica del texto, en la "Cueca larga", respecto de la "Cueca larga de los Meneses", le parecen más atractivos a Parra, para experimentar e introducir cambios radicales. Podríamos decir que el lenguaje tonal, y la tradición musical campesina, no le son suficientes para realizar las innovaciones que propone logrando una propuesta creativa poco convencional dentro del ámbito folclórico, que sin lugar a dudas pone en diálogo.

Tanto la deconstrucción de los elementos antes mencionados, junto con una elaboración melódica no repetida en las 12 secciones de la "Cueca Larga", y por lo tanto difícil de recordar, podría ser una característica distintiva en el trabajo más experimental de Parra. En este sentido, la repetición como herramienta deseable en la música no vanguardista, supuestamente permite una mejor internalización musical, a través del recuerdo y la asociación de su estructura melódica y/o armónica, que sí es posible advertir en la "Cueca larga de los Meneses, pero que no es posible de escuchar, o difícil de retener en la "Cueca larga".

Estos procedimientos creativos dan cuenta de una Violeta Parra consciente de lo que hace, con propósitos musicales claros, que desestiman, la existencia de un modelo de creadora simplemente intuitiva.

Podemos concluir que la osadía estética de Parra, manifestada en desdibujar una cantidad considerable de elementos musicales en la "Cueca larga", se comprende como un intento de transformación radical del género de la cueca. Este fenómeno, se constituye en una práctica hipertextual de "travestismo", donde la autora logra subvertir el orden musical, convirtiendo una cueca tradicional, en lo que podríamos denominar un anti-canon folclórico.

BIBLIOGRAFÍA

- Alsina, Pep y Sesé, Frederic (1997) **La música y su evolución. Historia de la música con propuestas didácticas y 49 audiciones**, Barcelona: Graó.
- Aravena, Jorge (2001) "Opciones armónicas, estilo musical y construcción identitaria: una aproximación al aporte de Violeta Parra en relación con la música típica", *Revista Musical Chilena*, 55 (196), pp. 33-58.
- Aravena, Jorge (2004). "Música popular y discurso académico: a propósito de la legitimación culta de las «Anticuecas» de Violeta Parra", *Revista Musical Chilena*, 58 (202), pp. 9-25.
- Araya, Juan Gabriel (2014). "*Que aquí no pasa nada que puramente todo*: Chillán en la poesía de Nicanor Parra", *Atenea*, 510, pp. 143-152.
- Ball, Philip (2010). **El instinto musical. Escuchar, pensar y vivir la música**, [Trad. Víctor B. Úbeda], Madrid: Turner Noema.
- Blent, Michel (1962). **Diccionario de la música. Histórico y técnico**, Barcelona: Editorial Iberia.
- Cirlot, Juan Eduardo (2013). **Diccionario de los símbolos**, Barcelona: Ediciones Siruela.
- Concha, Olivia (1995). "Violeta Parra Compositora", *Revista Musical Chilena*, 49 (183), pp. 71-106.
- Descartes, René (1649/1997). **Las pasiones del alma**, [Trad. José Antonio Martínez Martínez y Pilar Andrade Boué], Madrid, Tecnos.
- Fernández, Luis (2010). **Breve historia de la alquimia**, Madrid: Ediciones Nowtilus.
- Fubini, Enrico (2005). **La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX**, Madrid: Alianza Editorial.
- Fundación Juan March (2015/2016). "IV Deseo" [Programa ciclo *Las pasiones del alma*, 30/10/2015 al 28/05/2016], Madrid, Fundación Juan March, pp. 1-81. Disponible en: <https://www.march.es/musica/detalle.aspx?p6=100464> acceso el 18/11/2018.
- González, Juan Pablo (2016). "A mi ciudad: *Escucha crítica en la construcción simbólica del Santiago de 1980*", *Revista Musical Chilena*, Vol. 70 (220), pp. 9-30.

- González, Juan Pablo, Olhsen, Óscar y Rolle, Claudio (2009). **Historia social de la música en Chile (1950-1970)**, Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica.
- Kristeva, Julia (1978). "La palabra, el diálogo y la novela", en **Semiótica 1**. Barcelona: Fundamentos.
- Lacasse, Serge (2000). "Intertextuality e hipertextuality en recorded popular music", **The Musical Work. Reality or invention?** Michael, Talbot (editor), Liverpool: University Liverpool Press, pp. 35-87.
- Letelier, Alfonso (1967). "Violeta Parra In Memoriam". *Revista Musical Chilena*, 21 (100), pp. 109-111.
- Miranda, Paula (2013). **La poesía de Violeta Parra**, Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Navasal, Marina de (1958). "Museo de Música Popular creó Violeta Parra", *Ecran*, N° 1416.
- Oporto, Lucy (2013). **El diablo en la música. La muerte del amor en El gavián de Violeta Parra**, Santiago de Chile: Editorial USACH.
- Parra, Nicanor (2008). **Nicanor Parra. Poemas para combatir la calvicie** [Antología, Julio Ortega compilador], México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Pérez, Inez y Zeballos, Dorys (2008). "Explorando las Décimas de Violeta Parra: El mundo de los opuestos", ponencia presentado en el II Congreso de Literatura y Teología *Identidad Latinoamericana y Cristianismo*, 8-10 octubre, Santiago de Chile, Facultad de Literatura y Teología, Pontificia Universidad Católica. Disponible en: <https://pt.scribd.com/document/113771764/Peres-Inez-y-Zeballos-Dorys-Explorando-las-Decimas-de-Violeta-Parra-el-mundo-de-los-opuestos> acceso el 10/10/2018.
- Rodríguez, Mario (2011). "Dos metonimias de Neruda y Parra: El bolero y la Cueca", *Revista Chilena de Literatura*, 79, pp. 145-154.
- Russomanno, Stefano (2015/2016). "IV Deseo" [Programa del ciclo *Las pasiones del alma*, 30/10/2015 al 28/05/2016], Madrid, Fundación Juan March. Ejemplo extraído de la obra citada. Disponible en: <https://www.march.es/musica/detalle.aspx?p6=100464> acceso el 18/11/2018.

- Santana, Elvira (2006). "Entre la tradición y la antipoesía: *Defensa de Violeta Parra*" *Atenea*, (Concepción) N° 494, 2° semestre, pp. 23-46.
- Valdebenito, Lorena (2017) "What type of music did Violeta Parra make? Her multiform, musical authorsip", **Mapping Violeta Parra's Cultural Landscapes**, Patricia Vilches, (editora), UK: Palgrave McMillan, pp. 27-41.
- Valdebenito, Lorena (2018). "Discursos sobre la dimensión musical de Violeta Parra y su relación con la Nueva Canción Chilena", **Vientos del pueblo. Representaciones e interpretaciones sobre la Nueva Canción Chilena**, Ignacio Ramos y Simón Palominos, (editores), pp. 59-98.
- Venegas, Fernando (2017). **Violeta Parra en Concepción y la frontera del Bío-Bío: 1957-1960**, Concepción: Ediciones Universidad de Concepción, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.