Pontificia Universidad Católica de Chile

Facultad de Letras

Las anticuecas de Violeta Parra: la concepción de un legado

Cristóbal Muñoz

Profesora Guía: Rubí Carreño Bolívar

Las anticuecas de Violeta Parra: la concepción de un legado – Cristóbal Muñoz

Durante la década del 1950, Violeta Parra revisitó las tierras campestres chilenas con el propósito de recopilar canciones populares que habitaban en la memoria campesina alejada de la urbe. En estas andanzas, la cantautora fue nutriéndose de las más diversas composiciones folclóricas chilenas que iban sumando en un cuaderno atiborrado de letras y acordes anotados desde su puño y letra. Parte de las composiciones recopiladas pertenecen al género de la cueca, labor que se evidencia en su álbum *El folklore de Chile, vol. III – La cueca presentada por Violeta Parra* publicado en el año 1959. Este trabajo, contenedor de un rescate patrimonial que resguardó para la posteridad tales canciones, permitió a Violeta Parra interiorizarse más a fondo en la estructura de la cueca, así como también aprehender a cabalidad sus tonalidades y recursos.

A la par de estas recopilaciones y publicaciones, la artista, en la segunda mitad de la década del 1950, llega a la Región del Biobío con el propósito de presentarse en la Universidad de Concepción. Fue tanto el revuelo e impacto que generó su presencia en la comunidad penquista que, gracias a las labores del poeta Gonzalo Rojas y el rector de aquel entonces David Stitchkin, fue contratada en la casa de estudios con tal de que prosiguiera con su labor recopilatoria folclórica. La artista, situada en un contexto perteneciente a la alta cultura, seguiría haciéndole continua justicia a la cultura popular mediante la búsqueda y el rescate de composiciones como las tonadas y, nuevamente, las cuecas. Lo particular de este período resalta en el estímulo creativo intensificado que toma la composición de Violeta Parra; esto reflejado principalmente en la creación de un nuevo género que se concibe desde su constante interacción con las cuecas: la anticueca.

Las anticuecas compuestas por Violeta Parra, publicadas por primera vez en el disco de extensa duración *Composiciones para guitarra* en el año 1957 por el sello discográfico Odeon, generan un antes y un después en el folclor chileno. Esto porque la compositora tomó las bases folclóricas que sostiene el género musical en su estructura, temáticas y recursos para someterlas en una aguda mezcla con elementos de la alta cultura como lo son la música docta o la intención de musicalizar un ballet. La mezcla recién mencionada genera una subversión directa a la composición clásica de la cueca, como también al folclor, que suele

ser reacio a ser mutado en su tradición. La mezcolanza de tales componentes fue tomando forma de manera instrumental principalmente en el álbum ya mencionado para, finalmente, dar luz a la anticueca cúlmine: *El gavilán*. Esta compleja obra intensifica las subversiones ejecutadas a la cueca al plasmar armonías disonantes, multitud de acordes o la utilización de locuciones cuequeras que, en el contexto de la canción, cobran un significado totalmente distinto al que suele serles asignado en una cueca común y corriente. Estas novedosas modificaciones de tal calibre irremediablemente instaurarían un legado en el campo musical chileno, haciendo de las anticuecas un género musical contenedor de una esencia subversiva única para la época en la que fueron producidas. A la par, haría demostración de que la herencia folclórica es capaz de ser mutada hacia direcciones nuevas, hecho que no solía ser común por su condición de aferrarse siempre a la tradición. Un artista actual de la música chilena contemporánea que siguió este legado anticuequero añadiendo de su propia cosecha fue la banda Phuyu y La Fantasma que, en su disco *Anticuecas Subterráneas*, rescata la estructura de estas composiciones para guitara con tal de combinarlas con sonoridades propias del rock; sin nunca dejar de lado la esencia recreativa y revitalizadora que tan bien cultivó Violeta Parra.

De esta manera, el presente trabajo busca evidenciar cómo Violeta Parra construye la anticueca como subversión en el folclor tomando como base el género musical de la cueca, mezclando en una unidad elementos dispares entre sí como el amor y la muerte o lo culto y lo popular para demostrar que, en el folclor, es posible recrear la tradición establecida. Esto se realizará desde el análisis de las anticuecas compuestas por Violeta Parra en cuanto a cómo se fue llegando a su composición y qué características la hacen diferenciarse de una cueca (y, por ende, qué subversión realiza este género musical concebido por la artista para ejercer una recreación y revitalización de la tradición folclórica). Lo anterior será crucial para analizar el poema-canción “El gavilán” desde su composición lírica, esto en cuanto a las innovaciones y cambios ejercidas a las temáticas de amor presentes en la cueca. Por último, se mostrará una caracterización de Phuyu y La Fantasma en cuanto a qué conserva del legado de esta tradición folclórica recreada, así como también se analizará la canción “Sacr/Art-ificio” presente en su álbum titulado *Anticuecas Subterráneas.*

1.- Recursos de una cueca para formular una anticueca

Para explicar lo que es una anticueca, hay que remitirse primero a la cueca. Y para formular acerca de la cueca, hay que describir su vasta riqueza que engloba música, letras y danza; las tres confluyendo entre sí para representar a la idiosincrasia chilena.

La musicalidad más característica de la cueca recae en los pocos acordes utilizados para construir la armonía que se extiende durante toda la composición. Bastan dos o tres acordes en compases de seis octavos (6/8) repetidos durante toda la canción para lograr la armonía que tan bien interiorizada tiene la comunidad chilena. Esto ha sido denominado como *indigencia armónica*, la cual puede ser definida como una "economía de relaciones y de tipos de acordes de uso corriente en la cueca, elementos que convergerían hacia un enfoque tonal -y sencillo- del género" (Aravena 14). Hay que tener ojo con esta denotación por la utilización de pocos acordes. Que se utilice la palabra *indigencia* hace referencia a que, por tener a disposición un par de acordes, sus intérpretes son relegados a la categoría más baja de la sociedad. Cabe recalcar que tal denominación proviene de un lugar culto, por lo que la jerarquía impuesta se hace mucho más palpable. Al respecto del quiebre que se genera en esta percepción, se retomará más adelante con la labor de Violeta Parra.

La cueca, en sus letras cantadas a viva voz, también es caracterizada por las frases y expresiones enunciadas durante la interpretación para amenizar el ambiente e incentivar la festividad y erotismo invocados. Es clásica la utilización del famoso "tiqui tiqui ti" por parte de los músicos y/o del público que, como onomatopeya del gallo, aporta a generar un ambiente de voluptuoso calibre. Mientras los bailarines se miran fijamente, dejan llevarse por la repetición de frases que anteceden algunos versos como lo son el "te la llevarí / te la llevarí / te la llevará", que representa el cortejo para lograr el conquiste de la pareja. Esta oralidad denotativa de una lascivia escondida incentiva no sólo el coqueteo que va subiendo de temperatura tras cada patita de cueca, sino que también invita a seguir festejando en un ambiente donde cada vez hay más vasos vacíos desparramados por las mesas. Cuando ya no le quede voz al público o simplemente se sienta tan pasado de copas como para tener control de su labia, siempre podrá aplaudir al compás de los acordes guitarreados con esplendor.

Aunque el aspecto musical cuequero fue el primario para influenciar las anticuecas, las coreografías también fueron combustible para echar a andar las intenciones artísticas que conllevan las composiciones de Violeta Parra que se estudian en el presente trabajo. El baile de la cueca implica una danza entre parejas con elegantes trajes y pañuelos pintorescos que buscan incentivar su principal propósito simbólico: un cortejo buscón y esquivo representativo del mismo acto cometido por el gallo y la gallina. Tal flirteo se ejecuta mediante las constantes vueltas que se realizan al compás de los seis octavos y del tiqui tiqui ti, así como también con los zapateos, los escobillados y los retrocesos que terminan en avance. Aun cuando los participantes no sepan bailar del todo la cueca (que pasa harto más en la actualidad con la pérdida de tradiciones), siempre habrá un ambiente de jolgorio apoyado por todo el público presente.

Ahora bien, el folclor, que en el caso chileno contiene al género musical de la cueca en su esencia, se le conocía en el siglo XX por ser un espacio cerrado, siempre arraigado a la tradición. Es tan así que se considera que, cuando aparece algo nuevo, el orden tradicional del folclor es "lo que es puesto en peligro cuando aflora lo 'otro'" (Ramos Rodillo 346). Es por esto por lo que es sensato denotar cómo era el folclor chileno al que Violeta Parra tuvo mayor acceso: "Una característica general del folklore vallecentralino –y, en realidad, de toda herencia tradicional- es su ajuste constante al a simetría y a la armonía: cada pieza musical consta de una forma estable y anticipable" (Ramos Rodillo 346). En tales líneas se palpa el seguimiento de la norma al pie de la letra, respetando toda estructura e interpretación sin incrustarle extraños y ajenos recursos que terminaran por romper toda tradición ya establecida. Si esta herencia era quebrada de cualquier manera, ya no podría considerarse folclor. Sin embargo, esto iría cambiando de a poco.

Violeta Parra, desde su infancia campestre y errante, estuvo expuesta a las cuecas en medio de fiestas con bidones de chicha y alguna que otra empanada de pino. Sin embargo, su llegada a Santiago afinó sus sensibilidades cuequeras a una tonalidad mucho más expandida y pulida. Aunque su primer arribo a la gran capital fue durante el año 1933, no es hasta la década de los cuarenta en que, conjunto a sus hermanos Roberto, Hilda y Eduardo Parra, canta a viva voz canciones del imaginario popular en boliches de mala muerte en la calle Matucana o aposentos más pitucos como el restorán *No me Olvides* del barrio ñuñoíno. Así, los Parra se

ganaban la vida, como también se instruían autodidactas en su quehacer musical. Pasaron tiempo así hasta que Violeta queda sola con su hermana Hilda, quienes hacen nacer el dueto musical *Las Hermanas Parra*. Aunque ambas admitían una inspiradora influencia de *Las Hermanas Loyola*, buscaban de lleno superar y acrecentar su labor. Y con creces, el dúo Parra logró recopilar un cuantioso repertorio que encarnaba un folclor campestre e idílico: "Sus letras cantaban a la belleza del paisaje, la hermosura de las mujeres, la picardía del amor, la convivencia feliz de patrones e inquilinos. Todo un mundo idílico donde brillaba el sol, cantaban los pajarillos y las cosechas eran abundantes, las fiestas populares numerosas y la tierra chilena una bendición" (Sáez 55). De esta manera, no sólo se aprehendía la estructura musical en cuanto a sus tonalidades, acordes y armonías, sino que también la lírica con sus respectivas temáticas lograba ser interiorizada con suma fortaleza. En medio de estos guitarreos al compás cuequero, Violeta observaba atentamente las danzas en constantes vueltas y zapateos en pisos de madera. Como un bosquejo mental, Violeta Parra tomaba nota sobre la forma y contenido de la cueca para seguir desarrollando su rescate patrimonial, así como también dejándose influenciar para alimentar sus estímulos creativos que estaban pronto a desbordar de una novedosa singularidad.

Hay que tener en cuenta que la intención de Violeta Parra durante sus andanzas por el campo era rescatar era la tradición folclórica de la cultura chilena. Sin embargo, como se expuso al inicio del trabajo, Violeta Parra termina por demostrar que esta herencia sí puede ser mutada y direccionada hacia lugares nuevos que eran difíciles de imaginar. La artista bien supo aprehender la esencia cuequera y folclórica en sus acordes rasgueados con ímpetu mientras se canta al amor anhelado, pero su interpretación no quedaría en una tradición calcada con todos sus puntos por igual. Violeta era errante, inquieta; sus pulsiones creativas siempre estaban un paso más allá de lo que estaba establecido por la norma. Esto bien se pudo originar a causa de su contexto vivencial que se expuso anteriormente, lo que dio paso a su capacidad aguda sintetizadora: "Violeta absorbe, interioriza la cultura tradicional del medio, fundamento de su identidad profunda. Pero es la experiencia urbana posterior la que, lenta y dolorosamente, activará la conciencia de esta identidad, trayendo consigo insospechadas revelaciones biográficas y de creación" (Morales 134). Desde tales líneas, se comienza a palpar la habilidad en Violeta Parra de aunar elementos dispares entre sí, como lo son, en este caso, la ruralidad de su origen y la urbanidad en la que reside durante la mayor parte de su

vida. Este enorme talento para mezclar contrariedades, realizada por la artista desde un plano de libertad, se ejecuta para "recrear la herencia de la cultura folklórica, salvándola sin traicionar su espíritu, y salvándose ella misma en la recreación" (Morales 142). Todo apuntaba finalmente a una "vocación de universalidad" (Morales 135). Las intenciones por parte de Violeta Parra no eran dejar atrás las tradiciones folclóricas (no por nada se dedicó tan empecinadamente a rescatarlas), sino más bien a revitalizarlas y recrear la esencia que ya había logrado aprehender durante sus andanzas en el campo. Una vez ya situada en la ciudad, sus pulsiones creativas de autoría propia comenzarían a ser aterrizadas al crearse las primeras composiciones de guitarra. En este punto, la cueca comenzaría a mutar en direcciones que jamás habría imaginado en su tradición más arraigada.

2.- La anticueca: improvisaciones de puerto concreto

La década del 1950 para Violeta Parra, como se expuso anteriormente, implicó directamente embocarse a la búsqueda y recopilación de canciones folclóricas. Para llevar a cabo tal labor de índole patrimonial, recorrió con atiborrados cuadernos y guitarra de palo casas del campo chileno; no sin toparse de frentón con la reserva y cautela de campesinos tras la llegada de una persona desconocida. Con la paciencia y perseverancia propia de la artista, fue extrayendo de manera sutil y progresiva cantos, refranes y costumbres populares. Muchas veces estos saberes se presentaban de manera incompleta a causa de memorias que ya habían olvidado gran parte de estos conocimientos. También ocurría que, al entrevistar diversos sujetos, todos entonaban la misma melodía pero cada uno la interpretaba con una letra diferente, por lo que más de una vez Violeta tuvo que acometer una labor de reconstrucción a partir de estos testimonios para llegar a una versión final de la canción recopilada.

Esta ocupación de recopilación folclórica le permitió conocer en su esencia más pura el folclor chileno y sus cuecas en la musicalidad y la lírica. Esto motivó a que fuese invitada a un festival en Varsovia para compartir sus conocimientos; viaje que terminó en grabaciones fonográficas, conocer grandes figuras que impulsarían sus presentaciones en Europa y mucho, mucho reconocimiento por parte del público. Su regreso a Chile, además de

enorgullecer a Violeta por la valoración de su vocación, trae consigo el inicio de una pulsión creativa que, de aquí en adelante, solo irá en progreso. Esta es descrita así: "Es durante la travesía de vuelta donde emerge en ella un nuevo tipo de música, improvisaciones para guitarra sola, más pura, pero manteniendo las raíces de influencia folclórica" (Sáez 107). Hay que sumarle a este contexto la muerte de Rosa Clara, hija de Violeta quien murió a pocos días de que ella partió hacia Europa. Aun cuando se enteró estando allá, la pena, frustración y pesadumbre persistieron mucho tiempo después cuando ya había llegado al territorio chileno. Un gran desahogo y refugio para ella fueron estas improvisaciones de guitarra: "Encontré esta música en el color del mar, un día que ya estaba cerca de Chile: un color grisáceo, turbio que tenía el mar, mientras se movía en grandes ondas quietas pero amenazantes; en el color del mar ese día y en la muerte de mi hija Rosa Clara; en el fondo de la tumba de Rosa Clara" (ctd en Edwards 28). Tales palabras que Violeta Parra enunció para una entrevista junto al escritor Jorge Edwards dejan entrever que estas improvisaciones de guitarra conllevan una gran carga emocional, como también una complejidad que de a poco irá tomando mayor fuerza.

La llegada de Violeta Parra a la Universidad de Concepción es similar en cuanto a su invitación al continente europeo; esto es, se busca que la artista haga presentaciones en vivo, como también comparta la recopilación folclórica que ha hecho durante el último tiempo. A la par de estos trabajos, Violeta continúa elaborando sus composiciones de guitarra que encarnan aquellas improvisaciones mencionadas anteriormente. Es en la ciudad penquista cuando da una señal importante sobre estas creaciones: "tenía composiciones "de música culta, en guitarra", que habían sido elogiadas por la crítica" (ctd en Venegas 160). Esta entrevista expuesta en el diario *La Discusión* el 23 de diciembre del año 1957 señala que, además de sus cantos folclóricos de tomo y lomo, la artista también estaba direccionándose a experimentar y desafiar sus dotes compositivos. Estas nuevas canciones fueron presentadas durante su estadía en Concepción, recibiendo una cálida y efusiva recepción por parte del público. Violeta Parra hace referencia sobre estas piezas musicales y su recepción por parte del público penquista en una entrevista publicada el 12 de noviembre de 1957, la cual también fue publicada dentro del diario *La Discusión: "*He aprendido a tocar guitarra con más soltura y así he logrado interpretar algunas de mis composiciones en otra laya. Es algo serio para quien no sabe música como yo. Dicen que son buenas estas composiciones, por eso es que el

sello Odeón lanzará al mercado en el mes próximo un disco con seis composiciones mías y que también interpreto yo" (ctd en Venegas 106-107). Estas composiciones solo eran interpretadas en vivo y llamaban la curiosidad del respetable público. Eran piezas extrañas para el oído común y ni siquiera se conocía el nombre de estas piezas musicales. Si la llegada de Violeta Parra a la región del Bío-Bío y su deslumbrante recopilación folclórica ya daba mucho de qué hablar, estas composiciones incentivaron aún más el diálogo en torno a la figura de la artista.

Es en diciembre de 1957 cuando Odeón publica el disco de extensa duración *Composiciones para guitarra*. A algunos intelectuales les llamó la atención la aparición del filósofo Gastón Soublette como un flautista invitado. A otros curiosos les extrañaba la aparición del género polka, del que su danza se consideraba directo rival del vals. Sin embargo, la extrañeza mayor recaía en la aparición de la canción número 3 y 4: *Anticueca N°1* y *Anticueca N°2*, respectivamente. ¿Qué cresta es una anticueca?, se debió haber preguntado más de alguno. ¿Algo parecido a los antipoemas de su hermano Nicanor?, quizá también se habrá enunciado. Quienes habían visto a la artista presentarse en Concepción y dejaron girar este pequeño vinilo en sus tocadiscos supieron más o menos qué eran estas llamadas anticuecas: eran las mismas composiciones inventadas a partir de improvisaciones en la guitarra.

En la interpretación de la guitarra, era posible escuchar un rasgueo y punteo más desesperado que en la cueca. También, el tempo de los ritmos se apresuraba y tornábase más lento acorde avanzaba la progresión del tema. A pesar de estos factores, aún era posible escuchar atisbos de cueca. El compás 6/8 era palpable, pero pocas veces se repetía un compás con los mismos dos acordes. Los primeros compases presentaban dos acordes para luego suceder a otros dos acordes radicalmente distintos, entrelazándose sonoridades dispares entre sí. Había algo de cueca, pero también de vals. No por nada se titulaba anticueca.

Estas composiciones, a pesar de que generaron inmediata atención en el público y el mundo académico, no fue hasta 1967 en donde hubo una mayor conceptualización con respecto al género (y de manera bien reducida considerando la complejidad y detalle que merece esta musicalidad). El compositor chileno de música clásica Alfonso Letelier, en la Revista Musical Chilena, publicó un artículo en homenaje a Violeta Parra donde resumía varios de sus aportes al desarrollo de la música chilena; esto último en cuanto a su composición y

difusión. En medio del breve artículo, da descripción de las anticuecas con una postura reflexiva y concisa. Para empezar, da cuenta de su ingeniosa concordia al describir su creatividad de la siguiente manera:

> Violeta Parra era ante todo un ser intuitivo, poseedora de una exquisita sensibilidad, condiciones éstas que la hacían capaz de captar la raíz de las cosas y transformarlas en expresiones artísticas. De esta manera su significación trasciende más allá de un mero folklorismo. Su obra creadora, enraizada en lo más profundo del alma vernácula, queda a igual distancia de lo popular y de lo culto. (Letelier 110)

Se reconoce su agudeza en la mezcla de elementos opuestos, destacando al final la suma equitativa entre lo popular y lo culto. Violeta Parra se encarga de igualar ambos mundos en una sola unidad que vendrían a ser las anticuecas, evidenciándose en este caso su recreación de la tradición folclórica. Lo popular, en este caso, claramente vendría a ser la estructura de las cuecas que tan bien supo aprehender la artista en su constante interacción con este género musical. ¿Qué sería lo culto, entonces? Desde el planteamiento de Letelier, vendría a ser la superación de "la indigencia armónica que es una constante de esa música" (110). Esto, visto desde una perspectiva culta y académica, denota que la cueca, por su simpleza de pocos acordes, representaría de lleno un género musical miserable. Hay que tomar atención a esta percepción peyorativa sobre todo en el empleo de *indigencia armónica.* ¿Por qué utilizar pocos acordes vendría a ser indigente, cuando solo demuestra un aspecto de la cueca? Es claro que Violeta Parra, al demostrar dotes compositivos dignos de música docta, genera revuelo en la percepción culta. Es directamente cuestionarse la posibilidad de cómo una mujer del campo, del pueblo, sin estudios universitarios, sin dineros ni pitutos a cuestas; cómo alguien así tiene el talento, el vigor y la maestranza de componer una maravilla así.

Letelier continúa su descripción mencionando que tanto "la disposición interválica como las fórmulas rítmicas enfatizan su propia identidad, gracias al medio armónico en que la autora las hace moverse y a las leves modificaciones que introduce en las repeticiones de las frases que forman los períodos" (110). Se evidencia un manejo especial de la composición en las habilidades de Violeta Parra que supera toda expectación por parte de la academia culta. Esto resulta de un impacto total, porque demuestra que, solo bajo la experiencia constante de interpretar y estudiar diversas musicalidades y sonoridades, la artista logra dotes

compositivos dignos de una música docta y culta. Lo más sorprendente es que, aun cuando Violeta hizo una subversión total a la estructura ortodoxa en las anticuecas, de todas formas, se puede palpar la esencia cuequera; popular, erótica y festiva.

Aunque hay nula información respecto a qué buscaba representar Violeta Parra en estas anticuecas, sí es posible postular la posibilidad de que, en un inicio, estas podían ser un homenaje a seres queridos y cercanos. Por ejemplo, el dolor por la muerte de su hija Rosa Clara logró verse canalizado en estas improvisaciones de guitarra, por lo que no sería descabellado imaginar que sus composiciones de anticueca la representan a ella en su musicalidad. También hay que tener en cuenta un testimonio realizado por Olga Muñoz, cantante soprano de la Universidad de Concepción con la que Violeta Parra tuvo constante interacción. Ella confiesa lo siguiente:

> Violeta tenía la costumbre de ponerse al lado de la guitarra y empezar a ensayar arpegios, o sonidos que salieran. (…) empezó a tocar en la guitarra una melodía para ver si yo podía vocalizarla. (…) Yo me preguntaba qué es lo que ella quería hacer con esto, a lo que Violeta me respondía: "Esto va a ser para Nemesio, para Nemesio Antúnez y le vamos a poner 'Los manteles de Nemesio' porque cuando pinta Nemesio, lo que pinta se ve como manteles. (ctd en Álvarez 162)

Como se refleja en las últimas líneas testimoniales de Olga Muñoz, Violeta Parra buscaba concretar de lleno un homenaje para el pintor en cuanto a su estilo artístico. Tal tributo se interpretaría en las presentaciones de la artista en la Universidad de Concepción, con guitarra y canto incluido. Sin embargo, no quedaron grabaciones de tal actuación. Sin embargo, Carolina Guzmán, antropóloga quien hizo tal entrevista, tuvo la dicha de escuchar dichas melodías interpretadas por la misma Olga Muñoz. En tal escucha, logró concluir dos elementos relevantes: "identificó que la melodía "Los manteles de Nemesio" fueron fragmentos de lo que después se convertiría en la Anticueca N°3. La antropóloga concluye que se trata de una obra que refleja las relaciones, aspiraciones y condiciones del contexto sociocultural en el que Violeta se desenvolvió en Concepción y, particularmente en torno a su universidad" (Álvarez 163). De esta manera, es posible concluir que las anticuecas no solo contenían en su intencionalidad inicial un homenaje a tributar seres humanos que fueron significativos para Violeta Parra, sino también que estas composiciones demuestran que la

artista, hasta en sus obras, buscaba resaltar la importancia humana para su desarrollo espiritual y, por ende, artístico.

Las anticuecas de Violeta Parra causaron total revuelo en el mundo cultural penquista por la recreación que realizó de la estructura tradicional en la cueca. Sin embargo, cabe recalcar que ninguna de estas tenía letra aferrada a una melodía, como el gallo a la gallina. La guitarra gritaba acordes complejos que creaban un espectro musical pintoresco y angustiante a la vez. Estas tonalidades tan cautivantes para la época necesitaban una voz cantada para poder aterrizarse en su fluidez. Un ave rapaz sería quien se aferraría a esta labor.

3.- El gavilán: me confunden los siete elementos

El poema-canción de Violeta Parra que lleva por nombre "El gavilán" podría considerarse la anticueca mayor. Esta canción aúna en su musicalidad todos los elementos subversivos que han sido expuestos anteriormente y los lleva a otro nivel, a una pieza musical que alcanza los doce minutos de duración. Hay que tomar en cuenta que la intención de la compositora detrás de esta canción era algo mucho más ambicioso, debido a que buscaba interpretarla con una orquesta repleta de cuerdas y vientos que ambientaran la danza de un ballet esplendoroso. Lamentablemente, no se llegaron a ejecutar estas ambiciones. Por fortuna, se conservan grabaciones informales de lo que sería "El gavilán", conservando así su hueso, su núcleo musical interpretado por la férrea guitarra y viva voz de la artista.

La musicalidad subversiva que se realiza en "El Gavilán" es conocida de sobra. A manera de resumen, se ha denominado a esta canción como perteneciente a un "folklore de tipo 'popular' que transita entre lo culto-guitarrístico y lo tradicional, con rasgos exploratorios e instintivamente más complejos –desde todo punto de vista- que sus pares generacionales" (Álvarez 21). En este sentido, se retoma nuevamente la mezcla que hace Violeta Parra en cuanto a las tendencias populares con sus recursos folclóricos y los factores cultos como las estructuras provenientes de la música docta. A esto se le suma el hecho de que se "reconoce la innovación radical dentro de la tradición, al grado en que desinstala cualquier continuidad o elemento esencial de la herencia" (Ramos Rodillo 348). Este hecho no quiere decir que los

recursos empleados en las anticuecas sean marginados y puestos en segundo plano, sino más bien que son revitalizados con una carga que recrea la estructura ortodoxa. Esto remite nuevamente la posibilidad de aunar elementos contrarios entre sí para enriquecer la tradición folclórica y entregar una composición renovada.

La lírica de "El gavilán", en cambio, no suele ser tan estudiada en cuanto a los cambios que genera en la tradición folclórica. Este poema-canción llega a ser totalmente cautivante para beneficios del presente estudio, ya que provoca una recreación subversiva a la temática común cantada en las cuecas. Esto significa una directa inversión al erotismo coqueto, al hombre juguetón con una mujer que se deja llevar o se hace esquiva con un aspecto burlón. Se despiden estos ambientes que rebosaban de jolgorio y lascivia para entrar en una musicalidad marchitada y disonante. La letra se unifica con esta tonalidad fúnebre, ya que, en los doce minutos que dura la canción, se encarga de relatar un escenario brusco, violento y cruel en cuanto a un amor en el campo del duelo.

Para introducir la brutal atmósfera que construye "El Gavilán" desde su letra, es menester conocer las intenciones y representaciones que Violeta Parra buscaba ejecutar desde su escritura. En el año 1960, dio una entrevista para la radio de la Universidad de Concepción. En tal ocasión, Violeta Parra dijo lo siguiente con respecto a esta anticueca cúlmine:

> El tema de fondo es el amor. El amor que destruye casi siempre, no siempre construye. El gavilán representa al hombre, que es el personaje masculino y principal del ballet. La gallina representa a la mujer, y que es el personaje también de primer orden pero el personaje sufrido, el que resiste todas las consecuencias de este gavilán con garras y con malos sentimientos, que también sería el poder, como dijiste tú, y el capitalismo, el poderoso. (ctd en García 41)

En esencia, lo que se conserva en temática cuequera sería el amor. Sin embargo, este se ve modificado en una dirección mucho más lúgubre al encarnar la dimensión romántica que comprende de sufrimientos, angustias y traiciones. El hombre ya no es el gallo que busca un simple cortejo, sino que es un gavilán con sed de carne; listo para lacerar presas con sus garras, aunque demuestren un afán por defensa. La mujer continúa en su representación de la gallina, tal cual se presenta en la cueca; sin embargo, al verse enfrentada a un ave de presa, resulta en una exposición mucho más reducida y peligrosa para su supervivencia.

Tal dimensión representada en la anticueca nos demuestra dos cosas. Por un lado, persiste el ingenio de Violeta Parra por su capacidad de aunar elementos dispares con tal de ejercer una revitalización folclórica; en este caso, viene a ejecutarse la mezcla de un romance entre pares y la violencia ejercida entre ambos que va en constante crecimiento a lo largo de la canción. Esto último nos da paso a una posible interpretación en la letra de "El Gavilán", que corresponde a la denuncia de una violencia de género que, lamentablemente, es tan común hasta el día de hoy. La diferencia recae en el hecho de que, en los tiempos en que esta canción fue compuesta, tal abuso era mucho más normalizado. Estos actos no eran denunciados por esta misma normalización, así como también se evitaba la acusación de tales atrocidades por el miedo e incertidumbre a las posibles consecuencias. Que se esté denunciando tal hecho a través de una anticueca, de una cueca que se olvidó de los amores idílicos y canta los horrores de un femicidio, es demostración de que una composición como "El Gavilán" era responsable de concientizar una realidad aún opaca y oculta.

Cabe recalcar que lo expuesto hasta ahora se limita sólo a la intención artística por parte de Violeta Parra, porque el analizar la letra de "El Gavilán" reafirma con creces esta denuncia. La canción parte con una directa interpelación al hombre, al gavilán con quien tuvo la relación en el pasado y ahora no es más que cenizas. Así, Violeta Parra canta "Mi vida, yo te qui, / yo te quise veleidoso, / mi vida, creyendo, / creyéndote lisonjero" (79). Denuncia al amante como veleidoso y lisonjero. Aun con estas condiciones, la gallina, la mujer se entregó con todo el corazón a este gavilán maldito. A esto le sigue el "Mi vida, se me par, / se me parte el corazón, / mi vida, del verte / del verte tan embustero" (Parra 79). Se denuncia nuevamente al amante, esta vez como alguien mentiroso; cantando a la par el dolor que le remite estar viéndolo y confrontándolo.

Solo analizando la primera estrofa de esta anticueca, se palpa que la temática amorosa corre a una dimensión sombría y rencorosa. No se cantan los amores más hermosos, la belleza de una figura esbelta y enardecida; se canta a la desgracia, a la aversión provocada por un amante que se ha ido sin más. Un recurso de la estructura cuequera, en estos primeros versos, se manifiesta en cuanto a la repetición de frases que han sido cortadas como el "se me par / se me parte el corazón". Esta noción de "medio intensificador tradicional de la repetición" aplicado en el sintagma de "mi vida" hace que tal frase deje de "ser un puro elemento formal

y se la lee como manifestación de pasión y de intimidad" (Münnich 144). En este sentido, las formalidades de repeticiones cuequeras ya no se utilizan como intensificadores del ambiente festivo y erótico; sino, más bien, se dirigen a incentivar la emocionalidad construida en el poema-canción, así como también hacen palpable de quién es el sujeto a quien se está denunciando. Lo mismo se replica en la tercera estrofa de la canción, cuando se repite constantemente "Te la llevarís, te la llevarís, mentiroso / Te la llevarís, te la llevarís, pretencioso / Te la llevarís, te la llevarís, fastidioso / Te la llevarís, te la llevarís, mentiroso" (Parra 80). La repetición de la misma frase, haciendo el único cambio del adjetivo enunciado hacia el amante, demuestra que tal recurso se emplea para hacer énfasis en la emotividad negativa, en la denuncia y en la perfilación del sujeto con tales designios negativos.

Hay que tomar en cuenta que el recurso de la repetición no solo es utilizado a manera de expresar una emocionalidad intensa y una denuncia directa al amante. La académica Paula Miranda lo perfila también como la expresión de un intenso dolor:

> Ese dolor profundo se traduce en la incorporación de disonancias y palabras entrecortadas, como si el quiebre inevitable del amor se proyectara también en la estructura musical y poética, en el decir amoroso. Se descomponen y alteran las sílabas y los acentos, además de aprovecharse rítmicamente los "ay" y los "mi vida" del ripio de la cueca y de su percusión, puestos aquí en función de tánatos y no de eros, como ocurre en la cueca. (ctd en Parra 25)

Las repeticiones, quiebres fonéticos y juegos sonoros no son por azar o por mero placer estético. Estos recursos estilísticos son utilizados para darle cada vez mayor potencia a la atmósfera de atrocidad que construye el tema en cuanto al dolor y el amor tan herido. Hay que tomar en cuenta esta noción que expone Miranda de "eros y tánatos, juego y dolor amalgamados" (ctd en Parra 25). Da cuenta nuevamente de una mezcolanza entre elementos dispares entre sí pero que resultan en una unidad coherente y con mayor potencia a lo que puede tener cada elemento por sí solo. La recreación folclórica parte desde el erotismo y jugueteo tradicional de la cueca para verse enfrentados a un horroroso lugar de muerte en donde el dolor prima el temple de ánimo a lo largo de todo el poema-canción. El dolor es quien guía el curso emotivo de "El Gavilán". Como se expuso anteriormente con los recursos cuequeros, "buena parte del poder emocional del poema proviene del uso maestro de

fórmulas que se han vuelto deslavadas en las cuecas y que por eso mismo se cargan aquí de expresividad y de contenido" (Münnich 145). Obviando el adjetivo *deslavado* para locuciones que buscan impulsar el erotismo, resulta impactante cómo estas frases terminan por representar un aspecto totalmente contrario con respecto a la muerte; sobre todo considerando que son elementos que impulsan el grueso de la canción, es decir, la narración hacia un desenlace desastroso. El "tiqui-tiqui-ti" que se canta repetidas veces con suma desesperación durante el cuarto párrafo para terminar denunciando nuevamente con la etiqueta de "mentiroso" no sólo fortalece la emocionalidad abrumadora con la repetición, sino que también carga esta locución con una "afectividad ofendida, casi llorosa" (Münnich 145). Este *tiqui tiqui ti* que tanto se ocupaba como onomatopeya del gallo para incentivar el erotismo es volcado a una dimensión opuesta; se ejecuta su interpretación en una dimensión que incentiva a la atmósfera cada vez más tétrica y lúgubre que construye esta composición anticuequera.

Las primeras estrofas se asemejan en su estructura, en el sentido de volver continuamente a las repeticiones alternadas y quiebres fonéticos recién expuestos. A partir de la onceava estrofa, tanto la musicalidad como la lírica cambian abruptamente en su construcción. La musicalidad tiende a volverse algo más calmada en su interpretación, pero la letra sigue arremetiendo contra el amante quien está siendo denunciado e interpelado. En esta estrofa, Violeta canta: "¿Dónde estás, prenda querida, / que no escuchas mi lamento? / ¿Tal vez te habrás olvidado / que hiciste un juramento?" (Parra 81). Además de declararse como un amor ya abandonado, la hablante agrega "un componente universal de la queja amorosa, presente en la poesía culta y la popular, pero que sobrevive mayormente en la popular: el recuerdo de las promesas de amor olvidadas" (Münnich 145). Además de aunar nuevamente lo culto y lo popular, se reprocha el juramento; cómo este amante ha dejado atrás lo que juró, abandonando a su amante e ignorando el dolor que provoca tras olvidar este juramento. También se utiliza nuevamente el recurso de repetición para fortalecer el dolor que provoca este olvido: "Juramento, mento, / juramento, sí sí, / sí sí sí sí" (Parra 81). Que haya tanta afirmación solo viene a confirmar el hecho de que, efectivamente, existió un juramento de amor, pero que fue cruelmente olvidado tras el abandono del amante sin cuestionarse en su actuar.

La doceava estrofa tiene una estructura similar a la anterior, pero con un pequeño cambio al cantarse las siguientes frases: "¿En qué quedó tu palabra, / ingrato mal avenido? / ¿Por qué habré puesto los ojos / en amor tan dividido?" (Parra 81). Así como se sigue la acusación en la primera pregunta, el cambio se presenta en la segunda pregunta al interpelarse a sí misma la hablante del poema-canción. Tal diálogo consigo misma se sigue replicando en la siguiente estrofa, en donde se realiza una especie de *mea culpa* por los dolores que está sintiendo: "Tanto que me decía la gente: / «Gavilán, gavilán tiene garras». / Y yo sorda seguí monte arriba, / gavilán me sacó las entrañas" (Parra 81). En estas líneas se hace evidente que la hablante se maldice a sí misma por el hecho de hacer oídos sordos y seguir entregada a este amor a pesar de las advertencias. Se concluye que "el poema entiende entonces la entrega amorosa de la mujer popular como un sacrificio al pájaro terrible, que le saca las entrañas y que luego la abandona" (Münnich 146). Resulta desolador leer tal entrega, en el sentido de estar ejecutando una acusación a lo largo de todo el tema para finalmente echarse la culpa a sí misma por todo el dolor y violencia que se ha ejercido. Es menester recalcar la violencia de género que se está denunciando a lo largo de todo el tema y que, por lógicas patriarcales, la mujer hablante termina por echarse la culpa a sí misma, que ella es la causante de todo mal. Claramente, viendo esto desde el externo, no es así, la culpa proviene del gavilán quien arremete y abandona con violencia descomunal a su presa para después abandonarla sin más. Sin embargo, el orden patriarcal normaliza situaciones así (sobre todo en el contexto en que fue compuesta esta canción) y la mujer termina por creer que toda culpa proviene de su parte. De esta manera, el tema sigue aportando con significados de concientización con respecto a la violencia de género que tan normalizada era en esta época.

Mientras se repiten constantemente estrofas que ya han sido analizadas, el desenlace se va acercando poco a poco cuando van apareciendo estrofas como la decimosexta que anuncia "Viene, viene, viene, viene el gavilán. / Truenos suenan ya. / Ya no tengo dónde estar. / Viene, viene, ya no tengo dónde estar" (Parra 82). La desolación, la desesperación y el dolor se ven recalcados con las repeticiones; pero, sobre todo, con la incertidumbre y abandono de ya no tener un lugar en donde estar, de no tener ningún grado de seguridad con respecto a su persona. En este punto, la muerte está presente en su totalidad, la sobrevivencia es el único norte que busca la hablante para no terminar siendo presa del gavilán. Sin embargo, termina con el inevitable desenlace en la estrofa final (que se va introduciendo a través de las últimas

estrofas): “Gavilán, gavilán, que me muero, gavilán. / (…) / Gavilán, gavilán, gavilán, ayayayayay.” (Parra 84). Con la guitarra rasgueada en una desesperación total, la letra se canta con angustia, la voz se quiebra y llega a los sollozos para expresar la muerte final, la gallina asesinada por el gavilán quien acechó luego de un amorío que abandonó y arremete a su presa sin importarle nada del pasado. Es de un espanto y dolor indescifrable saber que femicidios así ocurrían durante la época y eran relegados al olvido, por lo que un poema-canción como este significa un gran aporte para hacer memoria y conciencia por aquellas mujeres que vivieron situaciones similares de tal calibre. Una concientización de esta envergadura da cuenta que no solo existen amores idílicos, sino también amoríos que terminaban en tragedia por culpa de hombres agresores y asesinos en la imposición de su condición.

Con el presente análisis de esta anticueca cúlmine, se puede comprender que “El Gavilán” llevó a otro nivel todo lo que Violeta Parra estaba trabajando con sus improvisaciones de guitarra iniciales. En esta composición, logró aunar en una unidad elementos tan dispares como lo fueron el eros y el tánatos, el juego y el dolor o lo culto y lo popular. Estas paradojas logran resolverse entre sí, logrando palparse ambas esferas en la musicalidad, pero sobre todo en la lírica que arremete con todo para crear la atmósfera dolorosa que genera en su extensa duración. De esta manera, pudo revitalizar la cueca y el folclor chileno con elementos estructurales que le eran ajenos a su naturalidad. Con respecto a la lírica, resulta sumamente sorprendente que esta canción, para la época y contexto en que fue escrita, se pueda comprender como una denuncia y concientización sobre la violencia de género que tan normalizada estaba para la sociedad. En la cueca, se cantaban los amores idílicos y eróticos. En la anticueca, se canta a los desamores violentos y homicidas. De esta manera, se comprende que la anticueca terminó por recrear la herencia folclórica aunándole elementos que se negaba a acoger en su tradición, como lo fueron la asimilación de concordias entre elementos dispares, la visión del amor desde su dimensión más desoladora y la concientización de realidades que, muchas veces, el chileno prefiere hacer vista gorda.

4.- Anticuecas contemporáneas: Phuyu y La Fantasma

El legado que Violeta Parra dejó para la posteridad se sigue rescatando hasta el día de hoy. Por el lado de las anticuecas, hay una banda que ha rescatado tal género musical, siguiendo el mismo legado de recrear la tradición folclórica de acuerdo al contexto y las intenciones artísticas personales que se buscan realzar. Esta banda se llama Phuyu y La Fantasma, la cual partió siendo un proyecto solista del músico chillanejo Rodrigo Romero y en la actualidad se conforma como una banda en conjunto de Ignacio Romero en el bajo y Óscar Hernández en la batería. El segundo álbum de su discografía "Anticuecas Subterráneas" que publicaron en el año 2021 bajo el prometedor sello discográfico Registro Móvil. Tal como su nombre lo indica, este álbum rescata las anticuecas de Violeta Parra en una interpretación aterrizada en sonoridades propias del rock, con tendencias a la música experimental y el noise. Rodrigo Romero, en una entrevista personal, define así a las anticuecas: "Yo definiría la anticueca como la intersección entre la tradición y la vanguardia. Violeta Parra, tras un profundo estudio del folclor chileno y la expansión de su horizonte musical con su estadía en Europa, es capaz de sustraer los elementos fundamentales de la cueca para transformar su presentación y armonía de forma radical". En este sentido, se reconoce la esencia anticuequera de recrear la tradición folclórica para dar como resultado una unidad nueva y vanguardista. Esto fue resultado del genio de Violeta Parra tras ahondar profundamente en el territorio de la cueca y aprehender a cabalidad su estructura y contenido musical.

Al respecto de lo que fue la composición de este álbum que fue grabado íntegramente por Rodrigo Romero, él menciona lo siguiente en la página web de Registro Móvil:

> "Anticuecas Subterráneas" es el resultado del esfuerzo que hice para revitalizar el tipo de composición tradicional/vanguardista que desarrolló Violeta Parra con sus anticuecas (junto a otras obras del disco póstumo "Composiciones Para Guitarra"), piezas de gran influencia en mi vida, que funcionaron como pilar, esqueleto, guía y faro en la realización de este disco. La idea era fusionar este singular estilo de música con un sonido de banda "rock", con guitarras distorsionadas, bajo y batería, grabado como si fuese un ensayo, para mantener la intimidad de baja fidelidad con que las composiciones de Violeta fueron grabadas en su momento.

En tal cita recién expuesta, el compositor de estas anticuecas contemporáneas demuestra que su principal motivación con este género musical concebido por Violeta Parra es, de igual

manera, hacerle una recreación y revitalizar estas composiciones de acuerdo al contexto actual. La mezcolanza de las anticuecas persiste en la ambición de querer aunar elementos dispares entre sí; en este caso, las anticuecas propias del folclor recreado por Violeta Parra y las sonoridades del rock que, aunque provienen del primer mundo, cada vez son más reapropiadas en el territorio chileno. Hablando con Rodrigo Romero en una entrevista personal, confiesa que, a partir de estas composiciones, sus intenciones eran "crear mis propias anticuecas combinándolas con mis influencias de rock, como Number Girl, Sonic Youth, Nirvana y Drive Like Jehu. Incluso tuve que aprender a tocar guitarra con los dedos porque yo solo tocaba con uñeta. Ahora también tuve que idear una forma de agregarles letras, ya que generalmente las de Violeta no llevaban letra". De esta manera, se continúa recreando el legado iniciado por las anticuecas. Algo bellísimo que mantiene la grabación de "Anticuecas Subterráneas" es seguir la línea de grabación en cuanto a la fidelidad de la grabación. A la hora de las grabaciones por parte de Violeta Parra, no grababa por separado (primero la guitarra sola, después la voz), sino que exigía que se grabara su interpretación de voz y guitarra ejecutados a la vez; esto porque sentía que así se manifestaba la viva sentimentalidad y vigor que expresaban sus canciones. De esta manera, no le importaba tanto la alta fidelidad con que fuesen grabadas las canciones, sino más bien la intimidad que transmitieran tales grabaciones. Lo mismo ocurre con Phuyu y La Fantasma, que aun cuando se sienten las guitarras en una distorsión total y las baterías se opacan entre sí al generar tanto bullicio esplendoroso, la intimidad, sensibilidad y potencia de las canciones no hace más que agarrar fuerza enriquecedora para los oídos del espectador.

Se expuso anteriormente que las anticuecas son responsables de contener en su lírica una denuncia del contexto chileno, así como también una concientización de problemáticas que ocurren en su realidad, pero se tienden a evitar en su directo abordaje. Así como en "El Gavilán" de Violeta Parra se hace denuncia y conciencia de un caso de violencia de género, la canción que aparece en el disco de Phuyu y La Fantasma, "Sacr / Art-ificio", también es una obra contenedora de concientización y denuncia. En este caso en específico, se acusa a la precarización del medio artístico chileno, en cuanto a lo complejo y dificultoso que resulta desenvolverse como un trabajador del arte en el país. Si no tienes los contactos y medios económicos necesarios, la carrera artística se verá envuelta en una dificultad espantosa. Así, esta anticueca subterránea lo denuncia de la siguiente manera: "¿Si me dedico al arte / eso

me hace un artista? / O debo sacrificarme / Para ser trascendental". El hablante en esta canción comienza directamente cuestionándose sobre la condición de ser artista y la consecuente necesidad de entregar la vida para alcanzar, aunque sea, un grado de notoriedad y alcance. Tal sensación se reafirma con el siguiente verso, donde se repite constantemente "Me muero de arte", que demuestra el sacrificio que sufren los artistas chilenos para poder levantar una carrera artística. Ojo que esta línea utiliza la repetición en el sentido anticuequero, es decir, se menciona múltiples veces la misma frase para darle énfasis y potencia a la emocionalidad desoladora que busca transmitir la canción.

La entrega sacrificada se sigue manifestando en los versos tres y cuatro, donde se canta respectivamente "Cuántas lagrimas faltan / para mi obra maestra" y "Ya no puedo ni dormir / pensando en qué escribir". El sacrificio no se limita a sólo estar en un ambiente que clama por una entrega insensibilizada y explotada, sino también implica que la creatividad se estruja hasta el último pescuezo. En tal labor hay un peligro, porque sobre exigirle a una creatividad plenamente humana puede concebir obras que van más por un capital productivo y superficial que por una ambición estética, creativa y emocional. En este caso, se demuestra que la música y arte están dominados por una producción capitalista que aboga más por la cantidad que por la calidad, resaltando así una productividad deshumanizada. Tal factor queda demostrado en la quinta estrofa de la anticueca de Phuyu, donde se canta: "Y no puedo desa- / pegarme del ego / que me separará / de los grandes genios /". Se podría pensar que refiere a las influencias, pero a estas líneas le siguen "quienes renunciaron / a su humanidad / por el arte". Es un sentimiento colectivo la sensación de tener que sacrificarse y entregar la vida a destajo para poder desarrollarse a gusto en el campo artístico chileno. Al hablante de la canción no le queda otra que seguir por este mismo camino, declarando que "debo sacrifi / crucificarme / así lo exige el arte". Para seguir desarrollándose como artista, tendrá que soportar este despojo inhumano que significa estar trabajando entre precariedades, fragilidades e inestabilidades. Es por esto por lo que la canción termina por gritar desde las entrañas "¡Muero de arte!". No hay más que hacer. Solo desfallecerse por la intención creativa y emotiva que siempre será más fuerte que cualquier otra pulsión.

Volviendo nuevamente a la entrevista personal realizada con Rodrigo Romero, menciona lo siguiente acerca de su escritura lírica:

> Para mí, las letras de mi música son muy importantes, ya que trato de tocar temas de forma creativa y distinta. En este sentido, hay varias letras con temas sociales como el colonialismo o el estado del arte en Chile. (…) Yo lo veo más como darle voz a una idea que quizá mucha gente tiene de forma abstracta en su mente, pero nunca la han verbalizado. Para mí, el proceso de escribir letras o poemas es eso, intentar transformar en palabras ideas que suelen estar en la parte trasera de nuestro pensamiento, en una especie de sustrato, y la letra la extrae desde ahí y la materializa en una lengua específica.

Violeta Parra, en sus letras, podía concebirse como la voz del pueblo, ya que su lírica aunaba múltiples pensamientos y creencias de la colectividad en la representación de una individualidad. Lo que viene a exponer Rodrigo Romero tras sus ambiciones artísticas en la confección de sus letras es continuar este mismo legado de Violeta Parra que va más allá de las anticuecas, ya que es una intención que desarrolló a lo largo de toda su carrera creativa. Por ende, que Phuyu y La Fantasma esté cantando acerca del dificultoso ambiente laboral que implica desarrollarse artísticamente en Chile no viene más que a representar un malestar general, una precaria situación que los sujetos sin pitutos ni millones por invertir se ven obligados a enfrentar diariamente para lograr surgir con su obra y poesía. Solo la constancia y porfía enfrentada a este yugo desolador logrará hacer del arte un lugar en el que poder desenvolverse sin inestabilidades. Claro que no todos soportan por siempre estas injusticias, ya que terminan por hacer abandonar a muchos artistas de estos lugares tan poco amigables. A quienes aguantan aún en esta eterna batalla, solo claman que este sacrificio valga algún día la pena.

5.- Conclusiones de alto vuelo

Las anticuecas de Violeta Parra significaron un antes y un después para el folclor chileno. La artista bien se encargó de aprehender a cabalidad la estructura, forma y contenido que contiene la herencia folclórica, desenvolviéndose de gran manera también en la especificidad de la cueca. Yendo del campo a la ciudad, y a la ruralidad nuevamente, sus pulsiones creativas

con tendencias a las mezclas entre unidades dispares comenzaron a tomar real fuerza. Como bien supo desarrollarse en el campo del folclor, Violeta Parra tomó el desafío de recrear la herencia folclórica sin dejar de lado en ningún momento la tradición para demostrar que es posible revitalizar las costumbres a direcciones que nunca se habían concebido ni imaginado.

De esta manera, aparecieron las anticuecas: un género musical que toma la base de la cueca y es recreada mediante la adición de elementos contrarios a su esencia, como lo fueron las estructuras musicales doctas, las temáticas amorosas ligadas a la muerte o el juego y el dolor amalgamado en una unidad. La obra de Violeta Parra que evidencia esto con mayor vitalidad resulta ser su poema-canción "El Gavilán", que da un vuelco a la musicalidad y lírica que tendía a ser interpretada en las cuecas de su época. Esta canción, con tintes oscuros y desoladores, resulta cantar al amor agresivo y traidor, a la gallina que se ve arremetida no por un gallo, sino por un gavilán que le ataca hasta las entrañas. Visto desde una perspectiva actual, la canción puede ser interpretada como una denuncia y concientización de violencia de género, ya que se narra a detalle cómo una mujer se enfrenta a este amorío pérfido y fastidioso hasta que se ve cruelmente asesinada por este gavilán descontrolado. Las locuciones cuequeras que tendían a ser utilizadas para incentivar el erotismo de la danza se ven sometidos a una nueva vitalidad e interpretación, ya que sirven para potenciar la emocionalidad horrorosa y angustiosa que construye la canción en su extensa duración. Para la época, esta lírica viene a ser una revolución total ya que, este tipo de actitudes que tendían a ser normalizadas y relegadas, se ven denunciadas con el peso de la gravedad que cargan estos acontecimientos repletos de espanto.

El legado de las anticuecas en la música chilena contemporánea significó que artistas como Phuyu y La Fantasma buscaran continuar esta ambición de mezcolanza unitaria. Tal banda supo aunar con ingenio contrariedades como la anticueca y sonoridades rockeras, así como también recrear la herencia folclórica que recopiló y trabajó Violeta Parra. Aun cuando se estén mezclando cosas tan diferentes entre sí, siempre es posible llegar a un resultado que cargue en su vitalidad la tradición folclórica que Violeta supo rescatar desde su búsqueda patrimonial. La denuncia que se hace a diversos aspectos de la realidad cotidiana chilena en el disco "Anticuecas Subterráneas" no viene más que a reafirmar aquella necesidad de cantar

la diferencia, de aunar en el canto propio lo que el pueblo siente al enfrentar las vicisitudes del día a día.

Se sabe a nivel nacional la importancia de Violeta Parra, que fue la compositora responsable de himnos que acompañan los oídos chilenos como lo es “Gracias a la vida” o “Volver a los 17”. Sin embargo, conocer a ciencia plena su labor de recrear el folclor a partir de sus pulsiones para llegar a composiciones de tan alto valor creativo, musical y lírico como lo son las anticuecas hace dar cuenta de que la obra de esta artista aún tiene mucho por descubrir y ser replicado en composiciones actuales. La mezcolanza da vida a creaciones frescas, novedosas y flamantes. La tradición folclórica chilena tiene miles de recursos que están esperando a ser rescatados y revitalizados para poder gritarse presentes en una actualidad urbana y sobre estimulada que tanto ha olvidado esos saberes de la cultura popular. Si se comienza con su búsqueda, difusión y posterior replicación en creaciones propias en pos de la colectividad, el folclor jamás podrá sentirse debilitado. Este trabajo se presenta como un pequeño granito para incentivar ese cambio.

Bibliografía

Aravena Décart, Jorge. «Música Popular Y Discurso académico: A propósito De La legitimación Culta De Las "Anticuecas" De Violeta Parra». *Revista Musical Chilena*, vol. 58, n.º 202, enero de 2004, pp. p. 9-25, https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12149.

García, Marisol. *Violeta Parra En Sus Palabras: Entrevistas (1954-1967)*. Primera edición: diciembre 2016 ed. Catalonia Ltda 2016.

Letelier, Alfonso. «Violeta Parra». *Revista Musical Chilena*, vol. 21, n.º 100, enero de 1967, pp. p. 109-111, https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/667.

Morales, Leonidas. *Figuras Literarias Rupturas Culturales*. Pehuén 1993.

Münnich, Susana. *Casa De Hacienda/Carpa De Circo (María Luisa Bombal, Violeta Parra).* 1ª ed. LOM 2006.

Parra, Violeta. *Poesía*. Primera edición julio 2016 ed. Editorial UV De La Universidad De Valparaíso Fundación Violeta Parra 2016.

Phuyu y La Fantasma. *Anticuecas Subterráneas* Registro Móvil, 2021.

Ramos Rodillo, Ignacio. *«El Gavilán* de Violeta Parra. Deconstrucción y reconocimiento monstruoso del folklore chileno*»* En Simón Palominos, Lorena Ubilla y Alejandro Viveros (editores). *"Pensando el Bicentenario. Doscientos años de resistencia y poder en América Latina"*. Santiago: Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, 2012. Pp. 337-351.

Romero, Rodrigo. "Anticuecas Subterráneas de Phuyu y La Fantasma". Registro Móvil, 27 de mayo de 2021. https://registromovil.bandcamp.com/album/anticuecas-subterr-neas. Accedido el 27 de noviembre de 2023.

Romero, Rodrigo. Entrevista personal. 2 de diciembre de 2023.

Sáez, Fernando. *La Vida Intranquila: Biografía Esencial De Violeta Parra*. Segunda edición: julio de 2017 ed. Editorial Planeta Chilena 2017.

Venegas Espinoza, Fernando. *Violeta Parra En Concepción Y La Frontera Del Biobío: 1957-1960.* Recopilación Difusión Del Folklore Y Desborde Creativo. Primera edición octubre de 2017 ed. Universidad De Concepción Vicerrectoría De Relaciones Institucionales y Vinculación Con El Medio Facultad De Humanidades y Arte 2017.