



# **UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS**

**FACULTAD DE MÚSICA**

**TESIS**

**“SUITE CHILENA PARA MARIMBA  
SOLO.”**

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:

**MAESTRÍA EN MÚSICA**

PRESENTA

**ITALO GIOVANNI LOBOS LAGOS**

DIRECTOR DE TESIS:  
**MTRO. ROBERTO CARLOS PALOMEQUE CRUZ**

COORDIRECTOR:  
**MTRO. RAFAEL NAVA CURTO**

**TUXTLA GUTIERRÉZ, CHIAPAS**

**SEPTIEMBRE 2020**



**UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS**  
DIRECCIÓN GENERAL DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas a 17 de septiembre de 2020  
**Oficio No. DGIP/CP/00154/2020**

**Asunto:** Autorización de impresión de tesis

**C. Italo Giovanni Lobos Lagos**  
**Candidato al Grado de Maestro en Música**  
**Facultad de Música**  
**UNICACH**

**Presente**

Con fundamento en la **opinión favorable** emitida por escrito por la Comisión Revisora que analizó el trabajo terminal presentado por usted, denominado **"SUITE CHILENA PARA MARIMBA SOLO"**, cuyo director de tesis es el Mtro. Roberto Carlos Palomeque Cruz, quien avala el cumplimiento de los criterios metodológicos y de contenido; esta Dirección General a mi cargo **autoriza** la impresión del documento en cita, para la defensa oral del mismo, en el examen que habrá de sustentar para obtener el **Grado de Maestro en Música**.

Es imprescindible observar las características normativas que debe guardar el documento impreso, así como realizar la entrega en esta Dirección General de un ejemplar empastado.

**Respetuosamente**  
**"Por la Cultura de mi Raza"**

**Lic. Aurora Evangelina Serrano Roblero** DIRECTOR DE INVESTIGACIÓN  
Directora General Y POSGRADO



C.c.p. Dr. Roberto Hernández Soto, Director de la Facultad de Música, UNICACH. Para su conocimiento.  
Dra. Glenda Courtois García, Coordinadora de Posgrado, Facultad de Música, UNICACH.  
Para su conocimiento.  
Expediente

\*AESR/igp/rags/gtr



Libramiento Norte Poniente No. 1150, Colonia Lajas Maciel  
CP 29039, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas  
Tel: (961)6170440 Ext. 4360  
[investigacionyposgrado@unicach.mx](mailto:investigacionyposgrado@unicach.mx)

*"2020, Año de Leona Vicario, Benemérita Madre de la Patria"*  
75 años de creación y 20 de autonomía

## *Agradecimientos*

A mi Madre, por su apoyo incondicional, por sus consejos, por brindarme siempre una gran motivación para salir adelante frente a la adversidad, por haberme forjado como la persona que soy.

A Fernanda Margarita y Hugo, por estar en todo momento conmigo, por sus consejos, paciencia, ánimos y cariños, que fueron fundamentales para poder llevar a cabo este trabajo.

A mi director de tesis y profesor de marimba, Roberto Palomeque; por brindarme todo el apoyo para la realización de este trabajo.

A mi profesora Keiko Kotoku; por entregarme toda herramienta musical sin guardarse nada.

A los entrevistados y a todas las personas que compartieron sus conocimientos y experiencias para poder llevar a cabo este trabajo.

*Me gusta sentarme en la tierra porque sé que estoy firme  
y sentir la naturaleza en mí.  
Palparla con mis manos y sentirme cerca de ella para poder olerla.*

*Volver a sentir profundo, como un niño frente a Dios.*

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	8
Objetivo general.....	9
Objetivos específicos .....	9
Metodología.....	10
CAPÍTULO I	
<b>LA MARIMBA DE CONCIERTO EN CHILE</b> .....	11
1.1 Desarrollo de la música de percusión en el siglo XX .....	11
1.2 La percusión en Chile.....	15
1.2.1 Desarrollo de la enseñanza académica de percusión en las universidades de Chile: Ramón Hurtado y Guillermo Rifo .....	18
1.3 Una entrevista a la historia: Narración a viva voz de los protagonistas.....	20
1.4 Obras para marimba de compositores chilenos .....	25
1.5 Festivales de Percusión .....	28
1.6 Constructores de Marimba.....	32
1.7 Futuro de la marimba en Chile .....	34
CAPITULO II	
<b>BIOGRAFIA DE VIOLETA PARRA</b> .....	37
2.1 Primeros años.....	37
2.2 Una carrera prometedora .....	39
2.3 Violeta y la música española .....	40
2.4 En el mundo profesional.....	42
2.5 La compañía de variedades.....	45
2.6 El folclor de Violeta .....	47

2.7 Pablo Neruda y el comunismo de Violeta .....	49
2.8 El viaje a Europa de Violeta .....	51
2.9 Gilbert Favre en la vida de Violeta .....	53
2.10 Retorno de Violeta a Chile .....	59
2.11 Última grabación de Violeta .....	61
2.12 Epitafio .....	65

### CAPÍTULO III

#### **TRES ARREGLOS PARA MARIMBA SOLISTA SOBRE CANCIONES DE VIOLETA PARRA .....**

3.1 Tres Polkas Antiguas.....	67
3.1.1 <i>La Polka</i> .....	67
3.1.2 Acerca de la obra original.....	67
3.1.3 Estructura.....	67
3.1.4 El arreglo.....	69
3.2 Gracias a la Vida.....	79
3.2.1 <i>La Sirilla</i> .....	79
3.2.2 Acerca de la obra original.....	79
3.2.3 Estructura.....	80
3.2.4 El arreglo.....	82
3.3 La Jardinera .....	88
3.3.1a <i>Tonada</i> .....	88
3.3.2 Acerca de la obra original.....	89
3.3.3 Estructura.....	89
3.3.4 El arreglo.....	90

<b>CONCLUSIONES</b> .....	105
<b>ANEXOS</b> .....	106
ANEXO A Grabaciones de marimba en Chile.....	106
ANEXO B Obra visual de Violeta Parra.....	107
ANEXO C Catalogo discográfico de Violeta Parra.....	113
<b>REFERENCIAS</b> .....	121
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	121
<b>ENTREVISTAS</b> .....	123

## Introducción

En Latinoamérica hay percusionistas que han realizado trabajos de composición creando obras musicales en las que utilizan elementos del folclor de su lugar de origen, incorporándolos a la música académica y generando un repertorio con una identidad propia que contextualiza la realidad de estos países. Creadores como Ney Rosauero, Guillo Espel, Saúl Cosentino, Israel Moreno, Alfredo Mejía, entre otros, son algunos de los maestros que han realizado este trabajo.

En Chile algunos compositores han creado música siguiendo los lineamientos anteriormente citados, basada en el folclor chileno dentro de un contexto académico. Entre los principales músicos que se han interesado por esta tendencia contemporánea, especialmente dedicada al formato de ensamble de percusión podemos mencionar a Guillermo Rifo, Marcelo Espíndola, Christian Hirth, Sergio González y Patricio Barrientos, por mencionar algunos. En la actualidad en el cono sur existe un gran movimiento musical, tanto en el ámbito popular como en el folclórico y el académico, debido al interés que ha generado la realización de eventos especializados en el campo de la percusión, como por ejemplo: el *Encuentro de Percusión* organizado por la Fundación de Orquestas Juveniles e Infantiles de Chile y el *Festival de Marimba y Percusión*, organizado por la Casona Cultural de Panguipulli, que se llevan a cabo cada año en las ciudades de Santiago y Panguipulli, provincia de Valdivia.

Este trabajo representa una aportación al creciente interés que existe en nuestros días por la música inspirada en las tradiciones culturales de los diferentes pueblos que habitan en el territorio que comprende a la nación chilena.

Esta investigación incluye una propuesta musical basada en tres canciones de Violeta Parra que han sido arregladas para ser ejecutadas en un formato de marimba solista.

Para este trabajo se ha seleccionado la obra de Violeta Parra debido a que ella representa una de las cumbres de la música folclórica en Chile que se puede considerar válida en todo el mundo, y es por ello que se han escogido las tres obras siguientes:

- Tres Polkas Antiguas
- Gracias a la Vida
- La Jardinera

En estas obras se expresa la identidad del pueblo chileno que se puede describir como un pueblo de una gran sensibilidad musical, una gran dulzura en su carácter, una gran capacidad de experimentar la vida en todos sus aspectos y celebrarla con alegría a pesar de las tristezas que como pueblo ha tenido a lo largo de su historia.

Violeta Parra, gran mujer y compositora, ha recogido en la música de sus canciones una multitud de finas estampas de la vida cotidiana en el siglo XX tanto del campo como de la ciudad, ya que fue una persona que viajó mucho, no únicamente en su país natal, sino en todo el mundo llevando en alto la música folclórica y popular, dándola a conocer a muchos públicos de todo el mundo y obteniendo por ello un gran y merecido reconocimiento. Es por ello que este trabajo representa un homenaje a su vida y a su obra, misma que es de valor universal y permanente.

Entre las razones que le dan sentido a este trabajo se encuentra la idea de promover el repertorio de marimba solo basado en la música chilena, al mismo tiempo que se estimula la creación de arreglos y obras para el mismo formato. En Latinoamérica en general, así como en Chile en particular se ejecuta normalmente repertorio de distintos países del mundo, pero raramente se ejecuta música de este continente, por lo que este trabajo servirá también para estimular al músico chileno a la ejecución y composición de obras o arreglos especiales para marimba, al mismo tiempo que se da a conocer este repertorio tradicional chileno en otros lugares del mundo.

Lo que se quiere lograr con este trabajo es profundizar en una creación que utilice elementos del folclor adaptados a la marimba, con un desarrollo técnico musical especializado desde la perspectiva de un especialista del instrumento.

### **Objetivo general**

Crear tres arreglos en forma de suite para marimba solista basados en tres canciones de Violeta Parra.

### **Objetivos específicos**

- Mostrar una visión general de la marimba en Chile
- Presentar una biografía de Violeta Parra
- Arreglar tres canciones de la cantautora Violeta Parra aplicando recursos técnicos de la marimba de concierto.
- Presentar comentarios generales acerca de los arreglos.

## **Metodología**

Dentro de un contexto general de la marimba en Chile, generar los tres arreglos sobre obras de Violeta Parra incluyendo recursos tanto tradicionales de la música chilena como contemporáneos de la marimba de concierto, incorporando consideraciones acerca de los mismos.

La metodología a emplear en este trabajo utilizando los diversos elementos que contiene esta investigación será la siguiente:

Paso número uno: el punto de partida de este trabajo es el panorama de la marimba en Chile en el que se hablará del grado de desarrollo tanto educativo como concertístico que el instrumento ha logrado desde sus inicios el día de hoy.

Paso número dos: después de contextualizar en un sentido social el desarrollo de la marimba en Chile se presentará la biografía de Violeta Parra, que se sitúa como una de las principales representantes de la música chilena con una fuerte personalidad y una gran producción artística.

Paso número tres: habiendo puesto en contexto la obra de Violeta Parra y la marimba en Chile, se procederá a realizar los arreglos para marimba de tres canciones de la citada autora, buscando extender los recursos técnicos del instrumento mediante el uso de elementos instrumentales contemporáneos.

Paso número cuatro: para cerrar la metodología se expondrán los principios básicos que fueron tomados en cuenta para realizar los arreglos y se hará una grabación de los mismos que se presentará al final del trabajo.

Paso número cinco: Como último paso se presentarán los arreglos en un evento público en el que se interpretarán en la marimba los tres arreglos en una sala de conciertos de la propia universidad, entregándose al tribunal evaluador las partituras para su revisión realizadas en un programa de notación musical como Finale o Musescor.

# Capítulo I

## La Marimba de Concierto en Chile

### 1.1 Desarrollo de la música de percusión en el siglo XX

En el siglo XX la música y el arte en general comenzaron a diversificarse rompiendo paradigmas de estructuras y formas. Los preceptos establecidos en el arte que habían sido considerados inamovibles desde la época de los antiguos griegos, comenzaron a variar también. Las estructuras rítmicas que fueron por mucho tiempo regulares comenzaron a evolucionar a figuras y compases más complejos para lograr mayor detalle y precisión.<sup>1</sup>

Los compositores de la llamada “música académica<sup>2</sup>” se liberaron de los tradicionales esquemas armónicos y rítmicos; dando paso a la experimentación con el ritmo y el timbre. Gracias a esto, el desarrollo de la percusión en el mundo occidental se fue acelerando en gran medida y, por lo tanto, todos estos cambios de esquemas llevaron a los compositores a situar su atención en estos instrumentos de percusión, explorando nuevas texturas tímbricas, lo cual se constituyó en una novedad en ese momento.

La participación de la percusión en la orquesta se vuelve cada vez más notoria y aparece el repertorio de percusión sola y para conjunto de percusionistas, agrupación esta última que no existía en la música occidental.<sup>3</sup>

Cada uno de los instrumentos de percusión que se utilizan en la “música clásica occidental” fue adquiriendo cada vez mayor relevancia dentro de las creaciones musicales sobre todo orquestales. Un ejemplo de ello lo vemos en *Music for strings, percussion and celesta* (1936) de Béla Bartók, una obra en la cual la orquesta de cuerdas y la percusión están divididas en dos secciones iguales.<sup>4</sup> Ese fue uno de los primeros pasos para ir hacia la percusión solista.

Posteriormente se compusieron piezas para ensambles pequeños donde se trabaja la percusión con otros instrumentos, por ejemplo: voz y percusión, grupo de cámara y percusión, piano y percusión, etc. Pronto se compusieron piezas para ensambles formados únicamente por instrumentos de percusión. Piezas como *Concerto pour batterie et petit*

---

<sup>1</sup> Salazar, 2009. Pág. 13

<sup>2</sup> Se entiende en esta tesis por música académica a la música realizada en las instituciones académicas.

<sup>3</sup> Vera, 2001, pág. 13

<sup>4</sup> Salazar, 2009, pág. 16

*orchestre* (1930) de Darius Milhaud, *Ionisation* (1931) de Edgar Vàrese, *First construction in metal* (1939) de John Cage, *Toccata* (1942) de Carlos Chávez, entre otras, marcaron un antes y un después en el desarrollo de la percusión sellando su nuevo rol como protagonista. Más adelante se hablará del desarrollo de la marimba.

Pero sería Karlheinz Stockhausen, ampliamente reconocido como uno de los compositores más importantes de la música del siglo XX, quien en 1959 creara la primera partitura concebida para percusión solo de notación gráfica, *Zyklus*<sup>5</sup> definiendo una figura de solista en la percusión. Más adelante se afianzaría esta figura de percusión solista con piezas como *Eight pieces for four timpani* (1968) de Elliot Carter, *Psappha* (1975) y *Rebonds* (1989) de Iannis Xenakis, entre otras.<sup>6</sup>

De forma gradual las nuevas exigencias para la percusión han provocado un enorme crecimiento tanto en el nivel de ejecución como en las actividades de difusión que incluye grabaciones, conciertos, festivales, concursos y en definitiva un impulso mayor a todo este campo de instrumentos. Con esto, la percusión ha alcanzado el alto nivel técnico-musical y de especialización que vemos en la actualidad.<sup>7</sup> En este sentido, el tambor, los timbales, la multipercusión, el xilófono, el vibráfono y la marimba de concierto, iniciaron el camino como instrumentos solistas.

La marimba particularmente tuvo un desarrollo morfológico y técnico-musical excepcional. Hasta aproximadamente 1973, la marimba clásica contaba únicamente con cuatro y 1/3 octavas como rango máximo y tenía cualidades tímbricas más parecidas a las de un xilófono que a una marimba contemporánea como la conocemos ahora.<sup>8</sup>



Imagen 1. Tesitura de la marimba en pentagrama.

<sup>5</sup> Salazar, 2009, pág. 16

<sup>6</sup> Salazar, 2009, pág. 20

<sup>7</sup> Vera, 2001, pág. 13

<sup>8</sup> Kite, 2015, Pág. 222

Gracias a la marimbista *Keiko Abe*, el instrumento asumiría un cambio extraordinario. En 1963, Abe empezó a diseñar en colaboración con Yamaha la marimba moderna, de tal forma que en 1971 apareció la primera marimba de concierto Yamaha de cuatro octavas modelo YM-4500. Este fue el primer paso, ya que antes de esta marimba, Yamaha no había fabricado marimbas de concierto. Sin embargo, Abe no se sentía satisfecha con el rango grave del instrumento, es por ello que en 1973 se concretó la construcción de la marimba de cuatro octavas y media modelo YM 5000. Esta marimba se puede oír en sus grabaciones desde 1973 hasta 1981.<sup>9</sup>



Imagen 2. Keiko Abe y la marimaba de concierto modelo Keiko Abe Yamaha 6000.

A medida que Abe fue utilizando la marimba de cuatro octavas y media sintió la necesidad de expandir el registro del instrumento, y obtener un sonido homogéneo en todo el teclado de la marimba. En 1984 Abe estrenó la marimba de cinco octavas modelo YM-6000, desde ese momento Yamaha comenzó a vender las marimbas con rango de cinco octavas convirtiéndose estas en el instrumento estándar en todo el mundo.

---

<sup>9</sup> Kite, 2015, pág.222

Para la marimba, el primer concierto fue escrito por Paul Creston, *Concertino for Marimba*, y se estrenó en 1940 por Ruth Stuber Jeanne. Con este concierto la marimba fue introducida por primera vez como solista en una orquesta sinfónica. Posteriormente, otros compositores crearon piezas para marimba y orquesta, como el guatemalteco Jorge Sarmientos con su *Concierto para marimba y orquesta no. 1* (1958), convirtiéndose este autor en el primer latinoamericano en componer un concierto para marimba.<sup>10</sup>

El repertorio para marimba fue ampliándose y sin duda Keiko Abe ha sido gran precursora en crear piezas que están pensadas y hechas para ser ejecutadas exclusivamente en este instrumento. En la actualidad, encontramos una gran cantidad de intérpretes y compositores para la marimba de concierto que han continuado con el fuerte impulso creado por Keiko Abe cuyas composiciones han contribuido de forma decisiva al desarrollo del virtuosismo en la marimba.

Si bien ha sido en Japón donde la marimba contemporánea ha alcanzado más progreso y evolución, no es el único lugar donde la marimba ha tenido impulso. En distintos países de Europa, Estados Unidos y en varios países de Latinoamérica, la marimba contemporánea ha alcanzado mucha relevancia dentro de los instrumentos de ejecución solista.

Sabemos que en los cinco continentes existen instrumentos semejantes a la marimba los cuales forman parte del folclore y en ellas se ejecuta la música tradicional del país al que pertenece. En el libro *Método didáctico para marimba* (Moreno y Nandayapa, 2002) se mencionan los lugares en Latinoamérica que tienen marimbas de la siguiente forma: “En las regiones que comprenden los estados mexicanos de Oaxaca, Tabasco y Chiapas, toda Centroamérica hasta la zona norte de Colombia y la región de la Esmeralda en Ecuador, existen marimbas.” Quizás ha sido el contacto con la marimba tradicional lo que ha permitido que en varios países de Latinoamérica la marimba contemporánea logre obtener un mayor impacto.

---

<sup>10</sup> Colklin, 2004



Imagen 3. Marimba tradicional de Chiapas.

Es importante señalar que existe una laguna en los trabajos académicos que aborden la temática de la percusión en Chile, en especial sobre la marimba de concierto. Es por ello que en el capítulo 1.2, utilizaremos la fuente bibliográfica *Aportes en el campo de la creación enseñanza e interpretación* de Gerardo Salazar, quien ha desarrollado una labor pionera en el campo de la percusión en Chile.

## 1.2 La percusión en Chile

La formación de percusionistas en la música académica en Chile se genera en el año 1949, cuando el profesor **Jorge Canelo Valdés**, timbalista de la Orquesta Sinfónica de Chile es llamado a impartir clases en el Conservatorio Nacional de Música de la Universidad de Chile ubicado en la capital Santiago, labor que realiza hasta el año 1967. En el año 1951 comienza a llegar un repertorio de orquesta a Chile, el cual brinda a la sección de percusión sinfónica, partes de mayor relevancia y protagonismo. Por mencionar algunas tenemos la obra sinfónica de Benjamín Britten *Spring Symphony op. 44*, la obra homenaje a Maurice Ravel *Tambourin*, del compositor Christian Duprez y por último la reconocida composición de Silvestre Revueltas *Sensemaya*.<sup>11</sup>

Por su participación como timbalista en la orquesta, el profesor Canelo concentró sus enseñanzas a los instrumentos de parche con baquetas.

Jorge Canelo integró la Orquesta Sinfónica de Chile y estuvo 18 años realizando clases en

---

<sup>11</sup> Salazar, 2009. Pág. 44

la Universidad de Chile, donde formó a percusionistas relevantes dentro de la historia de la percusión en Chile tales como:

- **Patricio Salazar**, destacado baterista y ex miembro de la Orquesta Sinfónica de Chile, actual profesor del programa vespertino que se imparte en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.
- **Carlos Figueroa**, valorado profesor de batería y creador del primer método de batería chileno.
- **Arturo Giolito**, famoso baterista de radio y televisión, integrante del primer ensamble de percusión en Chile *Novarum*.
- **Guillermo Rifo**, percusionista, compositor, director de orquesta, ex miembro de la Orquesta Sinfónica de Chile y ensamble *Novarum*, también creador del ensamble de percusión Chile, ex docente de la Universidad Católica de Chile y actual director de la Escuela Moderna de Música y Danza.
- **Ramón Hurtado**, percusionista que participó como timbalista en la Orquesta Sinfónica de Chile, ex docente de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, creador y director del conjunto de percusión *Rythmus*.<sup>12</sup>

En los comienzos de la década de los años 60, algunos alumnos de Canelo, como Guillermo Rifo, Arturo Giolito y Patricio Salazar A., comienzan a reunirse para interpretar el escaso repertorio tradicional de percusión disponible hasta ese entonces, motivo que entusiasma y se transforma en una inspiración, para crear obras de su propia autoría, todo esto bajo el nombre de *Novarum*.

Federico Heinlein compositor y cronista de la época, escribió lo siguiente sobre un concierto de percusión realizado por ellos:

Sorprendente y llamativo concierto realizó el grupo de percusión *Novarum* formado por Guillermo Rifo, José Arturo Giolito, Sergio Arellano, Patricio Salazar, Carlos Figueroa y Oscar Moya, todos bajo la dirección de Eduardo Moubarak. El programa sostuvo la *tocata* de Carlos Chávez, *Vitae* de S. Arrellano y *El Grito* de A. Giolito.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Salazar, 2009. Pág. 50

<sup>13</sup> Salazar, 2009. Pág. 46

En el año 1968, otro alumno de Canelo quien además era miembro de la Orquesta Sinfónica de Chile, Ramón Hurtado, creó el ensamble de percusión *Rythmus* en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Por otra parte, Guillermo Rifo también alumno de Canelo, formaría en el año 1971 el ensamble de percusión Chile en las aulas del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile, localizado en la ciudad de Santiago, donde se ha realizado la mayor parte del movimiento de percusión. El ensamble de percusión *Chile* en el año 1982 pasaría a llamarse *Grupo de Percusión UC*, bajo la dirección de uno de los alumnos más aventajados de Rifo, y quien fue profesor de dicha institución por muchos años, Carlos Vera Pinto. Sobre el mencionado grupo de percusión podemos señalar que uno de sus grandes aciertos ha sido que su repertorio, se ha basado principalmente en música chilena.

El enfoque del ensamble de percusión *Rythmus* se basó en transcripciones de música de los periodos Barroco, Clásico y Romántico, y fueron realizadas por el propio Hurtado, principalmente para instrumentos de teclado de percusión. Esta orientación musical del ensamble fue centrada en los aspectos melódicos y armónicos, influido por su experiencia con el piano, instrumento que estudio previamente y que dominaba.<sup>14</sup>

Lista de repertorio ejecutado por el *grupo de percusión UC*.<sup>15</sup>

<b>Obra</b>	<b>Compositor</b>
<i>La Voz Preferida</i>	Fernando García
<i>Desde Joan Miro</i>	Fernando García
<i>Invenções</i>	Guillermo Rifo
<i>Visiones Infantiles</i>	Guillermo Rifo
<i>El Reencuentro</i>	Guillermo Rifo
<i>Campo Minado</i>	Guillermo Rifo
<i>Fragmentos</i>	Guillermo Rifo
<i>Santiago 2001</i>	Guillermo Rifo
<i>Suite Cuequera</i>	Guillermo Rifo
<i>Espergesia</i>	León Schidlowsky
<i>Altazor</i>	León Schidlowsky
<i>Bailarines Faciales</i>	Hernán Ramírez
<i>Arte Magnética</i>	Hernán Ramírez
<i>Estudio No. 1</i>	Hernán Ramírez
<i>Ritmos Divididos</i>	Sergio Gonzales
<i>Chatarras y Cacerolas</i>	Sergio Gonzales
<i>Chilenitas</i>	Gabriel Matthey

<sup>14</sup> Salazar, 2009. Pág.56

<sup>15</sup> Salazar, 2009. Pág. 46

<i>Estudios para percusión No.1</i>	Carlos Zamora
<i>Estudios para percusión No.2</i>	Carlos Zamora
<i>Estudios para percusión No. 3</i>	Carlos Zamora
<i>Estudios para percusión No.4</i>	Carlos Zamora
<i>Cuarteto Antiguo</i>	Eduardo Cáceres
<i>Configuraciones</i>	Oscar Carmona
<i>Leftraro</i>	Fernando Carrasco
<i>Fluctuante III</i>	Carlos Silva
<i>Camino</i>	Marcelo Espíndola

### 1.2.1 Desarrollo de la enseñanza académica de percusión en las universidades de Chile

#### Ramón Hurtado y Guillermo Rifo.

Otro aporte fundamental de Jorge Canelo, como se ha mencionado ya, es la formación de nuevas generaciones de percusionistas, entre los cuales se encuentran dos nombres que dieron continuidad al movimiento de percusión: Ramón Hurtado, en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile en el año 1967, y Guillermo Rifo, en el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile en el año 1969.

Desde que Ramón Hurtado toma la cátedra de percusión en la Facultad de Artes, comienza una actividad marcada, por un lado, por la creación del conjunto *Rythmus*, y por otro la reforma a los planes y programas de la disciplina, que se basó esencialmente en la creación de una metodología de enseñanza para el aspecto teórico de las figuras rítmicas, como por ejemplo, el método basado en la modulación métrica y centrado en el estudio de los instrumentos de teclado, de su propia autoría, a causa de falta de material.<sup>16</sup>

Posteriormente Hurtado comienza a canalizar al medio nacional, profesionales titulados que van a ser partícipes del movimiento percusionista en nuestro país, como Elena Corvalán, quien se convirtió en la primera mujer latinoamericana que se tituló como licenciada en percusión. Hurtado, en colaboración con Corvalán, comienzan con la publicación de textos que contemplan aspectos rítmicos y melódicos, producto de una larga dedicación al estudio y la investigación. Siendo autores de *Heterometría e Irregularidad Rítmica* (1993), y *Teclados de Percusión* (1996), los cuales fueron aprobados para su publicación por La Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica CONICYT.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Salazar, 2009. Pág. 55

<sup>17</sup> Salazar, 2009. Pág. 56

La enseñanza de Ramón Hurtado, se dirigió especialmente al aspecto interpretativo sobre los instrumentos de teclado de percusión, y basó su repertorio de clases básicamente en transcripciones de composiciones de autores como Bach, Mozart, Beethoven, entre otros.<sup>18</sup>

En el año 1969 Guillermo Rifo funda la carrera de Intérprete en Percusión en el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile, donde se desempeñaría como profesor hasta 1982. En este periodo funda el *Ensamble de Percusión Chile*, esta labor fue continuada por Carlos Vera Pinto en 1982, creando un nuevo nombre para el ensamble: *Grupo de Percusión UC*. Rifo utilizó métodos de estudios tradicionales y también colaboró con el desarrollo de la literatura para percusión como, por ejemplo, el método para el estudio de la percusión titulado: *Estudios Progresivos para tambor y percusión Múltiple*, de la autoría del propio Rifo.<sup>19</sup>

Guillermo Rifo participó en diferentes grupos de compositores como el Grupo Talagante, agrupación de compositores que desarrolló una labor de creación, formación y difusión de la música nacional dentro del país y en el extranjero; este grupo también cumplió una excelente labor pedagógica en el Conservatorio Nacional de la Universidad de Chile, la Escuela Moderna y la Escuela de Música de Valparaíso. Esta incansable labor repercutió en la creación de otros conjuntos de composición e interpretación con el mismo enfoque musical como el *Ensamble Bartók*, la agrupación *Anacrusa* y el ensamble *Hindemith*, por mencionar algunos. Es importante señalar que Guillermo Rifo de forma paralela a sus estudios de percusión, se formó asimismo en el campo de la composición y la dirección orquestal.<sup>20</sup>

La Revista Musical Chilena describió el trabajo de Guillermo Rifo y sus alumnos de esta forma:

El taller de percusión que dirige el profesor Rifo ofreció un recital con comentarios del Dr. Luis Merino. Se tocó: Arte Magnética y Partita para Vibráfono de Hernán Ramírez y Zyklus de Stockhausen, participando como solista el destacado maestro. En la segunda parte de ese recital, un grupo de alumnos del taller hizo demostraciones de matices, colores y ritmos.<sup>21</sup>

---

<sup>18</sup> Salazar, 2009. Pág. 54

<sup>19</sup> Salazar, 2009. Pág. 61

<sup>20</sup> Salazar, 2009. Pág. 62

<sup>21</sup> Salazar, 2009. Pág. 63

La enseñanza de Guillermo Rifo puso especial énfasis en el repertorio de origen nacional, explotando los recursos de los instrumentos de parches y teclados de la familia de la percusión, y brindado grandes aportes tanto en la enseñanza como en las actividades relacionadas con el desarrollo compositivo y difusión de la música chilena.

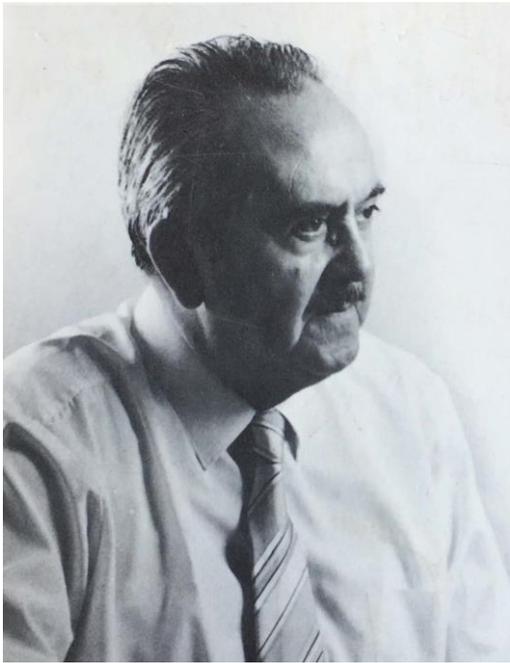


Imagen 4. Maestro Ramón Hurtado



Imagen 5. Maestro Guillermo Rifo

### 1.3 Una entrevista a la historia

#### **Narración a viva voz de los protagonistas.**

Los primeros instrumentos de teclado llegaron a Chile con refugiados españoles a bordo del barco *Winnipeg*, barco que arribó a las costas de la ciudad de Valparaíso el día sábado 2 de septiembre del año 1939; a bordo venían más de 2000 asilados de la guerra civil española.<sup>22</sup> En este barco llega el primer vibráfono a Chile, esto es muy importante porque el vibráfono se transformó en el instrumento solista en cuanto a teclados se trata hasta la década de los 90, años en que arribaron las primeras marimbas de concierto a la Universidad de Chile por intermedio de una donación de la embajada de Japón. Es en este momento que la marimba asume un papel preponderante en el ámbito de los teclados sobre el vibráfono.<sup>23</sup>

Alrededor de los años 60 se introduce la primer xilorimba<sup>24</sup> de cinco octavas que partía desde el Do central hasta el Do 10, presumiblemente por una donación realizada al Conservatorio Nacional de Música de la Universidad de Chile<sup>25</sup>.

Quando Ramón Hurtado llegó a la facultad ya estaba ese instrumento o había llegado recién, y ahí él lo descubrió y empezó a enseñar, como él era pianista se le hizo mucho más fácil enseñarlo.<sup>26</sup>

Con ello se da comienzo a la enseñanza y ejecución de la marimba y los instrumentos de teclado. Como se menciona anteriormente, esta labor estuvo a cargo del maestro Ramón Hurtado, que puso un especial énfasis en estos instrumentos de la familia de la percusión, aportando textos para el estudio y desarrollo musical, así como también realizando adaptaciones del repertorio de música clásica para ser ejecutadas junto con el ensamble de percusión *Rythmus*, del que además fue el creador.

El maestro Hurtado comenzó a hacer un trabajo de investigación que duró muchos años con respecto a la polirrítmica, a la rítmica, a la heterometría, a la irregularidad rítmica como fue llamado más adelante, y más que nada se enfocó en eso, como no había música para

---

<sup>22</sup> En la página 39 sección 2.3 *Violeta y la música española* profundizaremos sobre la historia e influencia del barco *Winnipeg* en la cultura chilena.

<sup>23</sup> De la entrevista realizada a Gonzalo Vargas el 09/11/2019.

<sup>24</sup> Instrumentos de percusión que se desarrolla al ampliar el registro grave del xilófono.

<sup>25</sup> De la entrevista realizada a Rodrigo Kanamori el 18/11/2019.

<sup>26</sup> De la entrevista realizada a Rodrigo Kanamori el 18/11/2019

percusión escrita, yo creo que sí existía, pero no teníamos los medios para tenerla, el maestro Hurtado hizo los propios arreglos para el ensamble de percusión que él creó.<sup>27</sup>

Otro impulsor de estos instrumentos fue el maestro Guillermo Rifo, como profesor fundador de la cátedra de percusión de la Universidad Católica de Chile y creador de una extensa obra para instrumentos de percusión. El maestro Rifo impulsó de forma paralela los instrumentos de parche y de teclado, así como también aportó textos y muchas composiciones para este tipo de instrumentos.

Podemos mencionar que los primeros ejecutantes de marimba fueron: Ramón Hurtado, Elena Corbalán (alumna de Ramón Hurtado), Guillermo Rifo, Carlos Vera, (alumno de Guillermo Rifo) y los integrantes del ensamble de percusión *Rythmus*:<sup>28</sup> Mario Góngora, Cristian Alberti, Raimundo Garrido, Eugenio Bueno, Juan Coderch, Miguel Zárate, Raúl Aliaga, Santiago Mesa, Ángel Araos, René Calderón, Álvaro Yáñez, Patricio Hernández, Gerardo Salazar y Rodrigo Kanamori.<sup>29</sup>

La marimba fue introducida por primera vez como solista en una orquesta sinfónica chilena, el 2 de mayo del año 1991 con el estreno del *Concertino for Marimba* del compositor italo-norteamericano Paul Creston (1906-1985). El estreno en Chile estuvo a cargo del percusionista chileno Juan Coderch en conjunto con la Orquesta Sinfónica de Chile.

La revista musical chilena describió de esta manera el estreno del concierto:

Bajo la dirección del maestro Antonio Russo, la espontánea e imaginativa partitura del *Concertino para Marimba* fue una apoteosis para el percusionista, Juan Coderch, de la Orquesta Sinfónica. El intérprete realizó su tarea con brillante virtuosismo, despreocupado del valor mismo de esta música que en gran medida deriva de fórmulas del jazz<sup>30</sup>

En la década de los noventa, la Orquesta Sinfónica de Chile comenzó a incluir dentro de su repertorio de manera espontánea, obras donde la marimba aparecía como instrumento solista dentro de las temporadas de concierto. Hacia 1994, Rodrigo Kanamori estrenó en Chile el *Concierto n°1 para Marimba y Orquesta* del compositor brasileño Ney Rosauero<sup>31</sup>;

---

<sup>27</sup> De la entrevista realizada a Rodrigo Kanamori el 18/11/2019

<sup>28</sup> De la entrevista realizada a Gonzalo Vargas el 09/11/2019.

<sup>29</sup> Salazar, 2009, pág. 57

<sup>30</sup> RMCh XLV, N° 175, 1991 pp. 84-88.

<sup>31</sup> De la entrevista realizada a Rodrigo Kanamori por el 18/11/2019.

posteriormente, Marcelo Estuardo, en el año 2003, estrenó el *Concierto para marimba y orquesta no. 1* del guatemalteco Jorge Sarmientos. Como se menciona anteriormente, todos los conciertos de estreno en Chile se realizaron con la Orquesta Sinfónica de Chile<sup>32</sup>.

En el año 2014 Nicolás Moreno, estrenó la obra *Relatos para Marimba y Orquesta* del compositor Guillermo Rifo en conjunto con la Orquesta Marga Marga y la Orquesta Andina, y posteriormente en el año 2016 *Otra Vez el Recuerdo* para marimba y orquesta del compositor Daniel Díaz con la Orquesta Marga Marga nuevamente<sup>33</sup>.

En cuanto a la marimba solista en Chile, existe un momento que consideramos de partida o esencial para el desarrollo de este instrumento. Este hecho se concretó con la participación del maestro Ramón Hurtado y Rodrigo Kanamori en el *Festival de Percusión de Santa María Brasil* el año de 1992. El maestro Hurtado fue invitado a este festival para realizar una ponencia acerca de sus trabajos de investigación de Heterometría e Irregularidad Rítmica, llevando consigo a uno de sus alumnos más avanzados, Rodrigo Kanamori. Rodrigo interpretó en los instrumentos de percusión los trabajos de investigación del maestro Hurtado, así como también el primer movimiento de las *Cenas Amerindias* llamado *Brasiliana* para marimba y multi-percusión del compositor Ney Rosauero, y la pieza de vibráfono *Blues for Gilbert* de Mark Glentworth. En este festival, Rodrigo tuvo la oportunidad de conocer a Ney Rosauero, Siegfried Fink, John Beck y Gilar Goular, con ello tuvo su primer acercamiento al repertorio de Marimba solista.

Mi acercamiento a lo que es el marco de los solistas en marimba, lo que es el repertorio, lo conocí en Brasil, Gilar Goular dio un concierto con mucha música para marimba solista que yo no conocía, y él me regalo mucha música, ahí estaba *Merlin*, algunas transcripciones de Bach hechas por Stevens entre otras obras<sup>34</sup>.

El retorno de Rodrigo Kanamori de Brasil fue un acontecimiento importante para el desarrollo de la marimba solista en Chile, dado que iba a influir directamente en el avance de la técnica del instrumento, así como también generaría una visión completamente nueva de la ejecución.

Cuando regresé comencé a estudiar mucho más por los conocimientos que había visto, algunas partes técnicas como el one handed roll, el doble independiente, doble

---

<sup>32</sup> <https://www.last.fm/es/music/Marcelo+Stuardo/+wiki>

<sup>33</sup> De la entrevista realizada a Nicolás Moreno el 14/03/2019.

<sup>34</sup> De la entrevista realizada a Rodrigo Kanamori por el 18/11/2019.

alternado<sup>35</sup>, todos esos golpes no los conocía<sup>36</sup>.

En el año 1995 Rodrigo Kanamori se presentó en el *I Concurso para Marimba* organizado por Leigh Howard Stevens, uno de los marimbistas más importantes en el desarrollo del instrumento que perfeccionó una técnica para la independencia de las cuatro baquetas, la que ha sido difundida por todo el mundo. En el mencionado concurso se presentaron alrededor de 73 participantes de los que Rodrigo quedó en el puesto n°13 llegando a las semi-finales, algunas de las piezas requeridas para el concurso fueron: *Variation on Lost Love* de David Maslanka, invenciones de Bach, *Dos Danzas Mexicanas* de Gordon Stout entre otras, obras que no se conocían y que poco a poco las nuevas generaciones de estudiantes comenzaron a tocar. Posteriormente Rodrigo viaja a Estados Unidos en dos ocasiones, en el año 1996 y 1997 para estudiar con Stevens y aprender el uso de su técnica.

Fui al seminario Stevens por un mes, y se me abrió un poquito más la mente, comencé a tocar con la técnica Stevens, no me acomodó, seguí con la técnica Burton, y después cuando yo era académico de la Universidad de Chile el año 97, fui de nuevo a estudiar con Stevens y me quedé tres meses más, desde ahí toco con la técnica Stevens.<sup>37</sup>

En los años posteriores, Rodrigo siguió impulsando este instrumento como profesor de la Universidad de Chile. Además, participó en el concurso *Keiko Abe* en Japón y en el *II Concurso Leigh Howard Stevens* en Estados Unidos, así como también realizó clases magistrales en festivales de Brasil y México, fue miembro del jurado en el *III Concurso Nacional de Marimbistas* realizado en la ciudad de Tuxtla Gutiérrez, en el estado de Chiapas, México, en el año 2003.

Otra contribución que nos ha dejado el maestro Ramón Hurtado, como se ha mencionado ya, es la formación de nuevos ejecutantes de teclado, entre los cuales es importante citar a Marcelo Stuardo, quien comenzó sus estudios con el maestro Hurtado y los finalizó con Rodrigo Kanamori. Stuardo participó en el ensamble de percusión *Rythmus* entre los años 1992 y 1995, lo que le permitió participar en una cantidad importante de conciertos educacionales y giras a lo largo del país. En 1997 asiste, junto a su profesor Rodrigo Kanamori, al *19º seminario de Marimba Leigh Howard Stevens* en Nueva Jersey, Estados Unidos. Como ya se ha mencionado, en el año 2003 estrenó en Chile el *Concierto para marimba y orquesta no. 1* de Jorge Sarmientos, y ese mismo año obtuvo el tercer lugar en

---

<sup>35</sup> Para más información véase *Method for Marimba de Leigh Howard Steven*.

<sup>36</sup> De la entrevista realizada a Rodrigo Kanamori por el 18/11/2019.

<sup>37</sup> De la entrevista realizada a Rodrigo Kanamori por el 18/11/2019.

el *Primer Concurso Sudamericano de Marimba* organizado por la Percussive Arts Society, realizado en Campinas, Brasil.

En el año 2007 participó en los siguientes festivales: *Festival Internacional de Marimbistas de Chiapas*, México, *Festival Internacional de Marimbistas de Tabasco*, México, y en el *Festival de Arte a Palos* Argentina. En el año 2006 Stuardo contribuye con el repertorio de marimba chileno al editar su primer disco como solista titulado *Transición: Obras Chilenas para Marimba y Vibráfono*<sup>38</sup>.

En la actualidad, dentro del mundo de la percusión mundial, la marimba ha tenido un desarrollo notable como instrumento solista, algo que en nuestro país no ha pasado desapercibido, puesto que las nuevas generaciones de percusionistas chilenos se han mostrado muy interesadas en tener conocimientos actualizados en la especialización del instrumento. Entre las nuevas generaciones podemos citar a los siguientes intérpretes:

- Gonzalo Vargas
- Nicolás Moreno
- Cesar Larenas
- *Ensamble de Percusión Dakel* (Ricardo Herrera, Nicolás Rodríguez, Hugo Núñez, Gonzalo Ramos).

#### **1.4 Obras para marimba de compositores chilenos**

En cuanto al repertorio de marimba en Chile podemos mencionar las siguientes piezas:

##### **Marimba Solo:**

<b>Obra</b>	<b>Compositor</b>	<b>Año</b>
<i>Marimbo</i>	Andrés Alcalde	1996
<i>Preludio</i>	Ramón Hurtado	Fecha Indeterminada
<i>Aires Nuevos</i>	Marcelo Stuardo	1999
<i>Tonada y Viento Chileno</i>	Patricio Barrientos	2010

---

<sup>38</sup> <https://www.last.fm/es/music/Marcelo+Stuardo/+wiki>

<i>Impresiones del Paisaje Nortino</i>	Patricio Barrientos	2011
<i>Alfarero</i>	Marcelo Espíndola	Fecha indeterminada
<i>Balafón</i>	Bruno Giambruno	2018
<i>Suite Chilena para Marimba Solo</i>	Ítalo Lobos	2019

#### **Dúo de Marimbas:**

<b>Obra</b>	<b>Compositor</b>	<b>Año</b>
<i>Doble Rock</i>	Boris Alvarado	2001
<i>Panguipulli</i>	Patricio Barrientos	2014

#### **Marimba dentro del Ensamble de Percusión:**

<b>Obra</b>	<b>Compositor</b>	<b>Año</b>
<i>Camino</i>	Marcelo Espíndola	1968
<i>Suite Cuequera</i>	Guillermo Rifo	1976
<i>Visiones Infantiles</i>	Guillermo Rifo	1981
<i>El reencuentro</i>	Guillermo Rifo	1998
<i>Casi una Cueca</i>	Marcelo Espíndola	1991
<i>Los Dominios Innecesarios</i>	Sebastián Errázuriz	Fecha indeterminada
<i>Suite Recoleta</i>	Jaime de Vivanco	Fecha Indeterminada
<i>Danza de las Hormigas</i>	Cristian Hirth	Fecha indeterminada
<i>Camino, de este lugar a otro</i>	Marcelo Espíndola	Fecha indeterminada

<i>Desde Joan Miro</i>	Fernando García	1993
<i>Impresiones del Paisaje Araucano</i>	Patricio Barrientos	2010
<i>Palpitar</i>	Gonzalo Vargas y Patricio Barrientos	2014

### **Marimba y Orquesta:**

<b>Obra</b>	<b>Compositor</b>	<b>Año</b>
<i>Relatos Para Marimba y Orquesta</i>	Guillermo Rifo	2005
<i>Otra Vez el Recuerdo para Marimba y Orquesta</i>	Daniel Díaz	2012

### **Música de Cámara:**

<b>Obra</b>	<b>Compositor</b>	<b>Año</b>
<i>Dúo</i>	Gustavo Becerra Schmidt	1987
<i>McRimbo</i>	Andrés Alcalde	1996
<i>Orion y los cuatro Jinetes</i>	Eduardo Cáceres	2000
<i>Vikach I</i>	Alejandro Guarello	2000
<i>K.V.C</i>	Fernando Carrasco	2000
<i>Tres Movimientos</i>	Carlos Zamora	2000
<i>Micro Suite Para Soplo y Teclas</i>	Eduardo Cáceres	2006
<i>Palabras de Poeta</i>	Fernando García	2004
<i>Campo Minado</i>	Guillermo Rifo	Fecha indeterminada

## 1.5 Festivales de Percusión

Alrededor de los años 2000 se comenzó a dar un intercambio artístico en Latinoamérica donde la percusión pudo realizar vínculos académicos con el cono sur, en festivales de percusión como el que se realiza cada año en Gral. Roca Rio Negro, Argentina, por el percusionista argentino Ángel Frette. Este evento motivó a países sudamericanos a emprender proyectos con una nueva visión en el desarrollo de la música para concierto hasta nuestros días. Chile no fue la excepción, realizando diversas actividades artísticas donde músicos locales e internacionales realizaron seminarios, talleres y conciertos para percusión, donde poco a poco se fue incrementando la participación de reconocidos solistas de talla internacional.

El *Encuentro Internacional de Percusión de FOJI*, organizado por la *Fundación de Orquesta Juveniles e Infantiles de Chile*, bajo la dirección artística de Gerardo Salazar, se han realizado durante XI ediciones teniendo la visita de destacados artistas. Estos encuentros de percusión se han convertido en uno de los eventos más importantes del país debido a la participación de notables artistas que han creado un impacto destacado en el desarrollo de la marimba y especialmente de la percusión, y que han cambiado el rumbo y destino de este arte en Chile.

Comentario de Marcelo Stuardo sobre los *Encuentro de Percusión*:

*Los Encuentros de Percusión FOJI Chile* tienen un impacto favorable, puesto que, gracias a ellos, la comunidad de percusionistas conoce a intérpretes de diferentes lugares del mundo, ahí se intercambian ideas, pedagogías, enseñanzas, partituras y conocimiento en general<sup>39</sup>.

En cuanto a los marimbistas que han participado de este encuentro podemos destacar:

- Israel Moreno (México)
- Javier Nandayapa (México)
- Aníbal Borzone (Argentina)
- Ángel Frette (Argentina)
- Alejandro Ruiz (Colombia)
- Fernando Mesa (Costa Rica)
- Felipe Gonzalez (Chile)
- Kai Stensgaard (Dinamarca)

---

<sup>39</sup> De la entrevista realizada a Marcelo Stuardo el 04/04/2019.

- Scotty Horey (Estados Unidos)
- Keiko Kotoku (Japón)



Imagen 6. Afiche del XI Encuentro Internacional de Percusión FOJI

El *Festival de Marimba y Percusión de Panguipulli* se desarrolló durante tres ediciones (2014, 2015 y 2016) por una iniciativa de la Casona Cultural de Panguipulli, ciudad ubicada al sur de Chile en la provincia de Valdivia, y de su director artístico Gonzalo Vargas Mercader. La prioridad principal de este festival fue brindar un espacio donde pudieran participar estudiantes de percusión de todos los niveles, teniendo como eje central el estudio e interpretación de la marimba en sus diferentes formatos, tales como marimba solista, dúo de marimbas, marimba y ensamble de percusión, ensamble de marimbas, etcétera.

Durante la semana de actividades se logró montar un repertorio específico para cada uno de los niveles de interpretación siendo incluyente para todos los participantes. Considero importante hacer mención que parte del repertorio abordado en los conciertos, clases maestras y ensayos instrumentales fueron de estreno en Chile, así como diversos arreglos para marimba solo, dúos y ensambles de diferentes géneros de la música contemporánea.

Es importante mencionar que, por primera vez, se logró reunir a estudiantes de diferentes instituciones provenientes de todo el territorio nacional, en la mencionada ciudad de Panguipulli. Este evento tiene un enorme valor debido a que comienza un proceso de descentralización de la música y de la cultura, que es muy necesario, dado que es importante que todas las provincias tengan acceso a este tipo de manifestaciones artísticas y que se motive a los niños y adultos a disfrutar de la música e inclusive realizar estudios amateur o profesionales de este tipo de instrumentos. En estos festivales se realizó año con año un campamento, en el cual artistas invitados y alumnos convivieron de manera muy estrecha y tuvieron la oportunidad de entrar en contacto directo con el estudio, preparación y montaje de diferentes obras en los formatos instrumentales arriba mencionados.

De acuerdo con Gonzalo Vargas:

Este tipo de festival no tenía precedente, por su duración, formato, calidad de invitados y concurrencia de estudiantes<sup>40</sup>

De acuerdo con Nicolás Moreno

En Chile la única experiencia como festival en torno a la marimba ha sido el Festival de Panguipulli<sup>41</sup>.



Imagen 7. Afiche del Primer Festival de Marimba y Percusión Panguipulli, Chile.

<sup>40</sup> De la entrevista realizada a Gonzalo Vargas el 09/11/2019.

<sup>41</sup> De la entrevista realizada a Nicolás Moreno el 14/03/2019.



Imagen 8. Afiche del Segundo Festival de Marimba y Percusión Panguipulli, Chile.



Imagen 9. Afiche del Tercer Festival de Marimba y Percusión Panguipulli, Chile.

En cuanto a los músicos que han participado en este festival podemos mencionar a los siguientes:

2014: Roberto Palomeque (México), Ítalo Lobos, Gonzalo Vargas, Nicolás Moreno y ensamble de Percusiones de Valparaíso.

2015: Roberto Palomeque (México), Roberto Hernández (México), Gonzalo Vargas, Nicolás Moreno, *Grupo de Percusión de Valparaíso, Ensamble de Percusión Armando Dufey Blanc*.

2016: Roberto Palomeque (México), Roberto Hernández (México), Gonzalo Vargas y *Ensamble de Percusión Armando Dufey Blanc*.

## **1.6 Constructores de Marimba**

Parte esencial del desarrollo de la marimba en Chile ha sido la cantidad de marimbas que existen en todo el país, puesto que, acceder a una marimba de concierto realizada por una compañía profesional es algo muy difícil, no sólo para los estudiantes o profesionales de la percusión, sino también para las instituciones educativas que instruyen esta disciplina. Este problema de acceso a las marimbas de concierto es una situación muy recurrente en los países de América Latina a causa de su elevado costo. Debido al creciente interés que este instrumento ha generado entre los estudiantes y profesionales de la música en Chile, se han comenzado a fabricar marimbas en talleres artesanales locales.

Gonzalo Vargas menciona:

La construcción de marimbas en Chile respondió a la necesidad de acceder a los teclados, y la construcción está en sintonía con ello<sup>42</sup>.

Si bien en Chile no se ha establecido una empresa especializada dedicada a la construcción y reparación de instrumentos de teclado de alto nivel, sí se cuenta con antecedentes de constructores. En los años 80 y 90, la empresa *Arkos* produjo marimbas con extensión de hasta 4 octavas, y su construcción fue realizada por una luthería o taller artesanal, con la idea de construir marimbas de estudio, no profesionales. Cuando el dueño falleció, la empresa cerró y con ello se detuvo la producción de marimbas<sup>43</sup>. Es importante hacer mención que, en esta época de Chile, el instrumento solista de la familia de la percusión era

---

<sup>42</sup> De la entrevista realizada a Gonzalo Vargas el 09/11/2019.

<sup>43</sup> De la entrevista realizada a Nicolás Moreno el 14/03/2019.

el vibráfono, y por lo tanto, la construcción de las marimbas Arkos estuvo más dirigida a crear un instrumento similar al vibráfono<sup>44</sup>.

Los percusionistas Mario Barraza y Gonzalo Vargas, viendo la necesidad de contar con marimbas de dimensiones adecuadas para ejecutar la música de concierto, fabricaron instrumentos artesanales con medidas análogas, habitualmente copiando las medidas de la marimba Yamaha 5100. Con ello, los ejecutantes tuvieron la posibilidad de acceder al repertorio en un instrumento de dimensiones reales.

Gonzalo Vargas construyó cuatro marimbas de cinco octavas con materiales locales, utilizando las medidas de una marimba Yamaha 5100, un estándar de construcción elemental. Estas marimbas están pensadas para el estudio individual pudiendo participar también en ensambles debido a su buen sonido.<sup>45</sup>



Imagen 10. Marimba de cinco octavas construida por Gonzalo Vargas.

---

<sup>44</sup> De la entrevista realizada a Gonzalo Vargas el 09/11/2019.

<sup>45</sup> De la entrevista realizada a Gonzalo Vargas el 09/11/2019.



Imagen 11. Marimba de 5 octavas construida por Gonzalo Vargas.

### **1.7 Futuro de la marimba en Chile**

En Chile los instrumentos de percusión han estado en creciente desarrollo. Percusión orquestal, ensambles de percusión y percusión solista son algunos de los formatos más utilizados: sabemos por la investigación realizada, que existen pocos registros de solistas en marimba hasta la fecha. Una de las razones por las que la marimba ha comenzado tan recientemente su desenvolvimiento, es debido a que no es un instrumento tradicional, y por ende, no hay una cercanía sociocultural a este instrumento, ni a nivel popular ni a nivel académico.

Es importante mencionar que la mayor actividad de marimba y percusión se concentra fundamentalmente en la ciudad de Santiago, ya que, siendo la capital del país, recibe la mayor afluencia de músicos, grabaciones, festivales y eventos relacionados a este campo musical en detrimento de otras ciudades igualmente importantes, pero que no gozan de este tipo de beneficio cultural.

Por otro lado, la percusión académica que se enseña en las universidades chilenas tiene sus características propias, puesto que sus docentes no son especialistas ejecutantes de marimba como sucede en otras universidades del mundo. Sin embargo, una de las fortalezas de los profesores de percusión en Chile se encuentra en el campo de la percusión orquestal, área en el que se han desarrollado de manera excelente.

El futuro se vislumbra optimista. La marimba en Chile está llegando a su mayoría de edad; a juzgar por el número de festivales, cursos magistrales y conciertos que se están llevando a

cabo, y por la cantidad de ejecutantes, intérpretes, compositores y arreglistas, se puede demostrar que hay un profundo interés y un gusto muy particular por este tipo de arte. Los artistas de renombre internacional que han llegado a ofrecer sus conocimientos han creado una corriente de gran impacto que busca colocar a Chile en un alto nivel musical y marimbístico en el concierto internacional, y permite la actualización de la profesión entre los docentes que ya están trabajando desde hace años como pioneros en este campo. Es de esperarse que cada vez se trabaje con más dedicación y entusiasmo, no únicamente desde las escuelas profesionales de música, sino también desde las instancias culturales del gobierno, desde las casas de cultura y desde la formación de públicos que disfruten lo mucho que la marimba puede ofrecer en todos los aspectos sociales y culturales.

Enseguida se presentan una serie de citas proporcionadas por algunas de las más importantes figuras de la música y la percusión en Chile.

### **Marcelo Stuardo**

“Veo a muchos estudiantes muy entusiasmados con la marimba y con un gran potencial técnico y musical. Estoy seguro que varios de ellos serán grandes intérpretes de la marimba”<sup>46</sup>.

### **Gonzalo Vargas**

“Veo con optimismo el futuro, siempre ha ido mejorando, quizás no a la velocidad que quisiéramos, pero sí mejorando de manera sostenida.

La formación musical e instrumental que da la escuela de Temuco será relevante en el futuro de la percusión en Chile, esta escuela forma estudiantes desde muy pequeños y no tienen un correlato en la universidad que les pueda dar asidero, no existe una carrea de marimba y percusión que genere el desarrollo a estándar mundial, mientras eso no ocurra, seguirán formándose en el extranjero los más emprendedores o con más recursos, los estudiantes que entran a las universidades tradicionales a la carrera de interpretación, son de edades no tempranas y eso impacta en un techo de cristal interpretativo, un niño bien formado y con una ruta que seguir en la educación superior, con profesionales e infraestructura que den cuenta de aquello, debiese ser lo natural y es lo que esperan los estudiantes hoy”<sup>47</sup>.

---

<sup>46</sup> De la entrevista realizada a Marcelo Stuardo el 04/04/2019.

<sup>47</sup> De la entrevista realizada a Gonzalo Vargas el 09/11/2019.

## **Nicolás Moreno**

“Creo que falta mucho por hacer, el campo principal que se debe abordar en mi parecer, es implementar (la marimba) en escuelas básicas, casas de la cultura y orquestas infantiles. Pienso que, de esta manera, el instrumento puede comenzar a conocerse más entre la población y no solo quedarse en el mundo de la enseñanza profesional”<sup>48</sup>.

Entre los fundamentos de este trabajo podemos encontrar que existe una laguna en los trabajos académicos y en el campo de la composición y el arreglo también, debido a que en la literatura existente en bibliotecas públicas y universitarias casi no se ha abordado la composición académica basada en la música folclórica chilena, en especial sobre la música de Violeta Parra. Por un lado, tenemos la necesidad de conocer más profundamente esta figura cimera del arte musical latinoamericano, pero, por otro lado, también tenemos la idea o inquietud de realizar un trabajo creativo dedicado exclusivamente a la marimba desde el punto de vista del concierto. Estos dos aspectos se unen en esta investigación; en ella estas facetas se nutren una a la otra en un juego dialéctico e interactivo a través de los tres arreglos que se realizan sobre sendas canciones de Violeta Parra. Este es el homenaje mínimo que se presenta en este trabajo para una artista universal desde el mundo de la marimba de concierto.

---

<sup>48</sup> De la entrevista realizada a Nicolás Moreno el 14/03/2019.

## Capítulo II

### Biografía de Violeta Parra

*Yo reconozco, amo y venero el canto a lo humano y el canto a lo divino, desde el punto de vista del texto literario y del punto de vista musical. Basta con conocer un verso a lo divino para conocer el espíritu fino, sabio y delicado del cantor chileno*

#### 2.1 Primeros años

Violeta del Carmen Parra Sandoval, nació el 4 de octubre de 1917 en la pequeña comunidad rural de San Carlos ubicada en la zona centro sur de Chile. Su padre Nicanor Parra Alarcón, fue profesor de música y su madre Clarisa Sandoval Navarrete fue una mujer campesina y costurera, entre sus ocho hermanos y dos hermanastros destacan Nicanor Parra Sandoval uno de los más importantes poetas de siglo XX<sup>49</sup>, Eduardo “Lalo” Parra Sandoval, uno de los grandes exponentes de la versión urbana y de la cueca proletaria chilena<sup>50</sup>, y Roberto Parra, uno de los máximos exponentes de la llamada “cueca chora” muy popular en los barrios bajos,<sup>51</sup> sin contar con sus respectivas descendencias que los convierten en una de las familias más relevantes dentro del arte en Chile a lo largo de su historia. A raíz de la profesión de su padre y la afición musical de su madre, Violeta tuvo un gran acercamiento a la música desde temprana edad. Así describe a sus padres en una entrevista su hermano Nicanor:

[Nicanor padre] Tenía talento musical y sabía tocar varios instrumentos, entre ellos la guitarra, el violín, el arpa y el piano. En el violín no era simplemente un peso muerto- recordaría su hijo Nicanor-. Interpretaba música de Schubert, Mozart, cosas medio provincianas, pero con pretensiones. Y además tocaba admirablemente la guitarra. Clarisa, por su parte, tenía una voz afinada y conocía numerosas canciones tradicionales de la región del Ñuble. A veces, cuando tenían invitados en casa, Clarisa y Nicanor formaban un dúo, cantando cuecas, tonadas y los entonces muy de moda valeses peruanos. Los niños se deleitaban con estas funciones. Nicanor siempre les quiso inculcar el amor por la música, por lo que organizaba, a la hora de acostarse, competencia de canto para su cama.<sup>52</sup>

---

<sup>49</sup> Parra, Isabel 1985. Pág. 25

<sup>50</sup> Herrero, 2017. Pág. 9

<sup>51</sup> Herrero, 2017. Pág. 9

<sup>52</sup> Herrero, 2017. Pág. 17

A temprana edad Violeta y sus hermanos comenzaron a presentarse como agrupación musical en diferentes lugares de la región, y fue en ese momento donde Violeta tuvo un contacto directo con diferentes músicos del folclor chileno, las hermanas Aguilera serían una influencia musical perdurable. En 1958, siendo ya una recopiladora y folclorista conocida a nivel nacional, Violeta Parra afirmó:

Algunos de los cantos populares que forman mi repertorio actual se los oí por primera vez a ellas. Las niñas Aguilera cantaba muy bien Y constantemente las perseguía para que me enseñaran sus cantos.<sup>53</sup>

En Chile a fines de los años veinte e inicio de los treinta, los diversos tipos de cantos se interpretaban cotidianamente en las zonas rurales y se traspasaban de manera oral entre las generaciones, debido a que la radio aún no se había popularizado. Fue en esta época cuando la joven Violeta escuchó por primera vez que el folclor chileno se basaba en dos ramas: el canto a lo divino y el canto a lo humano. El primero se centraba en temas religiosos y en sus letras deambulaban los sabios y reyes del Antiguo Testamento, grandes historias bíblicas como el diluvio universal o el enfrentamiento entre David y Goliat, y desde luego la vida de Jesús en el Nuevo Testamento. La segunda rama, llamada a veces *canto a lo poeta*, se dedicaba en cambio a los asuntos terrenales, el amor, la política, la historia y la sociedad contemporánea.<sup>54</sup>

La muerte del padre hizo frágil el equilibrio financiero de los Parra Sandoval que terminó por desmoronarse, los problemas económicos se agudizaron y Violeta y sus hermanos menores buscaron algunas monedas con las cuales contribuir a la economía familiar. Así recordaría Violeta en una entrevista esos tiempos:

Tomé mi guitarra y junto con mis hermanos menores salimos a cantar al pueblo provistos de una canasta, cantábamos en la calle y no recibíamos dinero, sino que alimentos y frutas.<sup>55</sup>

---

<sup>53</sup> Herrero, 2017. pág. 27

<sup>54</sup> Herrero, 2017. pág. 27

<sup>55</sup> Herrero, 2017. Pág. 30

## 2.2 Una carrera prometedora

Violeta se traslada a la capital del país por invitación de su hermano mayor Nicanor, donde continuaría sus estudios. Al año siguiente en 1935 su hermano Eduardo Parra también se mudó a la capital siguiendo los consejos de su hermano Nicanor y al año siguiente sería el resto de la familia, quienes se trasladarían a la ciudad capital. Con sus hermanos reunidos el cuarteto conformado por Roberto, Hilda, Eduardo y Violeta estaría listo para desempeñarse en la escena musical de Santiago.<sup>56</sup>

Para ganarse unos pesos el cuarteto comenzó a presentarse en diversos restaurantes y bares, ya que existía una gran demanda por contar con músicos que cantaran en vivo, debido a que en ese momento en Chile la rockola no se había popularizado. Los hermanos de Violeta se dedicaban exclusivamente a eso, mientras que Violeta sólo los acompañaba de noche y al día siguiente se levantaba temprano para ir a estudiar. Violeta soñaba con ser artista. A los diecisiete años tomó una decisión drástica: abandonar el colegio y comenzar a recorrer con su guitarra las tabernas de los barrios proletarios de Santiago.<sup>57</sup>

Un par de años después de dejar la escuela, Violeta cayó en cuenta de que estas actuaciones nocturnas en escenarios proletarios no dejaban suficiente dinero. La cantora ya tenía veinte años y pensaba que debía hacer más por costearse la vida. Comenzó entonces a buscar empleo, casi cualquier tipo de trabajo, pero las puertas se le cerraban.

*Ayer buscando trabajo,  
Llamé a una puerta de fierro  
Como si yo fuera un perro  
Me miran de arrib' abajo,  
Con promesas a destajo  
Me han hecho volver cien veces,  
Como si gusto les diese el verme solicitar;  
Muy caro me hacen pagar el pan que me pertenece.*

Estos versos, escritos a fines de los cincuenta, no sólo ilustran la frustración que sentía Violeta, sino que también son una especie de ventana hacia un sentimiento que en ella iría

---

<sup>56</sup> Herrero, 2017 Pág. 39

<sup>57</sup> Herrero, 2017 Pág. 41

creciendo con los años: La rabia ante las injusticias sociales.<sup>58</sup>

Al no conseguir un empleo estable, Violeta se enroló en los circos como cantante y guitarrista. Impresionada por la forma en que Violeta tocaba la guitarra una joven se le acercó tras el espectáculo y le pidió que le diera clases. Se llamaba Estela, quien junto con su hermana mayor habían formado cierto dúo musical que posteriormente se volvería famoso en Chile y en el extranjero esparciendo el canto criollo, *Las Hermanas Loyola*.

Entre los bares y los circos Violeta intentaba avanzar hacia su sueño de convertirse en una artista que pudiera vivir de su actividad. En esa época Violeta contrae matrimonio con Luis Cereceda, un obrero ferroviario y militante del partido comunista que se había fundado en 1922, con el cual tiene tres hijos. Cereceda y sus compañeros comunistas del sindicato ferroviario repartían volantes y llamaban a la gente a votar por el candidato del partido. Y Violeta se involucró también: estaba a cargo de administrar un “comité popular” en el barrio Matucana donde se entregaban víveres a las familias a precios asequibles. En este tiempo Violeta se alejó de la música y se dedicó mayoritariamente a escribir poesía y cuidar a su familia.<sup>59</sup>

En 1944 Violeta y su hermano Eduardo aceptan una invitación de su hermano Nicanor para irse a vivir con sus respectivas familias a una parcela ubicada a los pies de la cordillera. A pesar de que Nicanor era profesor titular de Mecánica Racional en la Universidad de Chile, su interés estaba centrado cada vez más en la poesía. Violeta pasaba tardes enteras hablando con Nicanor sobre poesía, y con su hermano Eduardo retomó la guitarra y el canto. Luis Cereceda no se oponía del todo a que Violeta retomara la música, siempre y cuando fuera puertas adentro. La disciplina y la tradición eran valores sacrosantos para los militantes comunistas. Aunque Violeta se sentía asfixiada por su marido en materia artística, este le entregaba algo muy preciado para ella: conciencia política.<sup>60</sup>

### **2.3 Violeta y la música española**

En 1939 en el puerto de Valparaíso arribó un barco llamado *Winnipeg*. A bordo venían más de dos mil asilados republicanos de la Guerra Civil española. El contingente de republicanos traía consigo sus convicciones políticas, sus costumbres culinarias y sociales, pero también su música. En los bares y restaurantes de Santiago comenzaron a oírse no sólo

---

<sup>58</sup> Herrero, 2017 Pág. 42

<sup>59</sup> Herrero, 2017 Pág. 45

<sup>60</sup> herrero, 2017 Pág.48

canciones de la guerra civil, sino además los distintos géneros del folclor Ibérico, desde el pasodoble y el fandango hasta el flamenco. Curiosamente, la jota aragonesa guardaba similitudes con la cueca chilena. Y la jota andaluza incluía un zapateo que también se utilizaba en la cueca.<sup>61</sup>

El éxodo esparció a decenas de músicos españoles por toda América Latina, lo que influenció a Violeta en su música. A inicios de 1944, cuando Violeta retomó la guitarra y contempló nuevamente la posibilidad de dedicarse por entero a la música, el canto español era lo que estaba de moda y, además podía ser rentable. Durante meses Violeta ensayó el canto, el baile y, en general, la música flamenca.



Imagen 12. Violeta Parra tocando la Guitarra vestida de española.

Por esos días la comunidad de republicanos convocó a un concurso de baile y canto español. Violeta decidió probar suerte y se inscribió con el nombre artístico de Violeta Mayo. Tal vez para su propia sorpresa, la joven madre de veintiséis años obtuvo el premio a la mejor interprete, compitiendo con otras veinte cantantes españolas.<sup>62</sup>

Después de ganar el concurso Violeta se fue obsesionando con seguir aprendiendo la música de España.

La atracción de la Viola (sic) por la música española fue mucho más allá de ese premio- recordó su hija Isabel-. Cantaba zambas, pasodobles, sevillanas y farrucas. Yo bailaba y cantaba, ella me acompañaba en la guitarra.<sup>63</sup>

---

<sup>61</sup> Herrero, 2017 Pág. 51

<sup>62</sup> Saéz, 2017, Pág. 44

<sup>63</sup> Parra, Isabel 1985 Pág. 33

## 2.4 En el mundo profesional

El premio en aquel concurso le abrió a Violeta las puertas de un mundo más comercial. Violeta de Mayo se incorporó como músico y cantante a la compañía de variedades Martí. La empresa de Doroteo Martí era muy famosa, recorría Santiago y algunas provincias con Violeta tocando la guitarra, su hija Isabel bailando y su hijo Ángel vestido de gitano andaluz.<sup>64</sup>

Participar en el elenco Martí era un salto gigantesco, por lo que Violeta comenzó a tener ofertas laborales de otras empresas artísticas como la compañía de Variedades Lux y también las más renombradas confiterías del centro. El matrimonio llegaría a su fin debido al abundante trabajo con el que contaba Violeta, las extensas horas de ensayo y la manera de pensar de Luis Cereceda.<sup>65</sup>

Después de la separación con Luis Cereceda, Violeta vivió momentos difíciles. Unido al gran dolor de la separación, su hermano mayor Nicanor partió a la universidad de Oxford a realizar un doctorado. Violeta y su hermano “Lalo” no podían costear la mantención de la parcela donde habían convivido con las tres familias. Entonces Violeta empacó sus cosas y se fue a vivir a la casa de su madre. La situación se deterioró, Violeta, mujer separada y sin ingresos estables vio comprometida su estabilidad financiera, debido a que sus presentaciones con las compañías ya no eran tan frecuentes.<sup>66</sup>

Volver a la casa de su madre, con dos hijos y poco dinero, no debió ser nada fácil para Violeta. Clarisa era de carácter dominante y actuaba resueltamente como matriarca. Paulatinamente, Violeta comenzó a resignarse y aceptar la separación. Pese al innegable apoyo maternal, es posible que la omnipresencia de Clarisa la asfixiara y estimulara a alejarse. La vía de escape vendría de la mano de un hombre. No mucho después de la ruptura con Luis Cereceda, Violeta se volvió a comprometer sentimentalmente. Se trataba de un hombre mucho más joven que ella, Luis Arce, de profesión mueblista.<sup>67</sup>

Durante casi un año, entre la separación de Cereceda y el comienzo de la relación con Arce, Violeta había dejado de lado las actuaciones musicales. La guitarra sólo la tocaba en casa. Se había cansado, además, de la música española y entonces dio por terminada su carrera en ese rubro, aunque la siguieran llamando de algunos lugares. Sabiendo que la guitarra y el

---

<sup>64</sup> Parra, Isabel 1985 Pág. 33

<sup>65</sup> Herrero, 2017 Pág. 53

<sup>66</sup> Herrero, 2017 Pág. 57

<sup>67</sup> Herrero, 2017 Pág. 58

canto eran elementos esenciales para ella, los hermanos la animaron a retornar a la senda artística. Lalo y Roberto habían grabado discos con sus cuecas urbanas y alcanzaban cierta fama en los boliches proletarios. Fue Hilda la que más la alentó a volver a tocar, hasta convencerla, a mediados de 1949, de formar un dúo. El buen ánimo de Violeta retornó y se dedicó de lleno a levantar el proyecto de las Hermanas Parra: ella junto a Hilda tocando música chilena.<sup>68</sup>

Los dúos y los conjuntos de hermanos dedicados a la música chilena estaban de moda hacía varios años. Las Hermanas Loyola eran muy conocidas, como también los Hermanos Lagos, las Hermanas Acuña y las Caracolitos, todas agrupaciones con especialidad en las canciones campesinas. Sin embargo, una de las fortalezas de las Hermanas Parra, era que tenían sus propias composiciones. Violeta venía componiendo desde hace años, creaba melodías para tocar en casa, ante familiares o amigos. Ahora se tomaba esta faceta en serio.<sup>69</sup> Como las presentaciones de las hermanas Parra resultaban exitosas, pronto la sede local del sello discográfico internacional RCA Víctor se interesó por Violeta e Hilda. A fines de 1949, las hermanas entraron a los estudios de grabación para crear su primer disco single con dos canciones: *El Caleuche*, Una cueca; tradicional chilena; y *Judas*, una composición de Violeta.<sup>70</sup>



Imagen 13. Violeta Parra grabando.

---

<sup>68</sup> Herrero, Pág. 59

<sup>69</sup> Herrero, Pág. 60

<sup>70</sup> Saéz, 2017. Pág.46

Los escenarios en los que cantaban Violeta y su hermana eran diversos. Se presentaban en locales de barrios proletariados, bares, restaurantes entre otros. El sacrificio de las hermanas Parra tuvo frutos. A pocos meses de haber iniciado su carrera como dúo, debutaron en el programa *Fiesta Linda* de la Radio Corporación. El programa emitía música considerada típica por las elites urbanas de Santiago. Las hermanas realizaron más de una presentación en el espacio antes mencionado, ante un auditorio no menor; estrellas del momento como Ester Soré, Los Cuatro Huasos, los Hermanos Lagos y Silvia Infantas se presentaban con regularidad en el programa.<sup>71</sup>

Entre 1949 y 1953 el dúo grabó varios singles en RCA Víctor y actuó en locales casi a diario. Las ganancias le permitieron a Violeta sostenerse, sin embargo, siempre fueron inconsistentes. Violeta no sabía aún que tenía derechos de autor sobre las cuecas, vals, tonadas y corridos que grabó junto a su hermana. Para inscribir un tema como propio era necesario presentar las partituras y Violeta tampoco sabía escribir notas en un pentagrama, ya que nunca había tenido una educación musical formal, ni tenía amigos que supieran de notación. Recién a fines de 1953, con la ayuda de Margot Loyola, Violeta Parra comenzaría a inscribir legalmente sus creaciones musicales.<sup>72</sup>

En el aspecto artístico la ruptura de Violeta con la música española fue total. En 1959 Violeta asistió a una presentación que hizo en Chile Micaela Flores Amaya, bailadora gitana, la que causó fuerte impacto sobre Violeta. Después de la presentación Violeta conversó con esta artista, y de esta experiencia salió con las cosas más claras. Así como jamás quiso disfrazarse de mapuche o pascuense, entendió que para cantar flamenco con propiedad tendría que haber nacido en Granada. Al paso que Violeta cortaba sus vínculos con esta tradición musical, también perdía contacto con el partido comunista. A la separación de Cereceda se sumaba la *Ley de Defensa Permanente de la Democracia*, promulgada por el gobierno “Con ella se propuso borrar a los militantes comunistas de los registros electorales- escribió el académico y diplomático Carlos Huneeus. Muchos comunistas fueron confinados en un campo de concentración en Pisagua, una localidad ubicada en el norte desértico. El campo llegó a albergar a más de dos mil prisioneros y entre los encargados de resguardarlo figuraba un entonces joven teniente del Ejército llamado Augusto Pinochet. Si bien Violeta simpatizaba con el comunismo, aún no era lo suficientemente conocida como para participar de actos públicos de repudio como los

---

<sup>71</sup> Herrero, Pág. 61

<sup>72</sup> Herrero, Pág. 61

famoso Poetas Pablo Neruda, Pablo de Rocka y Vicente Huidobro.<sup>73</sup>

En agosto de 1950 nace la primera hija de Violeta y Luis Arce, de nombre Carmen Luisa, posteriormente Violeta consiguió la nulidad de su primer matrimonio y se casó con Luis Arce.<sup>74</sup>

## **2.5 La compañía de variedades**

En el 1952 Violeta formó una compañía de variedades. El dúo de las Hermanas Parra había logrado cierta reputación, pero no bastaba, Violeta pensaba en grande. Tener una compañía propia no era asunto fácil, aunque podía, en teoría al menos, llevar a sus dueños e integrantes a la fama y la riqueza. A fines de los cuarenta y comienzos de los cincuenta existían numerosas empresas artísticas de este tipo que recorrían las ciudades y pueblos de Sudamérica. Para formar una empresa se necesitaba contratar gente, conseguir lugares para las actuaciones, diseñar y ensayar un espectáculo y contar con patrocinadores que financiaran el emprendimiento. Violeta, poniendo en alto su personalidad, comenzó a recorrer instituciones, tocar puertas y aprovechar sus escasos contactos. Violeta exhibía los singles que había grabado junto a Hilda, su experiencia como cantante española y su currículum en el elenco de compañías de variedades. Así consiguió al poco tiempo el auspicio del Teatro Experimental de la Universidad de Chile. En semanas logró sumar a un grupo de bailarinas, un cómico y algunos cantantes. También había reclutado a Luis Arce, su hermana Hilda y a Isabel y Ángel, sus hijos preadolescentes. Violeta bautizó a su compañía como Estampas de América. La agrupación ofrecía un espectáculo que incluía cantos y bailes, pequeñas actuaciones teatrales, números de humor y hasta trucos de magia.

En marzo de 1952, la compañía compuesta por catorce miembros partió al norte. Estampas de América recorrió pueblos y campamentos que habían sido levantados por empresas anglosajonas para extraer el salitre, la plata, el cobre y el hierro. La compañía tuvo un éxito rotundo en todos los lugares que se presentó, sin embargo, las relaciones humanas al interior del grupo se enredaron. Uno a uno, los artistas de la compañía fueron desertando. Finalmente, Violeta se quedó sola, apoyada únicamente por sus familiares. Con treinta y cuatro años, Violeta Parra enfrentaba un nuevo fracaso en su zigzagueante carrera.<sup>75</sup>

---

<sup>73</sup> Herrero, Pág. 62

<sup>74</sup> Herrero, Pág. 64

<sup>75</sup> Saéz, 2017 Pág. 49

Es difícil saber si Violeta Parra se conmovió o espantó por las condiciones sociales de los mineros que observó durante la gira. Poco tiempo después de su retorno a Santiago, grabó junto a su hermana Hilda una cueca titulada *En el norte*, que recogía parte de su experiencia en el desierto. La letra de esta era más bien festiva y políticamente inocua:

*Fui a cantar a la pampa  
La canción de nuestra tierra  
La canté en potrerillos  
Pampa Unión, María Elena  
De nuestra tierra, ay si  
Allá por Antofagasta  
Baila ahora un rotito  
Al son de nuestra guitarra  
Si cantar es mi lema  
¡Viva la cueca chilena!*

Ocho años más tarde, en un viaje al desierto de Atacama, la artista escribió *Arriba quemando el sol*, canción que vendría a trasuntar penumbras mineras. Al rasgueo de la guitarra se sumaba la melodía de la quena, un instrumento típico de la cultura altiplánica de Chile, Bolivia y Perú, pero cuyo sonido era poco conocido dentro de la propia América Latina, generando una sensación musical rupturista y al mismo tiempo exótica. La letra era ya, derechamente, una denuncia social, escrita a la manera de un relato o una noticia, forma de narración que se volvería un sello de Violeta en los siguientes años.<sup>76</sup>

*Cuando vide los mineros  
Dentro de su habitación  
Me dije: mejor habita  
En su concha el caracol,  
O a la sombra de las leyes  
El refinado ladrón  
Y arriba quemando el sol  
[...]  
digo que esto pasa en Chuqui  
pero en Santa Juana es peor.  
El minero ya no sabe*

---

<sup>76</sup> Herrero, Pág. 69

*Lo que vale su dolor.*

¿Qué sucedió entre la primera gira al norte, de 1952, y la segunda, de 1960, para que Violeta creara dos canciones tan diferentes en sus sonoridades y contenidos? ¿Qué sucedió en esos ocho años para que Violeta Parra pasara de ser una más entre los cientos de cantores que pululaban por bares y programas de radio, a transformarse en una referente de la música popular chilena y después, en una exponente universal de la cultura latinoamericana?<sup>77</sup>

## **2.6 El folclor de Violeta**

A fines de 1952 Violeta visitó a su hermano Nicanor, quien ya había regresado de hacer un doctorado en Inglaterra. Ambos sostuvieron una conversación que cambiaría por completo el rumbo artístico de Violeta. Durante sus estudios en Oxford, Nicanor dedicó casi todo su tiempo a escribir poemas. En esa conversación Nicanor le explicó de un tipo de poesía musical llamado payas<sup>78</sup> y comenzó a instruirla en las métricas de ésta, así como también le enseñó que la poesía del pueblo tenía sus características propias. Nicanor le leyó algunas poesías populares, y fue en ese instante cuando Violeta se dio cuenta de que la música que ella interpretaba con su hermana no tenía nada que ver con estos versos; la música de la gente común se cantaba en las cantinas, las fiestas agrícolas y en las procesiones religiosas, muchas de éstas con tintes paganos. Después de más de veinte años a Violeta le vinieron los recuerdos de las hermanas Aguilera, los cantos de su madre y de su padre, y de los mercados de Chillan.

Violeta, alentada por su hermano, tomó la determinación de investigar a fondo la música y la poesía de los campesinos y provincianos. Como escribiría muchos años después Osvaldo “Gitano” Rodríguez, cantautor y amigo de Violeta:

Cuando Violeta Parra es enviada al campo por su hermano Nicanor, se está repitiendo la voluntad de Manuel de Falla quien, en Andalucía, andaba preocupado allá por los años veinte, de que pudiera perderse el Cante Jondo. Entonces mandó a su mejor alumno a recorrer los campos y escuchar a los cantores y agruparlos en el Primer Festival del Canto Flamenco. Ese alumno era Federico García

---

<sup>77</sup> Herrero, Pág. 70

<sup>78</sup> Forma de improvisación en la que dos poetas se desafían a contestar en verso, generalmente acompañados de guitarra.

Lorca quien, al igual que Violeta, recibiría un impacto inigualable en su contacto con la poesía campesina, lo que ayudará a formar y definir su propio lenguaje.<sup>79</sup>

Violeta, en esta labor de recopilación, trabajó directamente con adultos mayores, de los cuales se impresionó con el mundo musical, poético y social que iba descubriendo en ellos. Violeta lograba involucrarse a fondo con los abuelos a los cuales arrancaba canciones antiguas, versos a lo divino y lo humano e historias de la tradición popular. Sin darse cuenta, Violeta lograría su primer gran acierto en la investigación folclórica: rescatar un instrumento que muchos musicólogos daban por extinto: el guitarrón<sup>80</sup>. Una de las mayores muestras del compromiso de Violeta con estos cantores fue el hecho de que dejó a su hijo Ángel, de diez años, al cuidado de Isaías Angulo, especialista en el guitarrón, y de su esposa, con quien Ángel aprendió las labores del campo y a tocar el guitarrón.

En el tiempo de investigación, Violeta había descubierto un mundo cultural, musical y social inédito en las afueras de Santiago, un mundo que estaba muriendo, ya que sus últimos representantes eran en su mayoría ancianos. Su hermana Hilda no compartió esta fascinación, aun cuando Violeta le insistió en incorporar sus recientes hallazgos al repertorio del dúo, la hermana se negó. Para ella, eran canciones lejanas y extravagantes. Cuando Violeta, se acercó a Lalo y Roberto con la misma propuesta, ambos estaban dedicados a la cueca urbana. Ante la negativa de sus hermanos Violeta comenzó a cantar sola.<sup>81</sup>

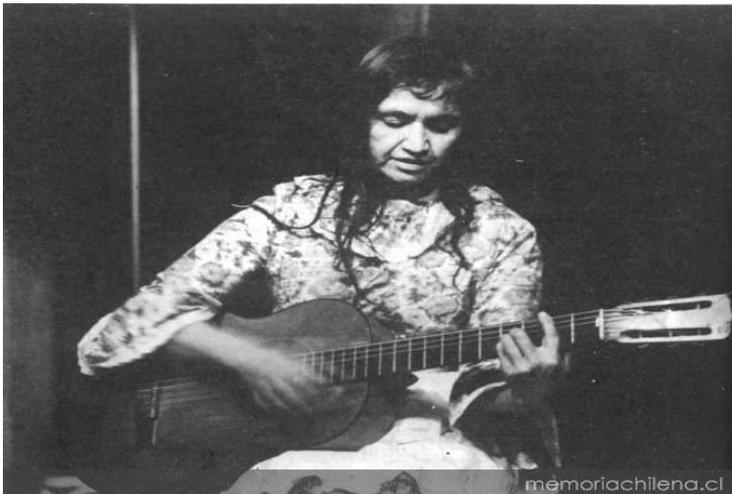


Imagen 14. Violeta Parra cantando acompañada de guitarra.

---

<sup>79</sup> Herrero, Pág. 73

<sup>80</sup> Instrumento musical chileno de 25 cuerdas.

<sup>81</sup> Herrero, Pág. 84

## 2.7 Pablo Neruda y el comunismo de Violeta

El círculo de Violeta se expandía gracias a Nicanor, sobre todo después de que éste ganara un premio de literatura. El mayor de los Parra conoció en Chillan a Pablo Neruda durante un acto político del frente popular. Ambos autores dialogaron de política y poesía, donde Neruda se sorprendió de la agudeza del profesor en este campo. En los años siguientes Neruda y Parra mantuvieron el contacto, y fue así que Neruda invitó a Nicanor a su cumpleaños 49. Nicanor invitó a su hermana al evento y Violeta, que no conocía a nadie en esa fiesta, fue con su guitarra. Al cabo de un rato Violeta se sentó y comenzó a cantar. Interpretó viejas canciones campesinas que había recopilado y también sus propias composiciones. Los comensales, entre ellos intelectuales, poetas, periodistas y dirigentes del partido comunista, quedaron impresionados con la música de Violeta. A partir de ese momento se le abrieron las puertas del partido comunista.<sup>82</sup>

En 1953 Pablo Neruda le aconseja a Margot Loyola, estrella de la investigación e interpretación folclórica, además artista principal del partido comunista, que acudiera a escuchar a Violeta. En la presentación Violeta tocó una tonada festiva, llamada *La Jardinera*. El público quedó entusiasmado y también Loyola, una persona que sería clave en el ascenso de la carrera de Violeta. “Me convertí en su admiradora y defensora” escribió Loyola en un libro en el 2006. Margot fue quien escribió en partitura varias tonadas que había compuesto Violeta, como *La Jardinera*, con el fin de inscribir sus creaciones en la Sociedad Chilena de Autores y Compositores. Violeta aun no sabía que tenía derechos económicos. Loyola puso a disposición de Violeta todos sus contactos. “Juntas comenzamos a visitar radios, medios de prensa y universidades, compartiendo con ella lo poco que podía ofrecerle, del mismo modo que muchas precursoras lo habían hecho conmigo.”<sup>83</sup>

En 1953 el dúo de las Hermanas Parra se terminó debido a las diferentes visiones musicales de Hilda y Violeta.<sup>84</sup>

A los treinta y seis años Violeta firmó su primer contrato radial como solista, el nombre del programa fue: *Así Canta Violeta Parra*. El programa causó sensación en la audiencia, en él se mostraba de manera realista las investigaciones folclóricas de Violeta. El equipo del programa salía junto a la cantante a visitar a los cantores y se grababa en terreno. El

---

<sup>82</sup> Herrero, Pág. 86

<sup>83</sup> Herrero, Pág. 90

<sup>84</sup> Herrero, pág.93

programa atrajo no solo a los oyentes tradicionales de la radio, sino también a una audiencia completamente ajena a la radioemisora: a los campesinos y a los migrantes del campo que estaban inundando la capital asentándose en barrios pobres y marginales. Las cartas de los fanáticos inundaron la emisora, cartas que provenían tanto de intelectuales como de campesinos semianalfabetos. En el innovador programa Violeta lograría cristalizar el espíritu emergente de la época. El programa causó un fuerte impacto en la sociedad, debido a que la música y costumbres que Violeta rescataban eran todo lo contrario al folclor patronal, que mostraba el mundo social de la hacienda, desde el punto de vista del patrón; conjuntos como *Los Huasos de Chincolco*, *Los Cuatro Huasos*, *El dúo Rey Silva* fueron sus principales exponentes.<sup>85</sup>

En 1955 publicó su primer disco como solista. En ese disco venía la canción *Casamiento de Negros*, canción que fue recopilada en sus investigaciones, el tema sería interpretado en años posteriores por artistas como Mercedes Sosa, León Gieco, entre otros. Incluso el compositor y director de orquesta Leonard Bernstein lo incluyó en un pasaje de la obra *Misa: pieza teatral para cantantes, actores y bailarines*, que compuso en septiembre de 1971.<sup>86</sup>

Conforme su fama aumentaba, se acumulaban los artículos de prensa escrita. En 1954, *Ecran* sacó una revista titulada *Conozca a Violeta Parra*, donde le daba un tratamiento de estrella. Debido a su fama, los campesinos hacían enormes filas para que Violeta los escuchara cantar, el aumento de popularidad llevó a Violeta a ser parte del mayor evento cultural que tuvo Chile en 1954: la celebración del cincuentenario de Pablo Neruda. El Poeta era una celebridad global y decenas de personalidades artísticas llegaron al evento, que dio clausura en el Teatro Caupolicán con la participación de Margot Loyola y Violeta Parra. A fines de 1954 la carrera artística de Violeta por fin había despegado. Ya conocía a Pablo Neruda, era amiga de Margot Loyola y formaba parte del círculo de artistas del Partido Comunista.<sup>87</sup>

En 1954, Violeta Parra ganó el galardón a la folclorista del año, era el premio a sus esfuerzos de años de investigación y recopilación del folclor y a su trabajo como locutora y difusora del mismo. A pesar de que su carrera como folclorista apenas empezaba y que en la siguiente década alcanzaría latitudes insospechadas como cantautora, el premio fue no

---

<sup>85</sup> Herrero, Pág. 101

<sup>86</sup> Herrero, Pág. 106

<sup>87</sup> Herrero, Pág. 111

sólo el primero, sino también el último reconocimiento importante que recibiría en Chile.<sup>88</sup>

## 2.8 El viaje a Europa de Violeta



Imagen 15. Violeta Parra viajando a Europa junto a sus hijos.

Violeta es invitada a participar en el *V Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes*, a realizarse en Varsovia, Polonia. A sus treinta y siete años y siendo madre de cuatro hijos, Violeta fue una de las participantes de mayor edad. Se suponía que el viaje no duraría más de dos meses, pero Violeta no volvió en casi dos años. Al finalizar el festival, la Federación Mundial de Juventudes Democráticas, ofreció a algunos delegados chilenos, entre ellos Violeta Parra, visitar Checoslovaquia. Cuando terminó su gira por Checoslovaquia, también llegaron a su fin el auspicio y las invitaciones de las federaciones internacionales y los partidos de izquierda. Cada uno de los delegados emprendió su propio rumbo, muchos regresaron a Chile y otros siguieron viajando por su cuenta. Violeta se quedó en Viena sin datos ni contactos, se dirigió a la embajada chilena para preguntar por las posibilidades de presentarse en público y darse a conocer. El encargado de negocios de la embajada le dijo que ese país ofrecía pocas posibilidades, y le recomendó irse a París, donde él había sido secretario de la delegación chilena. Estando en París recibe una noticia devastadora: su hija, Rosa Clara había fallecido. Distinto a lo que se pudiera pensar, Violeta

---

<sup>88</sup> Herrero, Pg. 121

no retornó a Sudamérica en el primer barco, se demoró dos años en regresar.<sup>89</sup>

La idea original de Violeta era mantenerse en París unas semanas y luego retornar a Chile. Pero sin duda, la muerte de su hija la hizo cambiar de parecer. En París Violeta grabó dos discos, los primeros de larga duración en su carrera. Al volver a Chile a fines de 1956, Violeta ya había trazado sus pasos, y estos consistían en seguir investigando en Chile para dar a conocer ese folclor en Europa.<sup>90</sup>

Antes de que terminara el año 1957, Violeta Parra había grabado tres discos, tenía presentaciones en la *Radio Chilena*; había recorrido poblados para recopilar música mapuche; había compuesto música para películas documentales; había incursionado como instrumentista en la música atonal y dodecafónica, lo que le valió la admiración de la academia; un ejemplo claro de ello es *El Gavilán* y las *Anticueca*. También había comenzado a redactar su autobiografía poética y había iniciado la creación de un Museo de Música Popular en la ciudad de Concepción.<sup>91</sup>

Uno de los misterios del paso de Violeta Parra por la ciudad de Concepción se relaciona con el famoso guitarrista clásico Andrés Segovia, en una entrevista que la cantante dio en marzo de 1958, afirmó que Segovia fue para ella una figura clave.

Para componer y para interpretar tuve que aprender a tocar guitarra [...] me enseñó Andrés Segovia en Concepción, y así descubrí que lo que había hecho hasta ahora estaba totalmente equivocado. No sabía poner las manos en la guitarra, ni tocarla como corresponde. Una vez que dominé lo que me enseñó Segovia, me puse a componer temas musicales suaves, melódicos.<sup>92</sup>

Sin embargo, no existe constancia documental de que el músico hispano estuviera en Concepción por esas fechas.<sup>93</sup>

En los años siguientes Violeta despliega en Chile una gran actividad artística, no solo musical sino también plástica, elaborando cerámicas, arpilleras<sup>94</sup> y pinturas.

En septiembre, las fiestas patrias de 1959, Violeta junto con sus hijos instaló una fonda, la

---

<sup>89</sup> Herrero, Pág. 132

<sup>90</sup> Herrero, Pág. 148

<sup>91</sup> Herrero, Pág. 153

<sup>92</sup> Herrero, Pág. 186

<sup>93</sup> Herrero, Pág. 186

<sup>94</sup> Tejido por lo general de estopa, que se utiliza para hacer sacos y para cubrir del polvo y el agua determinadas cosas.

que ofrecía empanadas y chicha<sup>95</sup>, preparadas por ella misma. Y también había música en vivo. En la tarima se presentaba Violeta, sus hijos Isabel y Ángel, o sus hermanos Roberto y Lalo; también participaban como músicos invitados Víctor Jara, Héctor Pávez, Gabriel Pizarro, Rolando Alarcón y Silvia Urbina.<sup>96</sup>

## 2.9 Gilbert Favre en la vida de Violeta

En 1960 conoce al joven suizo Gilbert Favre, quien había llegado a Chile como ayudante del arqueólogo Jean-Christian Spahni, para realizar una investigación del arte rupestre de la región del río Loa, en el desierto de Atacama. Gilbert era originario de Ginebra y no tenía una profesión formal, tocaba el clarinete y le gustaba el jazz. Una vez llegado a Chile, Gilbert quería indagar en el folclor local porque su intención era escribir un reportaje en algún periódico de Ginebra. Gilbert preguntó a los habitantes de Santiago por el folclor nacional y estos le recomendaron ir al Departamento de Folklore de la Universidad de Chile. Ahí se encontró por casualidad con la fotógrafa Adela Gallo. Gilbert le preguntó quiénes eran los más importantes folcloristas del país, a lo que la fotógrafa le dijo que había dos grandes folcloristas mujeres: Margot Loyola y Violeta Parra ¿y cual es más interesante? Preguntó Favre, la respuesta fue Violeta. *Usted está de suerte dijo, porque mañana voy a su casa*, dijo Adela.<sup>97</sup>

Era la celebración del cumpleaños 43 de Violeta la fotógrafa Adela Gallo le presentó a Gilbert, Violeta y el congeniaron de inmediato. Ambos platicaron de forma muy amena toda la noche.

Después de su primer encuentro Gilbert se fue a la expedición al norte del país por dos meses, pero el impacto que él había causado era evidente. Ella hablaba mucho de él con sus familiares. Por coincidencias de la vida, Favre se encontró con Ángel hijo de Violeta en un café. Este lo invitó a la casa de su madre, después de eso comenzó el romance. La importancia de Gilbert en los últimos y más fructíferos años de Violeta no se puede subestimar. Dos de las canciones más universales de la artista lo mencionaron o estuvieron dedicadas a él: *Run Run se fue pa'l norte* y *Gracias a la Vida*.

Al poco tiempo de vivir en pareja, Gilbert insistió en buscar trabajo para contribuir a las arcas del hogar. Fue ahí que el suizo comenzó a ver una faceta de Violeta que los llevaría a

---

<sup>95</sup> Bebida obtenida de la fermentación por lo general de uvas, que se suele consumir en abundancia en las Fiestas Patrias de Chile.

<sup>96</sup> Herrero, Pág. 214

<sup>97</sup> Herrero, Pág. 228

enfrentarse seguido: la cantante era muy celosa y posesiva. *No quería que encontrara trabajo, por miedo a que me fuera con otra.* afirmó Favre

La convivencia entre Violeta y Gilbert, se hacía cada vez más friccionada. El suizo afirmó que Violeta le reprochaba el no estar casados

A ella le hubiese gustado regularizar nuestra situación, pero yo en realidad no tenía gana alguna de casarme. Hubiese sido un infierno, era demasiado posesiva.<sup>98</sup>



Imagen 16. Violeta Parra junto con Gilbert Favre en Ginebra, Suiza.

Durante 1961 viaja a Buenos Aires, donde posteriormente se reúne con Gilbert. Ahí expone sus pinturas, actúa en televisión, graba discos y da recitales. En junio se reúne con sus hijos Isabel y Ángel, ambos ya militantes del partido comunista, y viajan a Europa, al *Festival de la Juventud* en Finlandia. Gilbert trató de convencer a Violeta para que le consiguiera un pasaje y pudieran viajar juntos, pero ella rechazó la idea. Violeta junto con sus hijos viajan por la Unión Soviética, Alemania, Italia y Francia. En Francia, la artista permanece tres años. Hacia fines de octubre de 1962, apareció sorpresivamente Gilbert Fabre, quien estuvo unos días en Francia y retornó a Ginebra por cuestiones laborales, el intercambio postal entre ambos siempre fue recurrente.<sup>99</sup>

---

<sup>98</sup> Herrero, Pág. 237

<sup>99</sup> Herrero, 2017 Pág. 267

En diciembre del mismo año Violeta llamó a Gilbert, la cantante le contó que estaba muy enferma del hígado y su nieta apodada “Tita”, hija de Isabel, se encontraba enferma de tuberculosis. El suizo partió esa misma noche a París en el auto de su hermano. En los siguientes días tanto Violeta como su nieta mejoraron su estado de salud en los hospitales de Suiza. Los meses que Violeta vivió en Ginebra estuvieron marcados por activismo político. A mediados de abril estallaron en Europa numerosas protestas por el juicio que el régimen de Francisco Franco llevó en contra del militante comunista Julián Grimau. Procesado por un tribunal militar debido a sus presuntos crímenes durante la guerra civil, Grimau fue condenado a muerte. Entonces hubo una gran protesta frente al consulado de España en Ginebra. Violeta Parra, Gilbert y los amigos participaron de la manifestación. Las escaramuzas de Violeta sirvieron de poco. El 20 de abril de 1963, el régimen de Franco fusiló a Grimau, sin embargo, el hecho inspiró a la cantante a componer una de sus canciones de protesta más famosa titulada originalmente *Un Río de Sangre*, también se conoció como *Que diría el Santo Padre* o *Julián Grimau*.<sup>100</sup>

Las peleas entre Violeta y Gilbert eran cada vez más constantes. En esa época Gilbert estaba aprendiendo a tocar la quena, flauta de caña que es un instrumento tradicional de la cultura altiplánica de Chile, Bolivia y Perú. Quiso aprender a tocarla para acompañar a Violeta en alguna de sus canciones. Ella se ofreció de maestra musical, lo que sólo empeoró su relación. Gilbert había visto a Ángel Parra tocando ese instrumento, pero tanto Ángel como Isabel ya habían vuelto a París. Claudio Venturelli amigo de Violeta, se encargaría de recordar esas sesiones de aprendizaje que Violeta imponía a su pareja:

*Ya, toma, tienes que sacar esto*, le decía, y le presentaba una pequeña melodía que pudo haber sido *los pollitos dicen*. Gilbert, que llegaba tarde del trabajo, tomaba el encargo y se pasaba ensayando en la quena. Pero Gilbert no podía estar donde estábamos nosotros y tenía que bajar, atravesar el partido y subir a las piezas del lado derecho que estaban abandonadas, vacías, oscuras, frías y llena de porquerías. Él se sentaba y trataba de sacar la melodía que le había dado Violeta. Entretanto nosotros estábamos en la casa, en la parte izquierda de la casa, compartiendo un traguito, cantando y se escuchaba al Gilbert atrás ¡pi! ¡pa! ¡pu!

Y de repente, un día veo que Gilbert atraviesa el patio y llega a la puerta y Violeta le dice ¡No...! ¡Tú no entras! Y Gilbert contesta ¡Pero Violeta! Y Violeta lo encara: *No, porque lo que te di yo como tarea no lo hiciste, tienes que sacar eso primero, ¡y mientras yo no lo oiga tú no entras aquí!* Y enseguida agarró lo primero que encontró a su lado y se lo tiró

---

<sup>100</sup> Herrero, Pág. 273

por la cabeza al pobre Gilbert. Pasado un tiempo, finalmente se ablandó y les dijo a sus amigos: *¡Ya, llámalo! Dile que ahora puede venir.* Había prestado atención a las melodías que venían del otro lado del patio y decidió que su pareja había logrado progresar.<sup>101</sup>

El violento método de enseñanza tendría sus frutos mucho después. Hacia fines de los años sesenta e inicios de los setenta, Gilbert Favre se convirtió en uno de los quenistas más aclamados en América Latina.

Después de un periodo exitoso en Ginebra, Violeta vuelve a París. El regreso no sería fácil, al contrario de lo que Violeta había esperado, separarse de Gilbert le había dolido. *Estoy sufriendo mucho, como una tonta, es por Gilbert-* le contó a su amigo Cuto Oyarzun y a su esposa Ana-. *Me separé de él convencida de que no podía vivir a su lado, y ahora me duele hasta no poder dormir.*<sup>102</sup>



RECITAL  
de Chants et Danses du Chili et des Andes  
de l'ensemble chilien  
VIOLETA PARRA  
THEATRE DE LA COUR ST-PIERRE, GENEVE  
les 9 — 11 et 17 mars 1963

A mediados de septiembre de 1963, Violeta y sus hijos recibieron una invitación para participar en la tradicional *Fiesta de la Humanidad* que el periódico comunista francés *L'Humanité* venía realizando de manera anual desde 1930. Con el nombre de *Los Parra de Chile* ofrecen recitales en la *UNESCO*, en el *Teatro De Las Naciones Unidas*, y también en radio y televisión en París. Posteriormente, Violeta continuó con sus habituales presentaciones en *L'Escale* y *La Candelaria*. Mientras los meses parisinos iban pasando entre arpilleras y actuaciones musicales, Violeta y Gilbert retomaron el contacto y volvieron a escribirse

Imagen 17. Afiche recital de la agrupación los Parra de Chile.

<sup>101</sup> Herrero, 2017. Pág. 274

<sup>102</sup> Herrero, 2017. Pág. 277

regularmente. Pero la cantante tenía conciencia de que la relación seguía tensa, como siempre. Pronto Violeta comenzó a visitarlo de nuevo y en alguna oportunidad se quedaba en Suiza semanas.<sup>103</sup>

En 1964 Violeta presentó una exposición en el museo Louvre que constó de 22 arpilleras, 20 cuadros y 15 esculturas de alambre y máscaras. La música de fondo eran sus cuecas y tonadas. Violeta se convirtió en la primera artista latinoamericana que tuvo la oportunidad de exponer individualmente en el mencionado lugar.<sup>104</sup>

Los críticos de los principales diarios franceses llenaron de elogios la exposición. Por ejemplo, el diario *Le Monde* constató en un artículo del 17 de abril que *Violeta Parra es, ella sola, un conjunto de arte popular*, y luego añadió:

Pequeña y morena, ella comenta, simple y compleja como una criatura de Lorca, acerca de sus esculturas donde hilos metálicos enroscados hacen brotar flores de oro de un árbol negro. Sus bordados imponen asombrosos decorados de miseria y poesía: relatos cortos contra la guerra, escenas de circo y leyendas locales. También vemos en ellos morir a Cristo en un bello árbol en flor.<sup>105</sup>

A mediados de 1964 violeta retornó a Chile para apoyar la campaña del entonces candidato presidencial Salvador Allende y dar a conocer a los chilenos sus nuevas creaciones musicales. El cuatro de septiembre los chilenos concurrieron a las urnas para votar, el resultado fue un golpe de agua fría para Violeta y la izquierda. Eduardo Frei se impuso de manera cómoda contra Salvador Allende.<sup>106</sup>

Violeta tuvo más fortuna en su segundo objetivo, que era dar a conocer al país nuevas creaciones. A fines de agosto entró a los estudios de *Odion* para grabar un disco de larga duración que llevaría como título *Recordando a Chile*. El contenido del disco sería: *Defensa de Violeta*, poema creado por hermano Nicanor, recitado por él mismo. Luego venían algunas canciones del folclor y, por primera vez en Chile, creaciones como *Paloma ausente*, *Arriba Quemando el Sol*, *Que diría el Santo Padre* y *Qué he sacado con Quererte*. Música con un fuerte contenido protestante.<sup>107</sup>

---

<sup>103</sup> Herrero, 2017 Pág. 278

<sup>104</sup> Herrero, 2017. Pág. 283

<sup>105</sup> Herrero, 2017. Pág. 287

<sup>106</sup> Herrero, Pág. 286

<sup>107</sup> Herrero, 2017. Pág. 289

Posteriormente, Violeta retorna a Europa en compañía de su amiga Adela Gallo, la idea inicial era recorrer juntas toda Europa por seis meses. Adela estaría a cargo de filmar a Violeta en los distintos lugares donde esta se iría presentando, para luego enviar ese material a la televisión chilena. En los meses siguientes Violeta se instaló con Gilbert en Ginebra y solo vivió de vez en cuando en París. Amiga fiel, Adela permaneció junto a ella gran parte del tiempo, aunque el sueño de recorrer Europa ya se había esfumado.<sup>108</sup>

Junto a Violeta, Gilbert Favre fue mejorando de manera considerable su técnica musical, a tal punto que Violeta lo hizo partícipe de dos canciones nueva. *Calmabito Temucano* y *Tocata y Fuga*.

En 1965 la TV Suiza realiza la filmación de un documental llamado: *Violeta Parra, Bordadora Chilena*. Si bien Violeta en Ginebra contaba con frecuentes presentaciones y exposiciones, comenzaba a extrañar a su país. En Europa estaban sus amigos y su pareja, pero toda su familia pertenecía a Sudamérica. Una de las últimas preguntas que le hicieron a Violeta para la entrevista del documental que emitió la televisión suiza, fue la siguiente:

- Violeta, usted es poeta, músico, borda tapicerías y pinta. Si tuviera que elegir uno de estos medios de expresión ¿Cuál escogería?
- Elegiría quedarme con la gente
- ¿Y renunciaría a todo esto?
- Son ellos quienes me impulsan a hacer todas estas cosas.

Faltaban menos de dos años para que Violeta se suicidara con un tiro en la sien derecha.<sup>109</sup>



Imagen 18. Violeta Parra bordando.

---

<sup>108</sup> Herrero, 2017. Pág. 292

<sup>109</sup> Herrero, Pág. 299

## 2.10 Retorno de Violeta a Chile

En su retorno a Chile en agosto de 1965, Violeta comienza a trabajar en *La Peña de los Parra*, que sus hijos Isabel y Ángel habían inaugurado unos meses antes. La peña era todo un fenómeno social y mediático. También Gilbert, que había llegado dos meses antes que Violeta, participaba en uno de los números musicales tocando la quena. En el naciente mundo de los cantautores de protesta con raíces folclóricas, *La Peña de los Parra* se había vuelto el lugar de vanguardia. Además de Ángel e Isabel, se presentaban en ese mismo lugar Rolando Alarcón, Patricio Manns y Víctor Jara, futuros iconos de la música chilena.<sup>110</sup>

Más temprano que tarde llegaron los problemas de Violeta con los hijos. Violeta quería imponer su voluntad y manejar el negocio. Al pasar el tiempo las desavenencias fueron creciendo, y no sólo se debían a temas de gestión, sino también a la línea musical. Por ejemplo, en los meses que Gilbert actuó antes de que llegara la artista, solían interpretar *El Cóndor Pasa*. Era una canción que ella detestaba, dado que le parecía una melodía poco auténtica que sólo apelaba al afán de europeos o turistas por escuchar algo exótico.

Gilbert afirmaría en una ocasión que “*El Cóndor Pasa* estaba de moda en Santiago y Violeta ya no podía prohibirnos tocarlo, ya que el público lo pedía”.<sup>111</sup>

Pero el hecho más doloroso para Violeta fue descubrir que el folclor campesino, al cual le había dedicado tantos años, realmente no formaba parte del repertorio ni interesaba a este nuevo público ni a sus hijos. Para Violeta fue duro constatar que la generación de sus hijos estaba teniendo el éxito comercial y mediático que muchas veces había sido exclusivo de ella. Para empeorar las cosas, la relación con Gilbert se había deteriorado nuevamente. Ángel recordó que su madre los oía ensayar con el suizo y que de pronto le llegaba un zapatazo. *Eso quería decir que desaprobaba un fraseo o compás*. En una de sus peleas, Violeta se puso tan furiosa que impactó una piedra en plena espalda de su pareja, justo en la columna vertebral. *Me dejó paralizado durante todo el día*, afirmó Gilbert. Hacia fines de septiembre Gilbert emprendió rumbo al norte del país, dejando a Violeta en Santiago.<sup>112</sup>

Al poco tiempo regresó Gilbert, como una manera de reconciliarse, Violeta lo reclutó para grabar un disco instrumental de cuatro canciones. En todas estas, la quena era el principal

---

<sup>110</sup> Herrero, 2017. Pág. 302

<sup>111</sup> Herrero, 2017. Pág. 307

<sup>112</sup> Herrero, 2017. Pág. 309

instrumento melódico, y en todas aparecía la influencia andina o indígena del sur de Chile.<sup>113</sup>

El viernes 17 de diciembre Violeta Parra inauguró oficialmente su propia carpa que llamó *La Carpa de la Reina*. La estructura podía albergar a unas trecientas personas. En la cartelera musical se encontraban los hermanos e hijos de la cantante, varios de los músicos de *La Peña de lo Parra* y folcloristas como Margot Loyola, Gabriel Barrios y Gabriel Pizarro. Pero Violeta había concebido su carpa como algo más que un lugar para escuchar música. La vislumbraba como una escuela de artes populares, de modo que en la apertura del evento aprovechó para repartir formularios de inscripción para la *Escuela del Folclor*. En los folletos se ofrecían cursos de cerámica, escultura, esmalte sobre metal y pintura, a cargo de la escultora Teresa Vicuña, de la pintora Margot Guerra, de la propia Violeta y de futuros artistas invitados. Los otros cursos incluían clases de guitarra, cueca y danzas, que corrían por cuenta de Margot Loyola, Raquel Barros, Gabriel Pizarro y Violeta.<sup>114</sup>

Violeta había pensado y organizado todo con mucho cuidado. Estaba cumpliendo su sueño de un centro popular de arte. Sin embargo, las cosas no resultaron como se esperaba. *La Verdad es que la Carpa fue como un salto a la desolación*, recordaría Margot Loyola. Ninguno de los cursos ofrecidos se llegó a dictar jamás. La caída fue rápida y estrepitosa. Sólo cuatro semanas después de inaugurar su carpa, Violeta intentó quitarse la vida.<sup>115</sup>

Lo que muy pocos sabían era que Violeta llevaba varios meses en tratamiento psiquiátrico. El estrés laboral y emocional al que estaba sometida comenzó a afectarle seriamente hasta entrar en crisis. Por su piel brotaban ronchas rojas que le picaban muchísimo, al punto de que se solía sacar sangre al rascarse. Carmen Luisa, hija de Violeta, recordaría que no toleraba el liderazgo matriarcal y los cambios de humor de su madre. *Un día amanecía contentísima, maravillosa, y al otro día era un ogro que retaba a todo el mundo, que encontraba todo pésimo*.<sup>116</sup> El estado nervioso de Violeta iba empeorando. Las llagas en la piel no la dejaban dormir y comenzó a consumir dosis mayores a los calmantes recetados por su psiquiatra. Posteriormente, Violeta estuvo al borde de la muerte por una sobredosis de calmantes. Fue tal la cantidad de calmante que ingirió, que estuvo tres días durmiendo de manera intermitente. Cuando finalmente despertó, vio a Gilbert sentado al lado de su cama, y lo primero que le dijo la artista, mirándolo a los ojos, fue: *Si no haces lo que te*

---

<sup>113</sup> Herrero, 2017. Pág. 311

<sup>114</sup> Herrero, 2017. Pág. 316

<sup>115</sup> Herrero, 2017. Pág. 318

<sup>116</sup> Herrero, 2017. Pág. 318

*digo, me voy a suicidar de verdad.* Ambos se quedaron conversando unos momentos más, pero Gilbert supo que había llegado el fin de su relación.<sup>117</sup> Pocas semanas después Violeta compuso una de sus canciones más conocidas, dedicada precisamente a la separación. *Run-Run se fue pa'l norte.*

En mayo, Violeta decidió que había llegado el momento de visitar a Gilbert en Bolivia. Cuando finalmente se reencontraron tras cuatro meses de separación, fue como si nada hubiese ocurrido, fue muy caluroso. Violeta le pidió a Gilbert volver a Santiago, pero este no accedió, dado que no tenía intenciones de dejar todo lo que había construido ahí.<sup>118</sup>

## 2.11 Última grabación de Violeta

En agosto de 1966, Violeta comenzaría a grabar su último disco titulado *Las Últimas Composiciones*, que salió a la venta en noviembre del mismo año. Varios temas del disco se convirtieron, con el paso de los años, en himnos a escala nacional, Latinoamérica o universal. Violeta usó varios géneros musicales en este álbum: cueca, mazurca, sirilla, refalosa, danza mapuche, huayno, rin y lamento. Eran todas composiciones propias y, por primera vez, había excluido totalmente su repertorio ya recopilado. Las letras mostraban tal profundidad y atrevimiento poético que constituían una obra de arte en sí misma, sin música. Las catorce canciones del disco fueron:

- ❖ *Gracias a la Vida*
- ❖ *El Albertío*
- ❖ *Cantores que reflexionan*
- ❖ *Pupila de Águila*
- ❖ *Run- Run se fue pa'l norte*
- ❖ *Maldigo del alto cielo*
- ❖ *La cueca de los poetas*
- ❖ *Mazúrquica modérnica*
- ❖ *Volver a los diecisiete*
- ❖ *Rin del angelito*
- ❖ *Una copla me ha cantado*
- ❖ *El guillatín*
- ❖ *Pastelero a tus pasteles*
- ❖ *De cuerpo entero*

---

<sup>117</sup> Herrero, Pág. 320

<sup>118</sup> Herrero, 2017. Pág. 324

Violeta Parra estaba consciente de que este disco contenía sus mejores composiciones. Pero si ella pensaba que por eso tendría un mayor éxito estaba equivocada. En noviembre cuando el disco se publicó, no tuvo impacto alguno. La enorme energía que desplegaba la artista al proponerse algo, se estaba agotando. Volvió a consumir calmantes, y en las entrevistas aparecía como una mujer cansada e incluso indiferente.<sup>119</sup>

Posteriormente, Violeta se fue de gira al norte del país y desde ahí viajó a Bolivia a ver a Gilbert. En esos momentos el suizo se había convertido en un personaje célebre en Bolivia. Ahora tenía su propia agrupación musical, llamada *Los Jaras*, y con ellos estaba alcanzando un éxito rotundo. Esta vez la folclorista sí se percató de que Gilbert conseguía armar su propio mundo y su propia carrera. Violeta se alegró de esto e insistió en que *Los Jaras* fueran a presentarse pronto a Santiago lo que se concretó en diciembre de 1966. El grupo boliviano fue aclamado en Santiago por el público y por la prensa. Esa fue la última vez que Violeta y Gilbert se vieron.<sup>120</sup>



Imagen 19. Violeta Parra y Gilbert Favre junto a la agrupación Los Jaras.

Cuando la cantante llegó al aeropuerto de Santiago proveniente desde Bolivia, entre su equipaje traía varios charangos. Su idea era venderlos en Santiago y obtener una modesta

---

<sup>119</sup> Herrero, 2017. Pág. 334

<sup>120</sup> Herrero, 2017. Pág. 338

ganancia. Pero entre sus maletas también traía otro objeto: un revolver. Había comprado el arma de manera clandestina en La Paz. Favre le preguntó para qué la quería. A lo que Violeta respondió *Para matar a los perros callejeros que asedian la carpa*. Era el revólver que usaría tres meses después para quitarse la vida.<sup>121</sup>

A fines de enero de 1967 Violeta fue invitada a participar en una gira por Coyhaique, una ciudad ubicada en medio de enormes estancias ganaderas de la Patagonia chilena. Todos los involucrados en la gira se congregaron en un pequeño departamento cerca de la Plaza de Armas de Santiago, para afinar los últimos detalles. Ahí estaban *Quilapayún*, Patricio Manns, Osvaldo Alveal y varios más. La reunión estaba en pleno desarrollo cuando de pronto se abrió la puerta y apareció Violeta. *Andaba con un charango, se notaba que había estado llorando, tenía el pelo desordenado tapándose la cara, estaba conmovida*, recordó Patricio Manns. La cantante solicitó un aumento por las ganancias de la gira, que el encargado le negó rotundamente, en ese momento Violeta se puso a llorar. Y tras unos segundos de llanto, estalló en ira y lanzó insultos y maldiciones. El encargado de las finanzas no dio su brazo a torcer. Finalmente, Violeta les dijo a los presentes: *Con esto me despido de todos ustedes*. Abrió la puerta y se fue.<sup>122</sup>

El sábado por la tarde fue a visitar a su hermano Nicanor en su parcela. Violeta se sentía sola. Sus hijos habían partido de verano a la playa. Sus amigos estaban de vacaciones también o en el *Festival de Viña del Mar*. Después de la comida, Violeta animó la sobremesa con su guitarra y cantó varias veces *Un Domingo en el Cielo*, una canción de estilo sirilla que había creado en Europa, pero que no grabó. La letra retrataba una fiesta que los santos organizaron en el cielo. Nicanor insistió en que cantara *Según el Favor del Cielo*. Tras la velada se despidieron y Violeta regresó a la carpa. Ese sábado continuarían las funciones, aunque el público seguía siendo escaso.

El domingo cinco de febrero se despertó temprano, como de costumbre. Exigió a gritos que alguien le calentara el agua en la tetera para hacerse un té. Salió a comprar algo rápido para el desayuno. Después se encerró sola en su habitación. Su hija estaba acostumbrada a esos episodios de ensimismamiento, así que no prestó mucha atención. La cantante no pronunció palabra y seguía en su cuarto, estaba escribiendo y escuchaba una y otra vez *Río Manzanares*, una canción venezolana que solían interpretar Isabel y Ángel que a ella le

---

<sup>121</sup> Herrero, 2017 Pág. 339

<sup>122</sup> Herrero, 2017. Pág. 334

gustaba mucho<sup>123</sup>. La letra decía:

*Río Manzanares,  
Déjame pasar,  
que mi madre enferma  
me mandó a llamar  
[...]  
Mi madre es la única estrella  
que alumbra mi porvenir  
y si se llega a morir  
al cielo me voy con ella.*

Hacia las cinco de la tarde, Violeta salió raudamente de su pieza e increpó a Zapicán, un artista uruguayo que había participado de la grabación del último disco y tenía un romance con Violeta, él estaba sentado debajo de un árbol, por todos los malos momentos que le había hecho pasar, y le preguntó:

- ¿Donde no falla un tiro?
- Aquí- le respondió el uruguayo tocándose la sien derecha.

A los pocos minutos, recordó Alberto, sonó un estampido desde la habitación de violeta.

Su hermano Nicanor contaría una versión ligeramente diferente a la periodista Marie Magdeleine Brumagne, quien en su autobiografía mencionó que:

*Ella tenía un amante joven. Tuvieron un altercado, uno más supongo. Superado por la reyerta, que con Violeta podía llegar a niveles vertiginosos, el muchacho hizo un amago de salir de la habitación en la cual estaban ambos. “Si sobrepasas esa puerta me mato”, Grito ella. El salió. Apenas se cerró la puerta sonó un disparo.<sup>124</sup>*

El certificado de defunción estableció que la muerte se produjo a las 18:00 horas. La causa fue una bala de 5,4 gramos en la sien derecha, sin salida del proyectil. Violeta dejó una

---

<sup>123</sup> Subercaseaux, 1976. Pág. 125

<sup>124</sup> Herrero, 2017. Pág. 2017

carta a su hermano Nicanor. Éste nunca la ha querido revelar. Desde las siete de la tarde las agencias comenzaron a informar acerca de la muerte de la folclorista. Muchas radioemisoras, interrumpieron sus transmisiones para dar la noticia. En la noche llegó la noticia a La Paz. Gilbert Favre se puso a llorar amargamente. Al día siguiente los diarios del país anunciaron en titulares el suicidio, aunque no como portada. La muerte de Violeta Parra no fue la única y ni siquiera la principal noticia del momento. El país estaba expectante por un torneo de fútbol que traía al Santos, el equipo brasileño donde jugaba Pelé. Por otra parte, el Festival Internacional de Viña del Mar estaba en pleno desarrollo. Y, por si fuera poco, se anunciaba un gran combate de boxeo en el que participaba Cassius Clay, conocido más tarde como Mohamed Alí, no hubo para Violeta Parra ni homenajes ni minutos de silencio. El mundo siguió girando implacable. Pero tal vez Violeta anticipó que eso no le importaría. El *Rin del Angelito*, de su último disco, termina con estos versos:

*Cuando se muere la carne  
el alma busca en altura  
la explicación de su vida  
cortada con tal premura,  
la explicación de su muerte  
prisionera en una tumba  
Cuando se muere la carne  
el alma se queda oscura*

## **2.12 Epitafio**

Con esto desapareció de la faz de la tierra una de las más grandes artistas que Latinoamérica ha visto, dejando un legado imborrable no nada más en cuanto a la música, las canciones y las obras de arte que realizó a lo largo de su vida, sino también con su personalidad impetuosa, apasionada y vibrante que conoció profundamente el cielo y el infierno de este mundo, y que por siempre fue fiel a lo que pensaba y a lo que sentía sin importar las consecuencias que esto implicaba.

Sin embargo, con el paso de los días, los meses y los años, su figura se acrecienta y hoy se comienza a revalorar su trabajo y su esfuerzo, y también se empieza a comprender el mundo, o mejor dicho el universo en el que vivió Violeta Parra. Ahora podemos evaluar la obra de esta autora desde una perspectiva contemporánea e incluso se ha creado un museo dedicado por completo a esta artista, que fue olvidada y rechazada injustamente sin

comprender la aguda sensibilidad que la nutría y que la llevaría a una muerte sin sentido a la edad de 49 años. Es por ello que es importante recordarla y no solamente ello, sino valorar su importancia dentro de la cultura latinoamericana y universal y contribuir a la difusión y apreciación de su vida y obra que tanto le hizo falta en vida.

## Capítulo III

### Tres Arreglos para Marimba Solista sobre canciones de Violeta Parra

Los arreglos para marimba solista sobre canciones de Violeta Parra constituyen tres partes que, aunque independientes, forman un conjunto unitario que se identifican con la obra de Violeta Parra y con la marimba, por lo que se ha decidido titular estas piezas como *Suite Chilena Para Marimba Sólo*. Con este título se hace alusión a las suites barrocas, ya que el sentido es el mismo, una colección de piezas contrastantes unidas por una temática común y un objetivo idéntico, como es el caso de las suites de los compositores franceses Rameau y Couperin y de los compositores del siglo XIX como Bizet y Rimsky Korsakov.

#### 3.1 Tres Polkas Antiguas

##### 3.1.1 La Polka

La polka es una danza de origen polaco<sup>125</sup>. Fue una de las preferidas en la Europa del siglo XIX, sobre todo, en las cortes de la Europa central, en los países de Francia, Austria y Alemania. El autor que más contribuyó con sus obras a la difusión y el disfrute de esta forma de baile fue Johann Strauss hijo, cuyas composiciones, brillantes y refinadas, nutrieron los bailes de las cortes europeas por más de 60 años. Entre los compositores que escribieron composiciones en este género podemos encontrar a Bedrich Smetana, con las obras *La novia intercambiada* y *Polka de Luisa*, a Antonín Dvorak, que escribió la *Polka en Si mayor para los estudiantes de Praga*, y la *Polka* de la *Suite checa* en su segundo movimiento. La familia Strauss produjo algunas de las joyas del género como son *La Polka pizzicato*, y la *Polka Tritsch Tratsch*.

##### 3.1.2 Acerca de la obra original

*Tres Polkas Antiguas*, canción popular chilena para solo de guitarra, es una de las piezas antiguas recopiladas por Violeta Parra en su trabajo musicológico de rescate del folclor chileno, obra que si no fuera por ella se hubiera perdido irremediabilmente en el pasado<sup>126</sup>. Esta pieza fue publicada en 1956 en el disco: *Violeta Parra acompañada de guitarra*. El Folclor de Chile, Vol. 1. Cara B, pista 3, duración 2'14'' Sello Odeón.<sup>127</sup> Este álbum recoge diversos géneros del folclor de Chile.

##### 3.1.3 Estructura

El título de polka utilizado por Violeta Parra se toma en sentido literal, dado que las tres

---

<sup>125</sup> <https://dle.rae.es/polca>

<sup>126</sup> Como se menciona en el capítulo II sección 2.5: El folclor de Violeta.

<sup>127</sup> Parra, 1985, pág. 211

composiciones cuentan con los recursos rítmicos habituales de este tipo de piezas, con motivos pequeños, habitualmente de dos compases, y frases de cuatro compases dentro de un tempo rápido describiendo con precisión los pasos habituales de la coreografía de la polka tradicional europea. La autora nos presenta las tres polkas, presumiblemente en su versión original campesina. La estructura es sencilla, en su mayoría con ciclos simétricos de compases, *tempo* ágil muy *marcato* en su agógica correspondiente, métrica mayoritariamente en dos cuartos con los finales motivicos (y/o puentes) en tres cuartos; la armonía se mueve predominantemente entre el primer y quinto grado, la melodía en la primera polka la conduce la soprano, en la segunda el bajo y en la tercera nuevamente la soprano.

*Tranquilo y danzante*  
♩ = 112

The image shows a musical score for a piece titled "Tranquilo y danzante". It is in 2/4 time and has a tempo of 112 beats per minute. The score is written for a single melodic line (soprano) and a bass line. The first staff includes a dynamic marking of *mf*. The second and third staves show variations in the melody and bass line, with the third staff including first and second endings.

Imagen 20. Extracto de la pieza tres polkas antiguas (Concha, Norambuena, Torres y Valdevenito, 1993 p 21)

En este caso, la compositora reúne las tres polkas en una sola obra dividida en secciones con la idea de darle variedad dentro de la unidad y no hacer tres obras separadas. La tonalidad es otro elemento de unión y estabilidad de la obra dado que utiliza las tonalidades de La mayor para la primera polka, Re mayor para la segunda polka, y otra vez La mayor para la tercera polka, con lo que se forma armónicamente una estructura ternaria simple ABA,

contribuyendo a darle frescura a la armonía y claridad a la forma, evitando la monotonía. La textura de la música se mantiene como es habitual, en una melodía acompañada en sentido homofónico, y dentro del mismo acompañamiento utiliza figuras rápidas en dieciseisavos para darle el carácter de polka necesario.

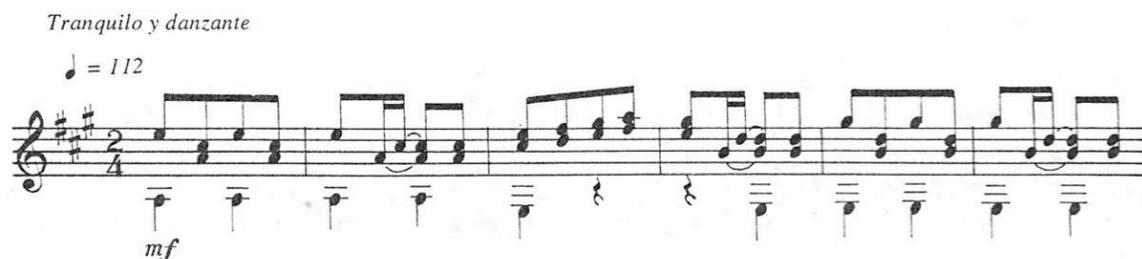


Imagen 21. Inicio de la primera polka en La mayor (Concha, Norambuena, Torres y Valdevenito, 1993 p 21)



Imagen 22. Inicio de la segunda polka en Re mayor (Concha, Norambuena, Torres y Valdevenito, 1993 p 21)



Imagen 23. Inicio de la tercera polka en La mayor (Concha, Norambuena, Torres y Valdevenito, 1993 p 22)

### 3.1.4 El arreglo

La idea central para hacer este arreglo ha sido mantener intacta la identidad musical y rítmica de la pieza original de la compositora, realizando las adecuaciones necesarias para su adaptación a la marimba de cinco octavas. Sin embargo, he sentido la necesidad de incorporar al arreglo un carácter que la misma obra me inspira y es un carácter alegre y rítmico con un gran sentido del humor que se refleja en algunos motivos complementarios que aparecen a lo largo del arreglo, tanto el acompañamiento como en la línea melódica e inclusive en el bajo. En esta versión no se ha modificado la estructura esencial de la pieza

original.

En los primeros ocho compases se presenta una introducción que se desarrolla desde el registro central de la marimba, y se va ampliando hacia el registro agudo en la melodía y el registro grave en el bajo, utilizando un motivo rítmico melódico extraído de la obra original de Violeta Parra. Se creó con la finalidad de presentar con sutileza la melodía principal, debido a que considero que el entrar directo al tema no daría preparación al público. Esta introducción lleva la indicación de *allegro*, ya que el carácter de polka está establecido por la compositora desde el comienzo, con un cifrado de compás de dos cuartos, y con las figuras rítmicas de octavos y dieciseisavos que establece un patrón rítmico de células rítmico-melódicas breves, que establecen dicho carácter con fuerza y expresión. El acompañamiento en este pasaje refuerza esos motivos rítmicos y añade una direccionalidad en la armonía que se mueve hacia la dominante preparando la entrada del primer tema de una forma decisiva en la figuración motívica, atendiendo el primer tema que se presenta en el compás nueve.

The image shows a musical score for the introduction of a polka. It is written in 2/4 time, marked 'Allegro' with a tempo of 110. The key signature is two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef starts with a quarter rest, followed by eighth notes, and then a quarter note. The bass clef accompaniment starts with a whole rest, followed by chords. The score includes dynamic markings 'mf' and 'cresc.' with a dashed line indicating a crescendo. Blue arrows point to the melody and the bass line.

Imagen 24. Introducción de la primera polka.

La primera sección, que comienza en el compás nueve, presenta con toda claridad el tema principal de la primera polka en la tonalidad de La mayor, la melodía no tiene ninguna modificación y su estructura armónica prevalece. Sin embargo, el acompañamiento es presentado una octava más grave y con voces adicionales, las cuales dan una textura propia del instrumento. Dicho acompañamiento fortalece tanto armónica como rítmica a las notas importantes de la melodía que presenta motivos de dos compases, de los cuales el primero es activo y el segundo es la resolución de la tensión estableciendo un marco estructural que representa, por así decirlo, el piso y el techo de la estructura armónica del pasaje.

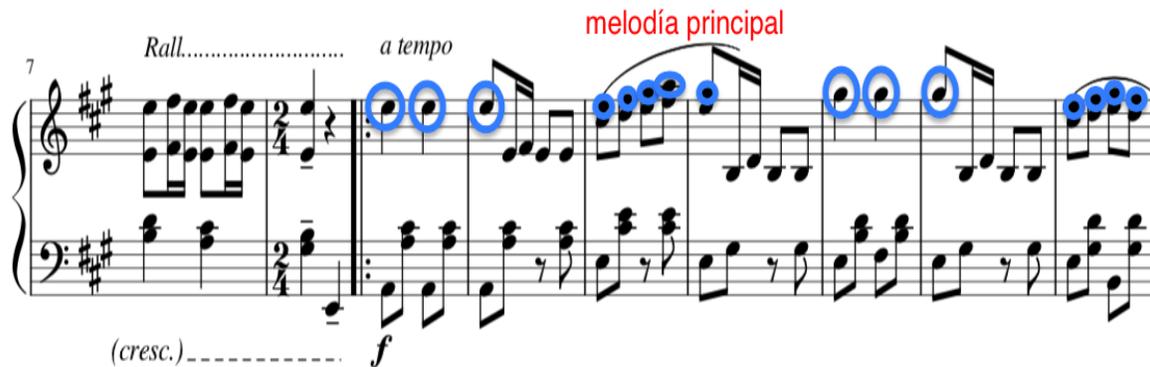


Imagen 25. Primera Polka.

Además de estos roles fundamentales, el acompañamiento provee el relleno armónico necesario para darle un carácter diatónico y darle también un estilo popular considerado por la compositora. El bajo de este acompañamiento no sólo ofrece el fundamento rítmico y armónico para apoyar a la melodía, sino que también se buscó que tuviera algo de personalidad y creara un contrapunto con la melodía incorporando algunos detalles de tipo melódico y direccional, por ejemplo, en el compás 19 y 21, para cerrar las frases de una forma brillante y decidida, en donde se presentan en ambas voces extremas (bajo y soprano) melodías en octavos que el intérprete deberá destacar, ya que este movimiento contrario con respecto a la melodía aporta interés y conduce la música a la cadencia final de esta primera polka mostrando la estructura interna de las frases.



Imagen 26. Ejemplo del movimiento contrario de voces en el compás 19.

La segunda polka, que empieza en el compás veintisiete, tiene un carácter y un matiz completamente diferente, dado que en este punto la idea es separar las dos secciones de una forma convincente y crea contraste e interés en el desarrollo de la obra. El carácter de esta parte es más rítmico, con escaso desarrollo melódico y deberá ser ejecutado de una forma

sutil y staccato. El bajo se reduce a notas estrictamente armónicas que se convierten en el material melódico de esta sección, que en su sencillez evoca también el carácter popular. El acompañamiento se traslada a la mano derecha, al registro agudo marcando los motivos de los compases a través de figuras de contratiempo para que se mantenga el motor rítmico y fluya la música de forma coherente con el carácter de polka. Esta sección se mantiene por 16 compases en dos frases de ocho, en donde se juega con diferentes registros para mantener cierto grado de humor y alegría dentro de la concepción de este arreglo, dando paso a un puente de cuatro compases cromático sobre el grado de dominante que nos va a conducir nuevamente a la repetición de la primera polka.



Imagen 27. Ejemplo segunda Polka.



Figura 28. Ejemplo del puente cromático sobre el grado de dominante.

En el compás 47 se re expone la primera polka con pequeñas ornamentaciones melódicas creadas para darle un aspecto ligeramente diferente a la repetición de esta sección. Cabe aclarar que en el arreglo la tonalidad, el carácter y la textura prevalecen, ya que es una repetición interna con el propósito de recordar desde donde hemos partido y que habrá una repetición posterior con un carácter de clímax, lo cual añade contraste e interés al desarrollo de la estructura general de la obra.



Imagen 29. Ejemplo de ornamentaciones añadidas al tema principal de la Polka n° 1.

En la anacrusa del compás sesenta y tres, se desarrolla el motivo inicial de la polka refiriéndonos a la introducción. Este pasaje no es de carácter temático, Es decir, no se toca ni se presenta un tema definido, y se puede considerar un puente que nos lleva a la tercera polka. Debido a que este pasaje es prácticamente libre, se ha considerado darle un carácter travieso alternando el motivo en diferentes octavas, cambiando las expectativas auditivas que un oyente pudiera tener en cuanto a la repetición de los motivos en el índice en que se esperan, con lo cual en esta sección se crea un ambiente alegre y divertido que no tiene un tema en especial; que cierra con una serie de octavas en el bajo lo que representa un reto importante para el intérprete por la velocidad. Este pasaje finaliza en la tonalidad original, de La mayor.



Imagen 30. Ejemplo del motivo en cual se inspiró la introducción de este arreglo.



Imagen 31. Ejemplo del motivo que se utiliza alternado en diferentes octavas.

La tercera polka aparece en el compás 79 y representa un cambio importante en la textura entendida como densidad del sonido. Se han eliminado los bajos al principio para favorecer un carácter más dulce, más ligero y más suave, que en la marimba suena de una forma muy delicada y el intérprete en este punto podrá imaginar la sonoridad de una cajita de música o copas de cristal, con sonidos muy ligeros y parecidos a pequeñas campanitas. Cuando se repite el pasaje en el compás 87, se optó por hacer una imitación de los motivos de la mano derecha por compás en la voz inferior, con lo que se le añade un elemento contrapuntístico imitativo que enriquece el pasaje y le da un cierto carácter clásico, comprendiendo por tal la música del estilo galante del siglo XVIII. Se trata de un pasaje sutil, elegante, de alta finura en donde el intérprete tiene la oportunidad de crear un ambiente dieciochesco haciendo alusión al estilo claro y simple del último periodo de Mozart. Este momento puede ser ejecutado con un timbre más ligero, modificando el ataque para hacerlo más expresivo y recrear el ambiente ya explicado.



Imagen 32. Inicio de la tercera polka.



Imagen 33. Ejemplo de imitación de los motivos entre la voz superior y la voz inferior

La pieza cierra con la repetición final de la polka inicial en el compás 95. Esta repetición vuelve a crear el impulso rítmico necesario para cerrar brillantemente la obra, por lo que se ha añadido una coda y se han modificado algunos pasajes con octavas y notas añadidas, que le ofrece una variación a los temas añadiendo un grado de virtuosismo, y logra que la pieza completa termine triunfalmente sin alterar el espíritu y sencillez de la composición original de Violeta Parra.

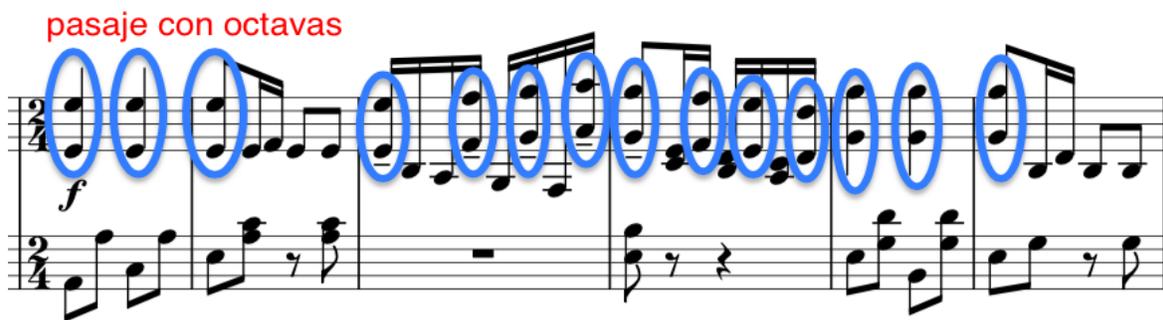


Imagen 34. Ejemplo del pasaje con octavas en la melodía.



Imagen 35. Ejemplo de la coda fina.

# Tres polkas antiguas

Marimba solo

Violeta Parra (1917-1967)

Arreglo: Italo Lobos

Allegro

$\text{♩} = 110$

*mf*

*cresc.*-----

8 *Rall.*----- *a tempo*

*cresc.*----- *f*

17

25 **1.** **2.** *Rítmico*

*mp* *mf*

34

*mp* *mf* *mp*

Rall ..... a tempo

43

Musical notation for measures 43-48. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music features a complex melodic line in the treble with many sixteenth notes and a more rhythmic bass line. A long slur covers the entire system.

*p cresc.*.....

*f*

49

Musical notation for measures 49-55. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has three sharps. The music continues with intricate melodic patterns and rhythmic accompaniment.

56

Musical notation for measures 56-63. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has three sharps. The music features a mix of eighth and sixteenth notes. At the end of the system, the time signature changes from 2/4 to 3/4.

64

Musical notation for measures 64-70. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has three sharps. The time signature is 2/4. The music continues with complex melodic and rhythmic textures.

71

Musical notation for measures 71-77. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has three sharps. The time signature is 2/4. The music features a mix of eighth and sixteenth notes.

*ligero*

78

Musical notation for measures 78-84. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has three sharps. The time signature is 2/4. The music continues with complex melodic and rhythmic textures. A dynamic marking *mp* is present.

84

Musical score for measures 84-89. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 4/4 time signature. The right hand features a complex melodic line with many beamed sixteenth notes and slurs. The left hand has a steady bass line with some chords and rests.

90

Musical score for measures 90-94. Treble clef, key signature of two sharps, 4/4 time signature. The right hand continues with intricate sixteenth-note patterns. The left hand provides harmonic support with chords and moving lines.

95

Musical score for measures 95-101. Treble clef, key signature of two sharps, 4/4 time signature. Measure 95 starts with a forte (*f*) dynamic. The right hand has a mix of eighth and sixteenth notes. The left hand has a rhythmic bass line.

102

Musical score for measures 102-108. Treble clef, key signature of two sharps, 4/4 time signature. The right hand features a series of sixteenth-note runs. The left hand has a steady bass line. A *rit.* (ritardando) marking is present over measures 106-108, leading to *a tempo*.

109

Musical score for measures 109-114. Treble clef, key signature of two sharps, 4/4 time signature. The right hand has a fast, ascending sixteenth-note scale. The left hand has a rhythmic bass line. The instruction *acelerando con fuoco* is written above the staff.

## 3.2 Gracias a la Vida

### 3.2.1 La Sirilla

La sirilla o seguidilla es una danza antigua de la isla de Chiloé, ubicada en la zona centro del sur de Chile. El nombre de sirilla corresponde a una alteración fonética de seguidilla, forma poética, coreográfica y musical muy popular en la España del siglo XVII. De origen árabe medieval, y relacionado con la jarcha<sup>128</sup> del siglo XII, la seguidilla fue revivida en España a fines del siglo XV como parte de la revitalización de géneros tradicionales y populares ocurrida durante el siglo de oro español. En Chile, algo similar sucedería durante la década de 1960, cuando folcloristas, músicos, productores y audiencias la revitalizaron nuevamente. Como forma poética, la seguidilla corresponde a una estrofa de cuatro versos de y cinco, seis o siete sílabas de rima asonantes en los versos pares. Aparece habitualmente como estribillo de romances y otras formas poéticas del siglo XVII, siendo ampliamente difundida en España a través de pliegos sueltos, romanceros, novelas, y géneros teatrales<sup>129</sup>. En Chile, su presencia se hizo evidente desde comienzos del siglo XX perfilándose como una música de teatro<sup>130</sup>. En el aspecto de la danza, se trata de un baile de dos parejas mixtas colocadas frente a frente, conformando un cuadrado con o sin pañuelo, aunque con el tiempo, la sirilla llegó a ser una danza de pareja mixta. La guitarra acompañaba con acordes rasgueados en tres cuartos con ritmo persistente.<sup>131</sup>

Las sirillas recolectadas en los años cincuenta y sesenta por Violeta Parra, Margot Loyola, Héctor Pavez, Gabriel Pizarro y Raquel Barros, no ayudan a determinar un patrón rítmico-armónico característico, pero las métricas más utilizadas están en compás de tres cuartos y seis octavos. Entre las canciones más famosas podemos mencionar *Sirilla me Pides*, (recopilada por Violeta Parra en su trabajo musicológico), *Según el favor del Viento*, *Maldigo del alto cielo*, *Volver a los diecisiete* y *Gracias a la Vida*, por mencionar algunas.

### 3.2.2 Acerca de la obra original

*Gracias a la vida* es una canción compuesta en ritmo de sirilla escrita por Violeta Parra con

---

<sup>128</sup> Estrofa escrita en lengua mozárabe que aparece al final de una composición poética árabe llamada moaxaja

<sup>129</sup> <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/264/cristalizacion-generica-en-la-musica-popular-chilena-de-los-anos-sesenta>

<sup>130</sup> <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-92454.html>

<sup>131</sup> Loyola, 1963. Pág. 2

acompañamientos instrumentales de guitarra, guitarrilla<sup>132</sup>, charango y bombo. Esta pieza fue grabada por primera vez en la interpretación de la propia Violeta Parra, con acompañamiento de Ángel Parra, Isabel Parra y Alberto Zepicán en 1966, en el disco: *Las Últimas Composiciones de Violeta Parra*. Cara A, pista 1, duración 4' 34'', Sello RCA Víctor.<sup>133</sup> El disco incluye la mayoría de sus obras más conocidas, tales como, *Run Run se fue pa'l Norte*, *Volver a los 17* y *Gracias a la Vida*, esta última es considerada una de las obras más importantes dentro de la música latinoamericana y reconocida como un bien universal y permanente. El título de esta obra musical representa todo el sentir de Violeta Parra.

En esta creación musical existen elementos que provienen de la concepción poética del canto mapuche *nguillatun*<sup>134</sup>: su ritualidad, su ética del amor y su función social. Esta pieza representa la sublimación positiva del amor, con una fuerte presencia del sentido de vitalismo y regeneración, poetizados bajo la fórmula y el acto del agradecimiento.<sup>135</sup>

### 3.2.3 Estructura

La estructura de esta canción está conformada por tres secciones no muy claramente definidas. La razón de esta indefinición radica en el uso de los motivos, la cercanía en cuanto a similitud de los mismos y la secuenciación de las distintas frases que parecen formar parte de una unidad o un movimiento continuo. La primera sección contiene ocho compases que están estructurados de esta forma: 2 + 2 + 2 + 2. La segunda sección consta de ocho compases estructurados de dos en dos: 2 + 2 + 2 + 2, mientras que la sección final contiene cuatro compases los cuales se repiten para concluir esta pieza con una coda. La pieza está en modo menor, lo que no es algo característico de la sirilla debido a que no hay un patrón de tonalidad en este género. Sin embargo, en esta obra de Violeta Parra el modo menor tiene una característica expresiva con un dejo de tristeza o melancolía típica de ella, a pesar de lo que pudiera sugerirnos el título.

La misma melodía de la primera sección, que es la más conocida de las canciones de esta compositora, comienza en el quinto grado de la tonalidad y se mueva hacia el sexto que es el punto expresivo de esta primera frase, y resuelve en un tritono descendente, lo cual le da

---

<sup>132</sup> Instrumento tradicional de Masara Nicaragua que se usa originalmente como acompañamiento de las marimbas de arco.

<sup>133</sup> Parra, Isabel, 1985, Pág. 213

<sup>134</sup> ceremonia religiosa mapuche, que funciona como conexión con el mundo espiritual para pedir por el bienestar, fortalecer la unión de la comunidad, y agradecer los beneficios recibidos.

<sup>135</sup> Miranda, Paula, 2017. Pág. 157

su particular expresividad a esta melodía. El segundo motivo repite el esquema con una quinta descendente al final que representa la contestación o consecuente derivada del primer motivo que se puede considerar antecedente. Los demás motivos que aparecen después son más sencillos, repitiendo notas con intervalos de segunda que, por lo mismo, representan la continuidad de la melodía, pero no una característica destacada, es decir, en este punto, la música no tiene la misma personalidad que el principio, y por eso mismo esta melodía ha sido considerada una de las mejores expresiones de la música latinoamericana por excelencia.

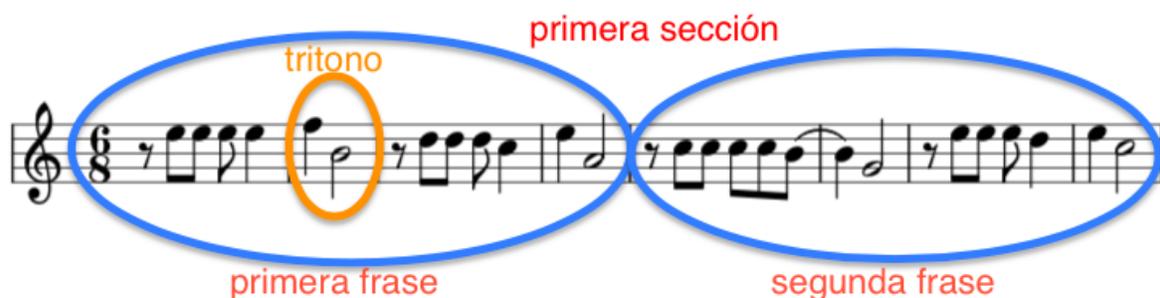


Imagen 36. Ejemplo de la melodía de la primera sección de la pieza Gracias a la Vida.

El esquema general que se presenta en tres partes dividido en 8, 8 y 4 compases, muestra que la autora no está pensando en proporciones simétricas ni en estructuras regulares de tipo clásico, sino que está desarrollando su música de una forma más libre, atendiendo principalmente a la longitud del texto y colocando la música privilegiando la duración de los versos por sobre la estructura de los periodos musicales

La armonía, como es habitual en Violeta Parra, se basa en un esquema tonal como ya se dijo, en modo menor, con una modulación característica al relativo mayor, que le da una luminosidad diferente, pero que, sin embargo, regresa al modo menor al final para reafirmar la sensación algo introvertida o nostálgica del principio, algo que es común en la música andina de todos los países de esta región. La marcha armónica mantiene el principio tonal de tónica-subdominante-dominante-tónica, con lo que se demuestran que la obra es armónicamente funcional, como es de esperarse en la música popular del siglo XX.

Esquema armónico general de la estructura

Sección I	Sección II	Sección II	Coda
I-IV-V7-I- I- V7/III-	III-III7-III7-VI-VI-	IV-I-V-I	IV-I-V-I

V7/III-III.	V7-V7-I		
-------------	---------	--	--

En el aspecto rítmico, en la grabación original, la autora se acompaña con una guitarra con el ritmo característico de la sirilla en un compás de dos tiempos con rasgueados, mientras que la voz se desenvuelve anticipando el tiempo fuerte prácticamente todo el tiempo, lo que crea un juego interesante con el acompañamiento que le da personalidad a la interpretación de la propia creadora. En la versión original se presenta una pequeña preparación armónico-rítmica a cargo de la guitarra, sin embargo, no hay ninguna conclusión instrumental, simplemente se repite la última frase conclusiva de la voz, y después de cuatro estrofas se termina de una manera sencilla y rustica sin mayor complicación.

### **3.2.4 El arreglo**

Este arreglo representa el movimiento lento de la suite y tiene la importante función de crear un remanso de reposo contrastante entre los dos movimientos rápidos, de los cuales el segundo constituye el punto climático de esta obra. El arreglo comienza con el motivo principal en forma de una vocalización libre como si fuera un recuerdo borroso de la melodía que es tan conocida y que anuncia el carácter del arreglo al tiempo que sugiere una tonalidad que no está definida en este momento. La rítmica en esta primera sección, con sus *accelerandos* y *ritardandos* se desenvuelve sin tiempo, o por así decirlo, fuera del tiempo, y prepara una segunda sección que es como con una meditación que introduce la tonalidad de Sol menor con un carácter algo nostálgico, a cuatro voces a la manera de un coral, cuya misión es ofrecer una sensación de drama que sugiere la vida difícil y tormentosa que tuvo la compositora, quien, a pesar de las dificultades, agradece a la vida. Este coral presenta un leve toque modal que tiene el propósito de sugerir un tiempo anterior, en el pasado, y al mismo tiempo, darle un carácter dulce y resignado, aprovechando la polifonía y especialmente el recurso de la apoyatura, oscilando entre las tonalidades de Sol menor y Si bemol mayor, buscando un equilibrio entre la parte grave del espectro musical y la aguda, fluyendo la música sin obstáculos hasta la siguiente sección.

La segunda parte de este arreglo presenta el tema de una forma ligera y sencilla con un carácter despreocupado que nos conduce directamente a una conclusión, y permite descansar arribar a una sensación de calma y nos prepara para el carácter rítmico y energético del último movimiento. Los acordes y arpeggios que se presentan son armónicamente funcionales y aprovechan intervalos de séptima y novena más algunas notas

de paso, y una rítmica sencilla que revela el carácter popular de la obra original.

La introducción de este arreglo no lleva indicación de compás alguno. Se presenta el tema principal de la canción en forma libre e imaginativa, más como sugestión que como una presentación formal de la melodía. La reiteración de la nota Re, que presenta la melodía original en su primera parte, está desarrollada de una manera más contemporánea con un *acelerando* y *retardando*, y el intervalo de tritono que es sumamente característico de este primer motivo, se desarrolla con una serie de intervalos melódicos que se abren y descienden ocultando de alguna manera la presentación obvia de este primer periodo musical.

**Gracias a la vida**  
Marimba solo

Violeta Parra (1917-1976)  
Arreglo: Italo Lobos

2

acelerando rit...

Imagen 37. Introducción

La segunda sección de este movimiento constituye un trozo polifónico a cuatro voces en la tonalidad de Sol menor y representa una primera impresión del carácter suave y nostálgico que permea la obra original de Violeta Parra. La marcha armónica se desarrolla a través de acordes de séptima y relaciones funcionales de quinta, tocando por momentos, aspectos modales que le dan una sensación de antigüedad o alejamiento en el tiempo, preparando la presentación del tema que surge sin aviso alguno y se sumerge de igual forma, impredeciblemente, en otros acordes y otros motivos complementarios. El carácter en esta

parte oscila entre la luz y la oscuridad, entre la paz y el drama, entre el recuerdo y la agonía. Esta sección se diluye suavemente en un acorde final que se va alejando poco a poco y que da paso a la última sección.

The image shows a musical score for the second section, starting at measure 3. The score is written for piano in 4/4 time, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first system consists of seven measures. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Above the first measure of the first system, the instruction "Trémolo en todas las notas" is written. The second system begins at measure 10 and consists of two measures, ending with a final chord. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Imagen 38. Segunda sección.

### Tercera sección

En esta tercera sección que comienza en el compás 22 se presentan los temas principales de una forma diferente. Se mantiene la tonalidad original del arreglo que está en Sol menor, pero el carácter se aligera y se exponen los temas con una textura homofónica, es decir, como una melodía acompañada por acordes y arpeggios con notas de paso, séptimas y novenas que le dan un carácter popular contemporáneo, pleno de sencillez y sobriedad. La rítmica marca el compás a dos tiempos evidencia los motivos de dos compases, en donde el primero es acentuado y el segundo es átono. De esta forma se llega al final de la obra de una forma simple y ligera, permite el intérprete prepararse para el último movimiento de la suite.

♩ = 80

sin trémolo

Musical notation for the first system, measures 1-3. The piece is in 2/4 time with a tempo of 80 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat). The notation consists of a treble and bass staff. The treble staff has a whole rest in measure 1, followed by eighth notes in measures 2 and 3. The bass staff has a whole rest in measure 1, followed by eighth notes in measures 2 and 3. The notes in the bass staff are G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1.

Musical notation for the second system, measures 4-7. Measure 4 starts with a treble clef. The treble staff features a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) in measure 4, followed by eighth notes in measures 5 and 6, and a quarter note in measure 7. The bass staff has a triplet of eighth notes (G2, F2, E2) in measure 4, followed by eighth notes in measures 5 and 6, and a quarter note in measure 7. The notes in the bass staff are G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1.

Musical notation for the third system, measures 8-11. The treble staff has eighth notes in measures 8 and 9, followed by quarter notes in measures 10 and 11. The bass staff has eighth notes in measures 8 and 9, followed by quarter notes in measures 10 and 11. The notes in the bass staff are G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1.

Musical notation for the fourth system, measures 12-15. Measure 12 starts with a treble clef. The treble staff has a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) in measure 12, followed by eighth notes in measures 13 and 14, and a quarter note in measure 15. The bass staff has a triplet of eighth notes (G2, F2, E2) in measure 12, followed by eighth notes in measures 13 and 14, and a quarter note in measure 15. The notes in the bass staff are G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1.

Musical notation for the fifth system, measures 16-19. Measure 16 starts with a treble clef. The treble staff has a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) in measure 16, followed by eighth notes in measures 17 and 18, and a quarter note in measure 19. The bass staff has a triplet of eighth notes (G2, F2, E2) in measure 16, followed by eighth notes in measures 17 and 18, and a quarter note in measure 19. The notes in the bass staff are G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1.

Imagen 39. Tercera sección

# Gracias a la vida

Marimba solo

Violeta Parra (1917-1976)

Arreglo: Italo Lobos

The first system of music features a treble clef and a key signature of two flats. The melody is characterized by a series of eighth notes with a slanted line underneath, indicating a tremolo effect. The bass line is mostly silent, with a few notes appearing later in the system.

The second system begins with a measure number '2'. It features a dense tremolo of eighth notes in the treble clef, followed by a melodic line. The tempo markings 'acelerando' and 'rit...' are present. The key signature changes to one flat, and the time signature changes to 4/4.

The third system starts with a tempo marking of ♩ = 80 and the instruction 'Trémolo en todas las notas'. It shows a complex rhythmic pattern with tremolos in both the treble and bass staves. The key signature remains one flat, and the time signature is 4/4.

The fourth system begins with a measure number '10' and a tempo marking of ♩ = 90. The music continues with a complex rhythmic pattern involving tremolos and melodic lines in both staves. The key signature is one flat, and the time signature is 4/4.

The fifth system starts with a measure number '15'. It features a complex rhythmic pattern with tremolos and melodic lines in both staves. The key signature is one flat, and the time signature is 4/4.

19

$\text{♩} = 80$

rall

sin trémolo

dim.

24

30

35

40

### 3.3 La Jardinera

#### 3.3.1 Tonada

La *tonada* es un género musical originario de Asturias y Cantabria, regiones del norte de España. Es considerado el canto más representativo del Principado de Asturias, donde también es conocido como *canción asturiana*<sup>136</sup>. En Chile se conoce como *tonada* a un género musical cantado, que es preferentemente interpretado por voces femeninas, el cual tiene función especialmente festiva, aunque también puede ser utilizado para ofrendas religiosas. La tonada tiene su corazón en el centro del país, en las provincias de Colchagua, la región del Maule y la provincia del Ñuble, desplazándose desde estos lugares hacia el norte y el sur.

Los principales elementos de la *tonada* debieron llegar a Chile durante el periodo colonial entre 1600 y 1800, elementos que a través del tiempo y de una creación anónima y colectiva del mismo pueblo chileno, adquirieron características especiales que posteriormente conformaron la *tonada chilena*. La tonada se define como una composición poética, métricamente bien definida, creada para ser cantada. La tonada presenta una antigua tradición de la literatura oral: la estrofa, unidad de forma invariable que se estructura en versos de métrica precisa, que se repite regularmente y que le da aquella estabilidad recurrente propia de los géneros de estilo monódico. Por esta razón, la forma estrófica y la métrica determinan la propia forma de la tonada. Hay dos tipos de tonada: la monopériódica, donde la forma estrófica más usada es la cuarteta octosilábica (copla) con forma consonante o asonante en versos pares [2-4], forma que, en rigor, es el modelo que reina entre otras formas de menor presencia. Y la tonada biperiódica, en la que el estribillo es un recurso expresivo y formal infaltable en la segunda parte, que se repite después de cada estrofa.<sup>137</sup>

En toda tonada se requiere de una introducción instrumental que generalmente consiste en un pasaje que no sobrepasa los ocho compases, el cual es llamado *preludio*. El preludio es llamado también *interludio* cuando se repite después de cada estrofa en la tonada monopériódica, o si se repite después del estribillo, como sucede en la tonada biperiódica.<sup>138</sup> El canto de la tonada es principalmente silábico. Los intervalos más usuales en la melodía, además de las segundas, son las terceras, cuartas y quintas, con menor

---

<sup>136</sup> <https://www.ecured.cu/Tonada>

<sup>137</sup> Loyola, 2006. Pág. 88

<sup>138</sup> Loyola, 2006. Pág. 101

frecuencias las octavas. En la armonía predomina el modo mayor. Los grados habitualmente son I, IV y V o V7. Muy esporádicamente aparece un breve paso por la dominante de la dominante (V/V). El compás característico de la tonada es el 6/8, pero alterna con el compás de 3/4, produciendo una hemiola horizontal en la melodía, y vertical entre la melodía y el acompañamiento de la guitarra. La temática de la tonada es generalmente de amor, pero por lo general, se trata de amor de carácter desengañado. Suele tratar temas de ausencia, traición, frustración y tristeza.<sup>139</sup>

### 3.3.2 Acerca de la obra original

*La Jardinera* es una tonada festiva escrita por Violeta Parra para voz y acompañamiento de guitarra. Esta pieza fue grabada por primera vez en la interpretación de la propia Violeta en 1960 en el disco titulado: *Toda Violeta Parra*. El folklore de Chile, Vol. V. Cara B, pista 6, duración 2'59'', sello Odeón.<sup>140</sup> El título utilizado por la autora revela su conexión con la sabiduría popular. La jardinera en la concepción de esta pieza, es una mujer que cultiva flores y hierbas para olvidar un amor y encontrar remedio para una pena. Violeta logra junto con su jardín, imponerse al dolor de un desamor y alcanzar una regeneración en el cultivo de la tierra. En esta canción se utiliza un juego de niños enamorados muy popular en la época, que consiste en deshojar pétalos de una margarita y por cada pétalo decir: me quiere, mucho, poquito, nada. Cuando se termina de deshojar la margarita, el último pétalo da la respuesta al juego.

### 3.3.3 Estructura

La forma de la obra que nos presenta la autora está basada en la tonada biperiódica, dado que comienza con un preludio y posteriormente utiliza un interludio después del estribillo, su estructura es sencilla, con 3 ciclos simétricos de compases en métrica de 6/8, presentados en el siguiente orden: Ciclo 1: preludio-estrofa-estribillo-interludio. Ciclo 2: estrofa-estribillo-interludio. Ciclo 3: estrofa-estribillo. Se puede afirmar que cada ciclo está estructurado de una forma binaria simple AB, en donde la A representa la estrofa y la B el estribillo, siendo el interludio un simple puente que nos conduce al siguiente ciclo, de los cuales encontramos tres. La armonía alterna predominantemente el primero y quinto grados, aunque utiliza reiteradamente un paso por el V/V o dominante doble. Es una composición tonal que utiliza adecuadamente las tres funciones tonales más importantes que son tónicas, dominante y subdominante lo que refuerza la sensación tonal de la obra.

---

<sup>139</sup> Loyola, 2006. Pág. 103

<sup>140</sup> Parra, 1985, Pág. 212

Esquema armónico general de la estructura.

<b>Preludio</b>	<b>Estrofa</b>	<b>Estribillo</b>	<b>Interludio</b>
I-I6-V7-V7	I-I-V7/V-V7-IV-I-V-I	V7/V-V-V7/V-V-IV-I-V7-I-IV-I-V7-I	I-I6-V7-V7-I-I6-V7-V7-I V7-I V7-I

La melodía se mueve anticipándose a la métrica del compás, generando una serie de sincopas que en la interpretación de Violeta Parra se perciben muy naturales y espontáneas mostrando la profunda asimilación que la compositora había logrado de este género musical. En esta composición utiliza principalmente segundas mayores, intervalos de cuarta, tercera menor y muy brevemente, intervalos de tercera mayor. La textura de la música es homofónica, como es habitual en este género, destacando una melodía, ejecutada en este caso por una voz humana, sobre un acompañamiento proporcionado por la guitarra, generando un estilo melódico con una base rítmica sumamente estable, dándole el sentido y la expresividad que caracterizan a este estilo musical.

### 3.3.4 El arreglo

El arreglo se basó en la idea de respetar la melodía dentro de su ámbito tonal al tiempo de añadir una rítmica que proporcionara una alegre vitalidad y espontaneidad que cambiara continuamente en sus patrones rítmicos que son similares, pero nunca iguales, inclusive en los pequeños puentes que conectan las secciones principales. La tonalidad se cambió de Fa mayor del original a Mi mayor en la versión para marimba solo, con la finalidad de adaptar la versión a una sonoridad que en la marimba tiene una cualidad dulce y expresiva, a la vez que es cómoda para ejecutarse en este instrumento. Esta decisión constituyó la base para empezar a crear el arreglo a partir de células rítmicas que aparecen en la introducción, y que le dan un ambiente de movimiento desde el principio, con un bajo que aporta notas añadidas como intervalos de sextas y novenas que tienen un carácter melódico, dándole una mayor riqueza armónica al conjunto. Se buscó en todo el arreglo que las distintas partes canten, que no haya una sección o una parte que no tenga la misma cualidad melódica, o que sea puramente funcional. Otro de los retos fue mantener la estructura de la obra original, que consta de estrofas y estribillos, sin modificar demasiado las melodías hasta ser irreconocibles, y al mismo tiempo, crear una sensación nueva con cada repetición. Para

lograr esto último se utilizaron diferentes recursos como cambiar de lugar las células rítmicas dentro del compás, o cambiar la rítmica del registro agudo al registro grave y viceversa, y también crear una melodía polifónica en seisillos que se expande a través de las melodías hasta llegar a un intenso clímax en donde se combinan estas figuras rápidas y la rítmica breve y sincopada del comienzo. Se tomó en cuenta la utilización de todo el registro del instrumento, en ocasiones invirtiendo el papel de las voces. Finalmente, una coda o sección conclusiva nos conduce a un final apoteósico, triunfal que acentúa el carácter enérgico de la rítmica y el *cantabile* de la melodía; este final intenta destacar las cualidades técnicas del ejecutante para llevarnos a una brillante conclusión.

Esquema general de la estructura del arreglo

<b>Compás</b>	<b>Tema</b>	<b>Estructura en compases</b>	<b>Sección</b>
1	Introducción compuesta para el arreglo	4 compases con métrica de 7/8	Introducción
5	Tema A basado en la estrofa de la pieza original	7 compases con métrica de 7/8	A
12	Puente compuesto en 6/8 para el arreglo, utilizando elementos de la introducción en el bajo y el tema A en la melodía	6 compases con métrica de 6/8	Puente
18	Tema A de carácter polifónico con variaciones melódicas entre el registro agudo y el registro grave	9 compases con métrica de 6/8	A'
27	Puente utilizando elementos de la introducción	4 compases con métrica de 6/8	Puente

31	Tema A con carácter de clímax en el que se combinan todos los recursos utilizados en el arreglo	6 compases con métrica de 6/8	A''
37	Tema B basado en el estribillo de la obra original	10 compases con métrica de 6/8	B
51	Coda compuesta para el arreglo	11 compases con métrica de 6/8	Coda

En la introducción se presentan tanto la tonalidad como el compás y la rítmica básica dentro del carácter agradable que posee el modo mayor, y que nos propone una realización novedosa de la pieza. Estos elementos crean el fondo o el escenario en donde se va a desarrollar la melodía que aparece poco a poco emergiendo de las figuras primarias con una gran naturalidad. Esta primera estrofa es interpretada en la voz superior del conjunto armónico aprovechando las figuras cortas y rítmicas que le dan su especial carácter a este arreglo. El bajo se mueve en octavos, apoyando la armonía como es usual, y aportando una serie de intervalos que le dan un carácter melódico y una mayor riqueza a esta línea de la voz grave. La armonía, con una gran funcionalidad tonal, se desplaza desde el primer grado al quinto pasando por la dominante doble y ocasionalmente por la subdominante, creando interesantes sonoridades propias de la Marimba. Grupos de figuras irregulares como cuatrillos aparecen ocasionalmente para crear un juego rítmico con el acompañamiento e impulsar el fraseo hacia la cadencia.

## La Jardinera

Marimba Solo

Violeta Parra (1917-1976)  
Arreglo: Italo Lobos

The musical score for 'La Jardinera' is presented in a two-staff format. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 7/8. The tempo is marked as quarter note = 45. The piece begins with a dynamic marking of *mf*. The bass line consists of eighth notes, while the treble line features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes. Two blue circles highlight specific sections: one in the treble staff and one in the bass staff. A bracket with the number '4' is placed over a group of four notes in the treble staff.



Figura 37. Ejemplo de la introducción.

## Tema A

El tema A se presenta en el compás cinco con la melodía en la parte superior, en la mano derecha, de una forma rítmica y entrecortada que, sin embargo, mantiene una conducción melódica y expresa el tema en su totalidad. En la melodía se presentan también algunas notas de relleno armónico que le dan un sabor peculiar y acompañan al canto con diferentes intervallos como terceras y sextas, pero también con cuartas, quintas y hasta segundas. El bajo se expresa en octavos como al principio, sin embargo, su línea melódica también tiene un carácter cantante que el intérprete no debe dejar pasar por alto. La armonía de este trozo se mantiene fiel al original, sin embargo, entre el bajo, el acompañamiento y la melodía se entretejen numerosas notas que sugieren séptimas, novenas y otros intervallos que, en este juego, le dan mucha riqueza a la marcha armónica, y le otorgan también su carácter dulce y variado. En la melodía aparecen ocasionalmente algunas figuras rítmicas de cuatrillo que marcan momentos especiales como anacrusas o finales de frase, y que le imprimen una velocidad diferente de mayor expresividad y suavidad a estos pasajes.



Figura 38. Ejemplo del Tema A.

### Puente temático I

Este puente aparece en el compás 12 y representa un cambio en la textura de la pieza, ya que se interrumpe súbitamente el bajo y la mano derecha se queda ejecutando una serie de arpeggios en sextas que no parece tener un propósito en particular, pero que, sin embargo, oculta la melodía que se revela en los siguientes compases, creando una emoción muy particular cuando el oyente descubre la melodía principal escondida entre sus arpeggios. El bajo que al principio se mantenía en silencio, después marca únicamente algunos puntos importantes tanto armónica como rítmicamente inclusive con una breve cita del comienzo de la obra, y prepara convenientemente la siguiente sección que tiene un carácter contrastante.

Figura 39. Ejemplo del Puente Temático I.

### Tema A'

Comienza en el compás 18 como una consecuencia natural del puente anterior ya comentado, y presenta un nuevo motivo en el acompañamiento en forma de seisillos, que le dan un carácter polifónico a esta parte y borda la melodía con arabescos y figuras melódicas entrelazadas con ella como una enredadera, mientras que la melodía principal se mantiene en la mano derecha acompañada de una manera discreta con notas armónicas, que llenan el espacio musical creando un verdadero contrapunto a tres partes. En la segunda parte de esta sección, en el compás 21 se presenta una inversión de los temas pasando el acompañamiento melódico a la parte superior y presentando el tema principal en el bajo junto con su correspondiente acompañamiento interválico. Este contrapunto invertible tiene su origen en el primer arreglo de las *Tres Polkas Antiguas*, ya que este recurso es utilizado aquí también. En este punto, el intérprete debe realzar la melodía sin perder de vista la ornamentación melódica presentada en la contraparte, puesto que lo importante es el juego que se crea entre ambas líneas. Esta sección lleva la indicación dinámica de *piano*, dado que en este momento se crea el impulso que nos va a conducir a la sección climática posterior y al brillante final de la coda.

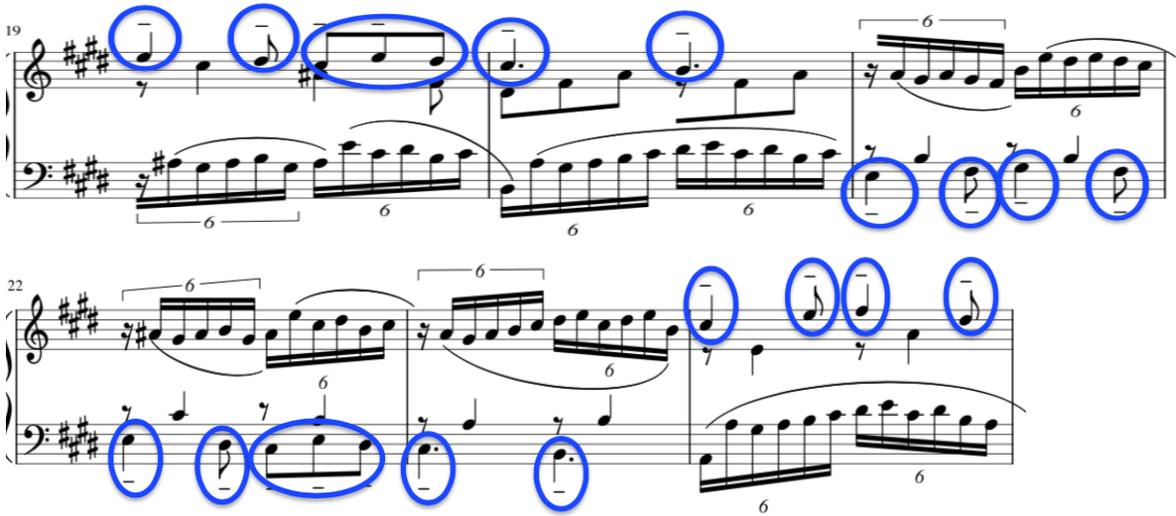
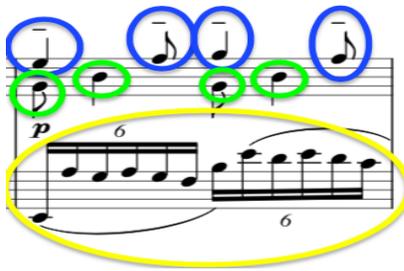


Figura 40. Ejemplo del Tema A'

### Puente II

Este segundo puente que aparece en el compás 27 tiene cuatro compases y presenta algunas características novedosas en el aspecto rítmico, al mismo tiempo que contiene una cita del comienzo de la obra. En su primer compás se crea un ritmo binario regular que contrasta claramente con el pasaje anterior y lo conecta con la cita del primer compás de la pieza que nos evoca el origen de los motivos. El último compás de este puente es especial, puesto que contiene un esquema rítmico impredecible que desemboca directamente en el clímax de la obra dentro de una armonía de dominante y sincopas en la mano derecha.





Figura 41. Ejemplo del Puente II.

### Tema A''

Comienza en el compás 31 y presenta todos los recursos utilizados anteriormente en este arreglo con carácter de clímax, manteniendo la tensión sin que decaiga en ningún momento el interés y la intensidad de este pasaje. La armonía se mantiene fiel a la obra original de Violeta Parra intentando crear un equilibrio entre el aspecto horizontal y vertical de la textura, o sea entre lo polifónico y lo armónico. Esta sección se convierte en un reto para el intérprete, dado que debe mantener la conducción de todos los planos de la textura sin perder ni una sola nota, todo dentro de un matiz *forte* general, pero que admite, o mejor dicho, necesita de un excelente fraseo para expresar con éxito el carácter de este momento.



Figura 42. Ejemplo del Tema A''

## Tema B

El tema B se presenta en el compás 37 y aprovecha la intensidad de la sección anterior sin perder nada de su energía y fuerza, por lo que participa del carácter climático creando un contraste temático con el tema A. Esta sección no se había presentado hasta ahora porque se ha reservado dentro de la concepción de este arreglo como parte del clímax, sin embargo, presenta algunos recursos compositivos originales como octavas en la mano derecha en la melodía principal y algunos motivos complementarios que le dan movimiento y enriquecen la textura de esta parte. En esta sección se llega también por primera vez a la región aguda de la marimba sin perder la rítmica original ni la intención primaria, por lo que, más que una conectividad entre las dos secciones, hay una organicidad que el ejecutante deberá comprender y realizar. Como se ha comentado en secciones anteriores, la armonía se mantiene dentro del espectro tonal original de la obra de Violeta Parra, constituyéndose en un elemento de unidad dentro del discurso musical.

The image displays three systems of musical notation for 'Tema B'. The first system starts at measure 8. The second system starts at measure 41, where the right-hand melody is circled in blue. The third system starts at measure 44, with two blue ovals highlighting specific melodic phrases in the right hand. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music consists of rhythmic patterns of eighth notes and rests, with some melodic lines in the right hand.

Figura 43. Ejemplo del Tema B.

## Coda

La coda comienza en un súbito *piano* y crece hasta un final brillante utilizando motivos ya presentados anteriormente en un patrón de dos compases, que varía de diferentes formas tanto en la armonía como en la rítmica y en el registro, dentro de un carácter amable y algo nostálgico, sin perder de vista el espíritu de esta obra. El espacio musical se ensancha hacia los graves y los agudos de una manera asimétrica concluyendo esta pieza con bravura y emoción.

The image shows a musical score for a two-measure pattern. The top staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It begins with a piano (*p*) dynamic and a *sub* marking. The melody consists of quarter notes and eighth notes. The bottom staff is in bass clef with the same key signature, featuring a rhythmic accompaniment of eighth notes with accents. A second measure of the pattern is shown below the first, with a '2' above it. The text 'Crescendo poco a poco' is written below the second measure.

Figura 44. Ejemplo del patrón de dos compases de la coda.

The image shows the final section of the coda, starting at measure 17. The top staff is in treble clef with a key signature of three sharps. It features a *f* dynamic and the marking '*f* Sonoro'. The bottom staff is in bass clef with the same key signature. The music is marked 'Crescendo' and reaches a final *ff* dynamic. The piece concludes with a *sfxz* marking. The score shows a complex texture with many notes in both staves, including some sixteenth notes in the final measure.

Figura 45. Ejemplo del final de la coda.

# La Jardinera

Marimba Solo

Violeta Parra (1917-1976)

Arreglo: Italo Lobos

$\text{♩} = 45$

mf

4

Detailed description: This system contains the first three measures of the piece. The music is in 7/8 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked as quarter note = 45. The first measure starts with a dynamic of *mf*. The right hand features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests, while the left hand plays a simpler eighth-note accompaniment. A four-measure rest is indicated above the second measure.

4

cresc.-----

Detailed description: This system contains measures 4, 5, and 6. Measure 4 begins with a four-measure rest in the right hand. The right hand then plays a series of chords and eighth notes. A *cresc.* (crescendo) marking is placed over measures 5 and 6. The left hand continues with its eighth-note accompaniment.

7

4

Detailed description: This system contains measures 7, 8, and 9. The right hand has a melodic line with eighth notes and rests, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A four-measure rest is indicated above the final measure of this system.

10

1. 4 | 2. 4

mp

Detailed description: This system contains measures 10, 11, and 12. Measures 10 and 11 are first and second endings, both marked with a '4' above them. Measure 12 is a final measure with a dynamic of *mp*. The right hand has a melodic line, and the left hand has an accompaniment. The time signature changes to 6/8 at the end of measure 12.

13

mf

Detailed description: This system contains measures 13, 14, and 15. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has an accompaniment. A dynamic of *mf* is marked at the beginning of measure 15.

16

*p*

19

22

25

*cresc.*

28

*mf*

31

31

*f*

Musical notation for measures 31-32. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment with chords and eighth notes. A dynamic marking of *f* (forte) is present at the beginning of the system.

33

33

Musical notation for measures 33-34. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line from the previous system. The lower staff continues the harmonic accompaniment with chords and eighth notes.

35

35

Musical notation for measures 35-37. The system consists of two staves. The upper staff shows a melodic line with some rests and beamed sixteenth notes. The lower staff continues the harmonic accompaniment with chords and eighth notes.

38

38

Musical notation for measures 38-40. The system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with some rests and beamed sixteenth notes. The lower staff continues the harmonic accompaniment with chords and eighth notes.

41

41

Musical notation for measures 41-43. The system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with some rests and beamed sixteenth notes. The lower staff continues the harmonic accompaniment with chords and eighth notes.

Musical score for measures 44-46. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 44 features a melodic line in the treble with eighth notes and a bass line with chords. Measure 45 continues the melodic line with a fermata over the final note. Measure 46 shows a continuation of the melodic line with eighth notes.

Musical score for measures 47-49. Measure 47 includes a first ending bracket labeled '1.' and a second ending bracket labeled '2.'. Measure 48 continues the melodic line. Measure 49 is the end of the first ending, marked with a double bar line and repeat dots. Dynamics include *mp* and *cresc.* with a dashed line indicating a gradual increase in volume.

Musical score for measures 50-53. Measure 50 includes a first ending bracket labeled '1.' and a second ending bracket labeled '2.'. Measure 51 features a *p sub* dynamic marking. Measure 52 includes a '2' marking above the treble staff. Measure 53 continues the melodic line. The overall instruction is *Crescendo poco a poco*.

Musical score for measures 54-56. Measure 54 includes a *mf* dynamic marking. Measure 55 continues the melodic line. Measure 56 continues the melodic line with eighth notes.

Musical score for measures 57-59. Measure 57 includes a *f* dynamic marking and the instruction *Sonoro*. Measure 58 continues the melodic line. Measure 59 continues the melodic line with eighth notes.

59

Crescendo

*ff*

*sfzf*

## **Conclusiones**

Como podemos ver con los resultados de este trabajo, la figura de Violeta Parra se agiganta con los años para transformarse en una artista universal cuyo mensaje toca los corazones de pueblos enteros. Por la intensa vida que tuvo desde su infancia, por los sufrimientos que no le fueron escatimados a lo largo de su camino podemos colocar a Violeta Parra en el selecto grupo de individuos que no nada más expresan su enorme sensibilidad en el campo del arte y también en el aspecto de lo social, sino que también nos guían y nos orientan en el difícil camino de la vida para aprender a superarnos y enfrentar los retos con valor y decisión, sin perder de vista los valores que nos rigen como humanidad y que Violeta Parra tuviera en el más alto grado.

Sirva este pequeño homenaje para ofrecer a los marimbistas y al público en general la posibilidad de conocer un poco de la vida y obra de esta singular artista, y disfrutar su música con estas versiones de tres de sus obras, lo que viene a llenar un hueco en la literatura de la marimba de concierto chilena, y realizar una aportación para el repertorio del instrumento a nivel mundial.

Otro de los puntos importantes que nos ofrece la realización de este trabajo de investigación es el crecimiento tanto musical como humano que se logra al realizar los arreglos. Se trata de un cambio de óptica, tanto de la sensibilidad como de los puntos de vista o la visión que se tiene de la música como arte y la marimba como instrumento. El solo hecho de profundizar en la música de Violeta Parra a través de estas versiones para marimba solista permite ampliar el horizonte musical y acercarse de una forma intuitiva al conocimiento de la verdadera labor del artista músico, aquel que vive la música desde el corazón, aquel que tiene ideales en la música y en la vida, aquel finalmente, que cree en la humanidad y en la felicidad que podemos compartir en este mundo a través del arte en nuestra sociedad.

## ANEXOS

### ANEXO A

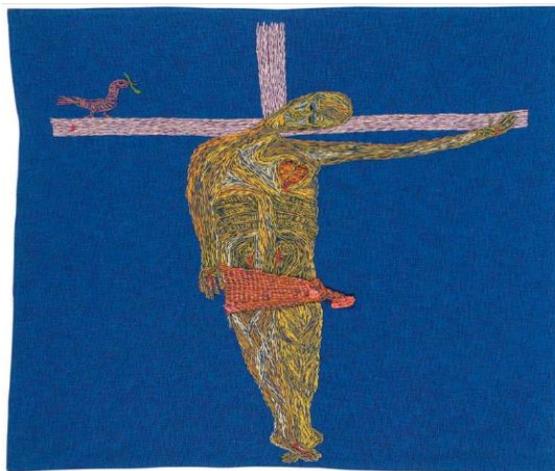
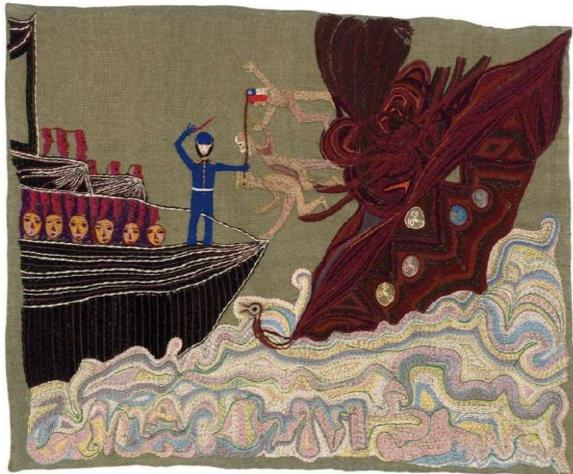
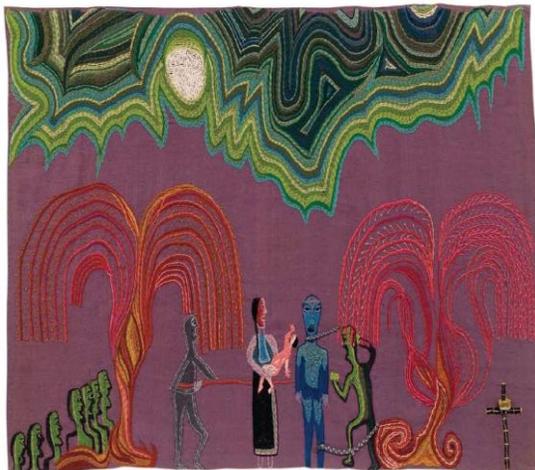
Grabaciones de marimba en Chile

Nombre del disco	Autor	Año
<i>Música chilena para percusión</i>	Grupo de Percusión U.C	Fecha indeterminada
<i>Música chilena para percusión Vol. 2</i>	Grupo de Percusión U.C	Fecha indeterminada
<i>Secuencias: Saxofones y Percusiones</i>	Dúo Villafuerte-Kanamori	2002
<i>Transición Obras Chilenas para Marimba y Vibráfono</i>	Marcelo Stuardo	2006
<i>Kai Kai Filu</i>	Grupo de Percusión U.C	2013

## ANEXO B

Obra visual de Violeta extraída de la página web de la *Fundación Violeta Parra*<sup>141</sup>.

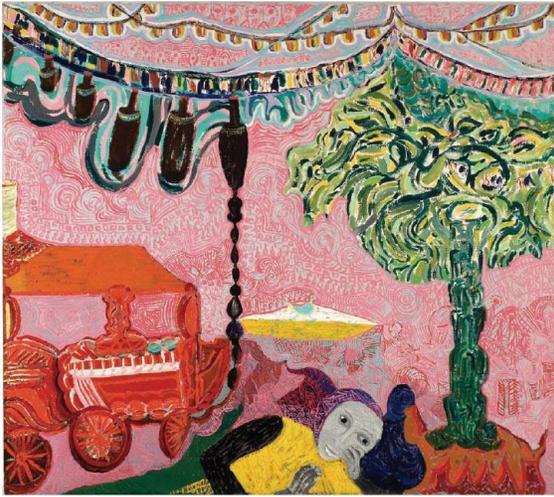
### ARPILLERAS

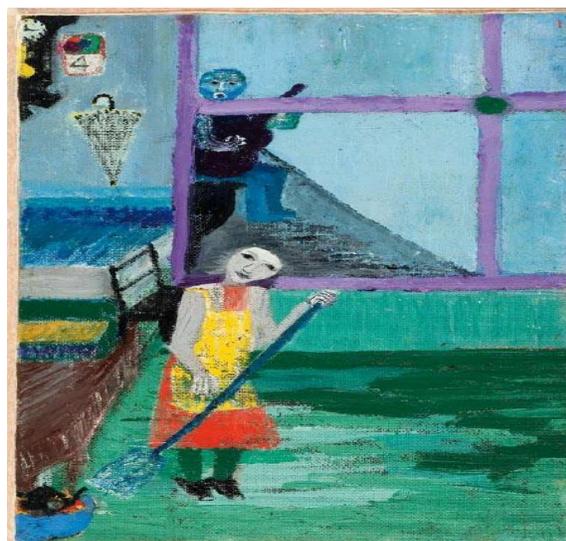
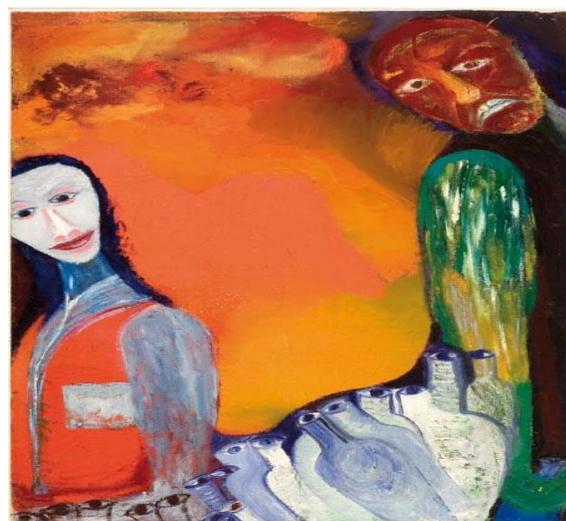
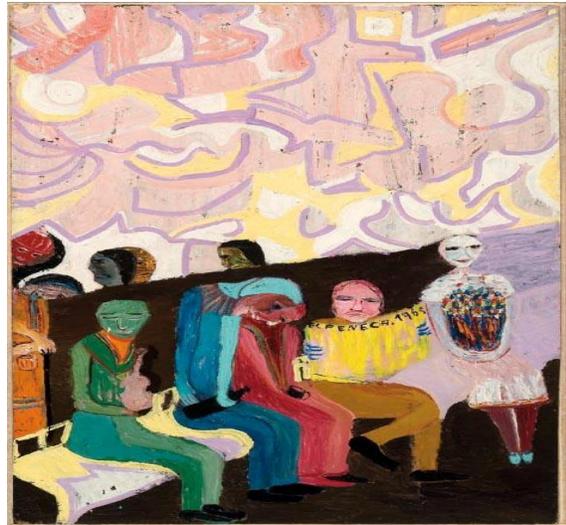


<sup>141</sup> <http://www.fundacionvioletaparra.org/obra-visual>

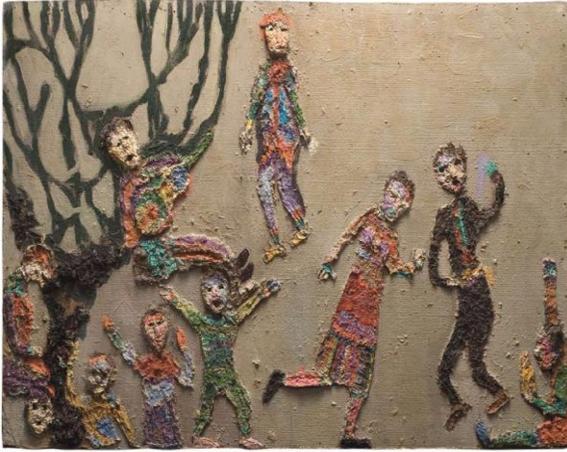


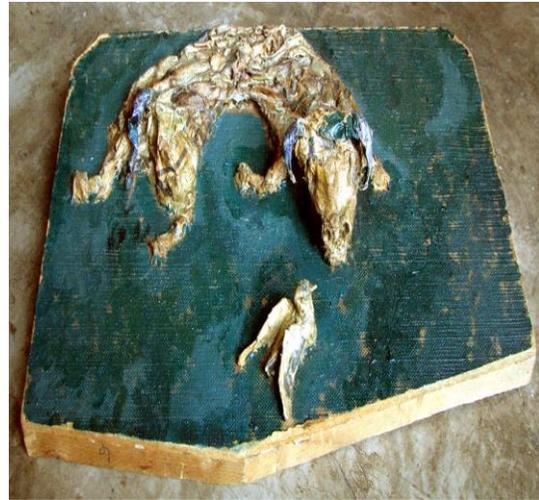
OLEOS





PAPEL MACHÉ





## ANEXO C

Catálogo discográfico de Violeta Parra extraído del *Libro Mayor de Violeta Parra*<sup>142</sup>

**Discografía de corta duración** entre 1949 y 1952 por el dúo de Hilda y Violeta Parra *Las Hermanas Parra*. Santiago sello R.C.A Víctor. Contiene:

- El Caleuche (cueca) y Judas (Vals)
- El buen consejo (Vals) y Entrégame la Cabulla (Cueca)
- Que rica cena (Cueca) y La cueca del payaso
- A mi casa llega un gato (Cueca) y Ciento cincuenta pesos (Cueca)
- Es imposible (Corrido) y Luis ingrato (Corrido)
- Qué pena siente el alma (vals del Folklore) y Casamiento de negros. Odeon. Santiago, 1953.

*Cuecas. Dúo de Isabel y Violeta Parra*. Sello Demon, Santiago, 1965. Contiene:

- Ven acá
- Regalo mío
- En los altos de Colombia.

*El tocador afuerino*. Violeta Parra y Gilbert Favre. Odeón, Santiago de Chile, 1965.  
Cara A:

- Camanchaca
- Calambito Temucano

Cara B:

- Tocata y fuga

## Discografía de la larga duración

*Violeta Parra Cantos de Chile, Le chant du Monde, 1956*. Cara A:

- Aquí se acaba esta cueca
- Ausencia (Habanera)
- Miren como corre el agua (Cueca)
- Versos por el apocalipsis
- Parabienes de novios
- Casamiento de negros (Parabienes)

---

<sup>142</sup> Parra Isabel, *El libro mayor de Violeta Parra*. Ediciones Mickay. Madrid, España. 1985.

- Dicen que el ají maúro (Cueca)

Cara B:

- La refalosa (Danaza)
- Palmiti (Canción pascuence)
- El Palomo (Chapecao)
- Viva Dios, viva la Virgen (Parabenes)
- Cantos a lo divino
- Meriana (Canción pascuence)
- ( Hay una nueva edición de 1975 que incluye *El Gavilán*)

*Violeta Parra acompañada de guitarra*. El folkllore de Chile, Vol. I. Odeón, Santiago, 1956. Cara A:

- La inhumana (Refalosa de folkllore)
- Es aquí o no es aquí (Esquinazo del folkllore)
- Son tus ojos (Vals del folkllore)
- Parabienes al revés
- Tres cuecas punteados (Solo de guitarra)
- Verso por saludo
- Ausencia (Habanera)
- Las naranjas (Tonada)
- El sacristán (Polka)

Cara B:

- Versos por la sagrada escritura
- Viva la luz de Don Creador
- El Bergantín (Vals del Folklore)
- Versos por la niña muerta
- Tres polkas antiguas (Solo de guitarra)
- Versos por despedida a Gabriela Mistral
- No habiendo como el maire
- La paloma ingrata (Mazurca del folkllore)

*Violeta Parra acompañada de guitarra*. El folkllore de Chile, Vol. II, Santiago, Odeón. 1956. Cara A:

- Versos por el Rey Asuero (A lo divino)
- Adiós corazón amante (Tonada maulina)
- Bella joven (Vals)
- Ya me voy a separar (Tonada punteada)
- Versos por las doce palabras (A lo divino)
- Viva Dios, Viva la Virgen (Parabienes)

- La muerte con anteojos (A lo humano)
- Niña hechicera (Mazurca)

Cara B:

- Cueca larga de los Meneses
- Amada prenda (Vals canción)
- Verso por desengaño (A lo humano)
- La petaquita (Mazurca)
- Tonada del medio
- Verso por padecimiento (A lo divino)
- Tonada por ponderación (Canción punteada)
- Yo también quiero casarme (Polka)

La cueca presentada por Violeta Parra. El folklore de Chile, Vol. III, Santiago, Odeón, 1957. Cara A:

- Presentación y comentario inicial
- La cueca del Balance
- Adiós, que se va segundo
- Floreció el copihue rojo
- Un viejo me pidió un beso
- Cueca del organillo
- Cuando estaba chiquillona
- Una Chiquilla en Arauco
- Quisiera ser palomita
- En el cuarto de la Carmela
- La muerte se fue a bañar
- De las piernas de un zancudo

Cara B:

- Dame de tu pelo rubio
- Yo vide llorar un hombre
- Tengo que hacer un retrato
- Pañuelo blanco que me diste
- Cueca del payaso
- La mariposa
- Para qué me casaría
- Cueca Valseada
- La niña que está bailando
- Cueca de armónica
- El ají maduro
- En la cumbre de los Andes

- Cueca larga de los meneses (Segundo pie)
- Palabras finales

*La tonada presentada por Violeta Parra.* El folklore de Chile, Vol. IV, Santiago, Odeón, 1957. Cara A:

- ¿ Adónde vas, jilguerillo?
- Atención mozos solteros
- Cuando salí de mi casa
- Si lo que amo tiene dueño
- Cuándo habrá cómo casarse
- Un reo siendo variable
- Si te hallas arrepentido

Cara B:

- Las tres pollas negras
- Una naranja me dieron
- Huyendo voy de tus rabias
- El joven para casarse
- Tan demudado te he visto
- Yo tenía en mi jardín
- Imposible que la luna
- Blanca flor y filumena

Toda Violeta Parra. El folklore de Chile, Vol. V, Santiago, Odeón, 1960.

Cara A:

- Hace falta un guerrillero (Tonada)
- Veintiuno son los dolores (Canción *golpeadita*)
- Por la mañanita (Tonada)
- El día de tu cumpleaños (Chapecao)
- El chuico y la damajuana (Refalosa)
- Yo canto a la diferencia (Canción chicoteada)
- El hijo arrepentido (Tonada texto de Nicanor Parra)

Cara B:

- Amigos tengo por cientos (Décimas por elementos)
- Por pasármelo tomando (Cueca recortada)
- Qué te trae por aquí (Canción tonada a lo guitarrón)
- Casamiento de negros (Parabienes)
- El pueblo (Texto de Pablo Neruda)
- La jardinera (Tonada)
- Puerto Montt está temblando (Décimas contrapunto por el terremoto)

Disco de larga duración editado en Buenos Aires, Odeón. 1961. La edición fue prohibida y no circuló. Incluía por primera vez la canción Porque los pobres no tienen, escrita justamente en Argentina.

*Los Parra de Chile*. Violeta Parra y sus Hijos, Berlín, R.D.A, Sello Amiga, 1962.

*Recordand a Chile. Canciones de Violeta Parra*. Santiago Odeón, 1965.

Cara A:

- Mañana me voy pa'l norte
- Que he sacado con quererte
- El diablo en el paraíso
- A la una
- Una Chilena en París
- Paloma ausente

Cara B:

- Y arriba quemando el sol
- Qué dira el santo padre
- Pedro Urdemales
- Escúchame, pequeño.
- Defensa de Violeta Parra (Leído por Nicanor Parra)

*La Carpa de La Reina*. Violeta Parra y otros intérpretes. Santiago, Odeón, 1966.

Contiene:

- Los pueblos americanos
- La pericona se ha muerto
- Corazón maldito
- Palmero sube a la Pala

*Las Ultimas Composiciones de Violeta Parra. Acompañamientos instrumentales de Isabel y Angel Parra*. Santiago, RCA Víctor, 1966.

Cara A:

- Gracias a la Vida
- El Albertío
- Cantores que reflexionan
- Pupila de águila
- Run Run se fue p'al norte
- Maldigo del alto cielo
- La cueca de los poetas

Cara B:

- Mazúrquica moderna
- Volver a los diecisiete
- Rin del angelito
- Una copla me ha cantado
- El guillatún
- Pastelero a tus pasteles
- De cuerpo entero

**Ediciones posteriores a su muerte.**

*Canciones reencontradas en París.* Santiago, Dicap, 1971.

Cara A:

- Santiago penando estás
- Según el favor de viento
- Arauco tiene una pena
- Hasta cuándo estás

Cara B:

- La carta
- Qué vamos a hacer (Ayúdame Valentina)
- Es Una barca de amores
- Rodriguez y Recabarren (O Un río de sangre corre)

Este disco se hizo a partir de una grabación hecha efectivamente en París por Arion en 1963.

*Canciones de Violeta Parra.* Serie de Música de esta América. La Habana, Casa de las Américas, 1971. Cara A:

- Gracias a la vida
- Qué dirá el santo padre
- Hace falta un guerrillero
- Arauco tiene una pena
- A la Una

Cara B:

- La jardinera
- Arriba quemando el sol
- La carta
- Paloma ausente
- Según el favor del viento

- Maldigo del alto cielo

*Canto para una semilla*. Décimas autobiográficas de Violeta Parra, Música de Luis Advis. Intérpretes: Isabel Parra y conjunto Inti-Illimani. Santiago, Dicap, 1972.

Cara A:

- Los parientes
- La infancia
- El amor
- El compromiso

Cara B:

- La denuncia
- La esperanza
- La muerte
- Epílogo
- Canción final  
(Hay una reedición de este disco hecha en Roma por el sello Vedette en 1978)

*Un río de sangre. Le Chili de Violeta Parra*. París, Arion, 1974.

*Violeta Parra ausente presente...* París, Le chant du Monde, 1975. Album doble.

Disco Uno Cara A:

- El primer día del señor
- Entre aquel apostolado
- Hay una ciudad muy lejos
- En el portal de Belén
- Cuecas punteadas
- Tres polkas

Cara B:

- Viva la luz del creador
- Las paires saben sentir
- Viva Dios, Viva la Virgen
- Casamiento de negros
- Arriba quemando el sol
- Qué pena siente el alma
- Ausencia
- El palomo

Disco Dos Cara A:

- Violeta ausente
- Me voy, me voy.
- Miren como corre el agua
- La jardinera
- Dicen que el ají maúro.
- Dónde estás prenda querida
- Ojos negros matadores
- Aquí se acaba esta cueca

Cara B:

- El gavián
  - Meriana
  - Paimiti
- (Salvo el Gavilán, grabado en 1964, todos los otros títulos habían sido grabados en París en marzo de 1956).

*Violeta Parra- Décimas.* Santiago, Alerce, 1976.

## REFERENCIAS

### BIBLIOGRAFÍA

Concha O. Norambuena R. Torres R. Valdevenito M. (1993) *Violeta Parra, composiciones para Guitarra*. Santiago: SCD.

Colkin C. (2004) *An Annotated Catalog of Published Marimba Concertos in the United States from 1940-2000*. Norman, Oklahoma: Tesis para optar al título de Doctor en Artes Musicales, Universidad de Oklahoma.

Herrero V. (2017) *Después de vivir un siglo*. Santiago: Penguin Random House grupo editorial S.A.

Loyola Margot. (2006) *La tonada: Testimonios para el futuro*. Valparaíso: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

Parra I. (1985) *El libro mayor de Violeta Parra*. Madrid: Ediciones Mickay.

Moreno I. Nandayapa J. (2002) *Método Didáctico para Marimba*. Tuxtla Gutierrez, Chiapas: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.

Subercaseaux B. Londoño J. (1976) *Gracias a la vida*. Buenos Aires: Galerna.

Subercaseaux B. et al (2017). *Violeta Parra después de vivir un siglo*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile.

Saéz F. (2017) *La vida intranquila de Violeta Parra*. Santiago: Editorial Planeta Chilena S.A.

Salazar G. (2009) *Aportes en el campo de la creación, enseñanza e interpretación*. Santiago: Tesis para optar al título de Magíster en Artes, Universidad Católica de Chile.

Vera C. (2000) *Manual de Percusión*. Santiago: EDICIONES UNIVERSITARIA CATÓLICA DE CHILE.

*Revista Musical Chilena* XLV, N° 175, pp. 84-88. (1991) Noticias varias.

Last.fm *Biografía de Marcelo Stuardo*. Consultado el 5 de agosto de 2020, disponible en <https://www.last.fm/es/music/Marcelo+Stuardo/+wiki>

Real Academia Española, *Etimología de la palabra polka*. Consultado el 5 de agosto de 2020, disponible en <https://dle.rae.es/polca>

González, Juan Pablo 1997. *Cristalización genérica en la música popular chilena de los años sesenta*. TRANS- Revista Transcultural de Música, Trans 3. consultado el 5 de agosto de 2020, disponible en <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/264/cristalizacion-generica-en-la-musica-popular-chilena-de-los-anos-sesenta>

Memoria chilena. Biblioteca Nacional de Chile. *Seguidilla*. Consultado el 5 de agosto de 2020, disponible en <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-92454.html>

EcuRed. *Tonada*. Consultado el 5 de agosto de 2020, disponible en <https://www.ecured.cu/Tonada>

Archivo Chile. *Vida y Obra de Violeta Parra*. Consultado el 5 de agosto de 2020, disponible en [http://www.archivochile.com/Cultura\\_Arte\\_Educacion/html/cultart\\_vp.html](http://www.archivochile.com/Cultura_Arte_Educacion/html/cultart_vp.html)

Municipalidad de San Carlos, *Violeta Parra Sandoval*. Consultado el 5 de agosto de 2019, disponible en <http://munisancarlos.cl/web/index.php/antecedentes/biografia-de-violeta-parra>

Memoria chilena. Biblioteca Nacional de Chile. *Violeta Parra (1917-1976)*. Consultado el 5 de agosto de 2020, disponible en <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-98197.html>

Fundación Violeta Parra. *Obra Visual*. Consultado el 5 de agosto de 2020, disponible en <http://www.fundacionvioletaparra.org/obra-visual>

Museo Violeta Parra, *Biografía*. Consultado el 5 de agosto de 2020, disponible en <https://museovioletaparra.cl/violeta-parra/>

## **ENTREVISTAS**

Carlos Vera Pinto, fue profesor de percusión de la Universidad Católica de Chile cerca de 40 años. Entrevista por correo electrónico el 8 de marzo de 2019.

Gonzalo Vargas Mercader, marimbista y profesor de percusión de la escuela Artística Municipal Armando Dufey Blanc. Entrevista por correo electrónico el sábado 9 de noviembre de 2019.

Marcelo Stuardo Orrego, marimbista y profesor del programa vespertino de la Universidad de Chile, y percusionista de la Orquesta Clásica de la Universidad de Santiago de Chile. Entrevista por correo electrónico el jueves 3 de abril de 2019.

Nicolás Moreno Yaeger, marimbista y profesor de percusión de la Universidad Católica de Valparaíso. Entrevista por correo electrónico el jueves 14 de marzo de 2019.

Rodrigo Kanamori Garcia, marimbista y ex profesor de percusión de la Universidad de Chile. Entrevista vía telefónica el lunes 18 de noviembre de 2019.