



UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO

FACULTAD DE ARTES – PROGRAMA ESPECIAL DE LICENCIATURA EN ARTES

ANTICUECAS AL PIANO: ADAPTACIÓN PIANÍSTICA Y PROPUESTA PEDAGÓGICA A PARTIR DE OBRA PARA GUITARRA DE VIOLETA PARRA

Estudiante: Francisco Javier Rodríguez Reyes

Profesor Guía: Dr. Juan Gustavo Núñez Olguín

Tesis presentada a la Facultad de Artes de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano
para optar al grado académico de Licenciado en Artes.

Santiago de Chile

2025

“Son cosas pequeñas, frágiles, pero anuncian otro tipo de conciencia y de praxis. Seguramente la mirada sociológica no reparará en ellas, habituada como está a pensar “en grande”, en los grandes temas como el estado, los movimientos sociales, la democracia...La crisis nos ayuda a superar esos bloqueos y a prestar atención a lo pequeño, a la multiplicidad y diversidad de prácticas pensantes que afloran por doquier.”

Silvia Rivera Cusicanqui, Un mundo chi'xi es posible (2018)

Agradecimientos

A mi familia, mi padre Marcelo, mi madre Alicia, a mis hermanos y mis sobrinos, por su amor constante.

A Bianca, mi compañera de vida, por su presencia luminosa, por caminar a mi lado incluso en los días más nublados e inspirar mis sueños.

A mi profesor guía, Juan Núñez Olguín, por su acompañamiento generoso y su mirada crítica que enriqueció profundamente este proceso.

A la Universidad Academia de Humanismo Cristiano y a su Programa PET, por ser espacio de formación, pensamiento libre y compromiso con las artes.

A mis compañeras y compañeros, colegas artistas, por inspirarme con su sensibilidad, su entrega y su manera única de habitar el arte.

A cada persona, lugar y gesto que alimentó esta búsqueda con preguntas, dudas, abrazos y silencios.

CONTENIDO

Índice.....	4
Capítulo 1: Fundamentos del Proyecto.....	7
1.1 Introducción.....	7
1.2 Problema.....	9
1.3 Objetivos.....	13
1.3.1 Objetivo General.....	13
1.3.2 Objetivos Específicos.....	13
1.4 Pertinencia.....	14
Capítulo 2: Marco Teórico.....	16
2.1 Contexto instrumental y adaptación musical.....	16
2.1.1 Guitarra y piano.....	17
2.1.2 La transcripción musical.....	18
2.1.3 Piano y folclore: ejemplos históricos de adaptación.....	18
2.2 Violeta Parra, las Anticuecas y la música chilena de raíz.....	21
2.2.1 Violeta Parra y las Anticuecas.....	21
2.2.2 La guitarra y la música chilena de raíz.....	23
2.2.3 La guitarra traspuesta.....	24

2.2.4 La cueca y la hemiola.....	25
2.2.5 Anticueca N°3.....	27
2.2.6 Composición intuitiva y creación musical.....	29
2.3 Estudios de piano, aprendizaje e identidad.....	30
2.3.1 El estudio de piano.....	30
2.3.2 La educación del piano en Chile.....	31
2.3.3 Música tradicional y fundamentos neurocognitivos.....	32
2.3.4 Identidad y repertorio local en la formación artística.....	33
Capítulo 3: Metodología de la Investigación.....	34
3.1 Marco metodológico.....	34
3.2 Tipificación del estudio.....	34
3.3 Fuentes de información.....	36
3.4 Técnicas de recogida de datos.....	37
3.5 Población y muestra.....	37
3.6 Técnicas de análisis de la información.....	38
Capítulo 4: Adaptación Anticueca N°3.....	39
4.1 Introducción.....	39
4.2 Adaptación.....	40
4.3 Ejemplos de procedimientos musicales utilizados en la adaptación.....	44
4.3.1 Distribución de voces, registro, octavado y hemiola (Compases 1–4)....	44

4.3.2 Manos espejo, cuádruple octava, cambio de métrica (Compases 25 a 28).....	45
4.3.3 Dinámicas y alteraciones de tempo.....	44
Capítulo 5: Entrevistas.....	47
5.1 Introducción.....	47
5.2 Entrevistados.....	48
5.3 Preguntas.....	48
5.4 Análisis entrevistas.....	49
5.4.1 Valoración de las Anticuecas y su lenguaje musical.....	50
5.4.2 Aspectos técnicos y adaptabilidad pianística.....	51
5.4.3 Potencial pedagógico e identitario.....	52
5.4.4 Conclusión Análisis Entrevistas.....	53
Conclusiones y proyecciones.....	54
6.1 Conclusiones.....	54
6.2 Proyección del proyecto.....	55
Referencias.....	57
Anexo 1: Categorías y preguntas de la entrevista.....	64
Anexo 2: Transcripciones de entrevistas.....	66

CAPÍTULO 1

Fundamentos del Proyecto

¿Por qué no te levantas de la tumba

A cantar

a bailar

a navegar

En tu guitarra?

Nicanor Parra, Defensa de Violeta Parra.

1.1 Introducción

Este trabajo de tesis tiene como objetivo principal generar una adaptación para piano de la Anticueca N°3 de Violeta Parra, analizando y sistematizando los rudimentos técnicos pianísticos que surjan a partir de esta transcripción. A través de este proceso, se busca desarrollar un estudio que permita implementar dicha adaptación como recurso pedagógico en la formación de estudiantes de piano, aportando al repertorio local latinoamericano y fortaleciendo la conexión entre la técnica pianística y las expresiones musicales folclóricas chilenas.

La presente investigación surge como una respuesta a la escasez de material pedagógico para el estudio del piano basado en repertorio de raíz chilena y latinoamericana.

Particularmente, se propone una adaptación al piano de la Anticueca N°3, una de las cinco “Anticuecas”, obras originales para guitarra compuestas por Violeta Parra en 1961. Estas piezas se destacan por su audaz fusión entre elementos del folclore tradicional chileno y una sensibilidad compositiva moderna e intuitiva, lo que las sitúa como un hito dentro de la guitarra solista de raíz popular en Chile (Montes y Jorquera, 2023, pp.53-54).

La historia de estas composiciones es también significativa: fueron difundidas póstumamente gracias a la gestión de su hermano Nicanor Parra, quien no solo impulsó la grabación de sus obras, sino que también influyó en su concepción a través del marco de su propia Antipoesía, expresión caracterizada por romper con las convenciones tradicionales de la poesía, utilizando, en palabras del (anti)poeta, “la lengua de la tribu” (Cachureo, 1982), es decir: utilizar en el marco de la poesía formal, el lenguaje popular chileno, en clave humorística-reflexiva y a menudo satírica, para criticar la sociedad, la cultura y las convenciones literarias; de modo similar las Anticuecas encarnan una propuesta estética que subvierte las estructuras tradicionales del lenguaje musical popular y folklórico de Chile, utilizando patrones rítmicos y melódicos de la cueca y la tonada, como también posturas y patrones propios de la guitarra traspuesta campesina chilena, ofreciendo una reelaboración libre e innovadora del lenguaje folclórico (Norambuena, Torres & Valdebenito, 2017, p. 5).

Esta investigación nace desde la genuina admiración por la obra de Violeta Parra y, particularmente, por una fascinación con las Anticuecas, obras muy originales y que tocan una vibra muy íntima de la sonoridad de este territorio. Por un lado, como pianista, resulta profundamente inspirador explorar y adaptar la musicalidad intuitiva de Parra a este instrumento, desarrollando este potencial musical en el piano. Por otro, busca contribuir a una transformación curricular que permita integrar repertorio local en los programas de formación pianística.

Históricamente, la enseñanza del piano en Chile ha estado fuertemente influenciada por los cánones europeos, particularmente desde la reforma del Conservatorio Nacional de Música en 1928 (González, 2013, pp. 128-129). Esta tradición ha privilegiado el estudio de los grandes compositores europeos como Bach, Beethoven y Debussy, entre otros, conformando un corpus académico sólido, pero, homogéneo en términos culturales. Esto ha provocado que, como constante, la producción pianística latinoamericana haya sido marginada o tratada como repertorio “complementario”, limitando su inserción en las metodologías y evaluaciones formales.

En este contexto, resulta fundamental proponer nuevas aproximaciones pedagógicas y creativas que incorporen las expresiones musicales locales como parte del proceso formativo. Las Anticuecas representan una oportunidad inmejorable para este propósito, pues no solo conectan con la identidad cultural chilena, sino que también ofrecen una riqueza rítmica, melódica y estructural que puede ser explotada pedagógicamente.

1.2. Problema

La falta de estudios académicos de piano basados en la música latinoamericana y chilena es un tema importante, pues refleja tanto la carencia de investigación en la academia, como la poca visibilidad de este repertorio dentro de los conservatorios y programas académicos de formación musical.

La música académica ha estado históricamente dominada por repertorios de compositores europeos tales como Bach, Beethoven, Mozart, y posteriormente Chopin, Liszt, Debussy y Ravel, entre tantos otros, lo cual ha llevado a una marginación de otras tradiciones musicales, como las de los distintos países latinoamericanos. Si bien existe una rica tradición

de compositores latinoamericanos que han producido música para piano como Alberto Ginastera (Argentina), Heitor Villa-Lobos (Brasil) o Carlos Chávez (México), estos compositores no siempre reciben la misma atención en estudios formales o en la pedagogía del piano (Falabella, 1958, p.48).

En Chile, específicamente, ha habido una tendencia similar. Aunque el país ha producido notables compositores para piano como Alfonso Leng, Roberto Falabella, Pedro Humberto Allende, y Enrique Soro, los estudios académicos sobre sus obras y su inclusión en los currículos pianísticos suelen ser limitados.

Por otro lado, el desarrollo del piano popular y folclórico, basado en los ritmos autóctonos se da, principalmente, entre músicos de manera más espontánea, de manera informal y no se alcanza a sistematizar.

El aprendizaje informal es todo aquel que se genera por fuera de los parámetros académicos. Suele ser propio de las músicas tradicionales y populares, y muchas veces forma parte de la cultura, proceso conocido como aprendizaje por enculturación.

La enculturación musical hace referencia a la adquisición de habilidades y conocimientos por la inmersión diaria en la música y en las prácticas musicales de un contexto social particular. Este proceso se da naturalmente en un medio social, ya que crecemos escuchando, según nuestro contexto, cierta música que nos influenciará para siempre. Para algunos niños esta enculturación se convierte en un camino hacia la educación musical formal, en la que se aprende un instrumento y se desarrollan otras habilidades que no se experimentaron en su contexto social. Para otros niños, este camino musical se construye con una constante exploración de su entorno musical, la cual se da inconscientemente y forma a la mayoría de los músicos populares (Green, 2002, p.19).

El aprendizaje de la música popular y folclórica se ha desarrollado históricamente en contextos de transmisión oral y práctica colectiva, fuera de los marcos institucionales de la

enseñanza formal. En estos entornos, la formación musical ocurre principalmente de manera informal, a través de la escucha, la repetición y la participación, tanto activa como pasiva, en prácticas sociales musicalizadas. Este proceso, conocido como enculturación musical, implica la adquisición de habilidades y conocimientos musicales mediante la inmersión cotidiana en los lenguajes sonoros propios de una comunidad o territorio (Tizón, 2016, p.11). A diferencia de la enseñanza académica, este tipo de aprendizaje no suele contar con una sistematización teórica, lo que da lugar a una práctica musical rica en intuición, expresión y destreza técnica, pero con escasa formalización en cuanto a notación, análisis o metodologías de enseñanza. Esta característica ha contribuido a que, pese a su profundidad artística y valor cultural, la música popular y folclórica permanezca muchas veces al margen de los programas de estudio tradicionales (Gorostidi & Samela, 2008, pp.5-6).

Como ya se ha dicho, la tradición pedagógica musical en muchos países latinoamericanos, incluida Chile, sigue profundamente influenciada por modelos europeos y aunque redunde, los programas de estudio en conservatorios y universidades suelen priorizar el repertorio canónico europeo, lo que deja poco espacio para la música de origen local o regional.

Otro aspecto que deriva de este problema es la falta de recursos pedagógicos específicos para enseñar piano utilizando música latinoamericana o chilena. Los estudios pianísticos más utilizados para la formación técnica (como los de Czerny, Hanon o Brahms) son de origen europeo (Falabella, 1958, p.48-49) y aunque existen partituras y estudios de compositores latinoamericanos, estos no han sido sistemáticamente adaptados para la enseñanza en el aula.

También las partituras de compositores chilenos y latinoamericanos no siempre están tan disponibles como las de los compositores europeos, lo que limita su difusión. Además, la

falta de grabaciones de alta calidad accesibles y la poca exposición pública de estas obras, contribuye también al desconocimiento de estos compositores y su música (Zamora, 2019).

Sin embargo, en los últimos años ha surgido un creciente interés por rescatar la música local en los espacios académicos, integrando al repertorio obras de compositores chilenos como Horacio Salinas, Luis Advis, Soro y otros. Ejemplo de ello son la residencia artística de Horacio Salinas en la Universidad de Los Lagos (2024), que involucró actividades con estudiantes y agrupaciones universitarias; la producción de un CD con obras inéditas de compositores nacionales por parte del Departamento de Música de la Universidad de Chile; y el conversatorio “Desempolvando patrimonios” de la Universidad Austral de Chile, centrado en estrategias de recuperación de archivos musicales patrimoniales. Estas iniciativas evidencian un movimiento académico sostenido por visibilizar, difundir y revalorizar el repertorio musical chileno desde una perspectiva formativa y cultural.

La falta de estudios académicos de piano basados en música latinoamericana o chilena es una cuestión que, si bien ha comenzado a ser abordada, sigue siendo un área con mucho potencial por desarrollar. Fomentar más investigación, incluir este repertorio en los currículos de formación y mejorar el acceso a recursos pedagógicos son pasos clave para avanzar.

La pregunta que le da forma a esta investigación es: *¿Qué rudimentos técnicos para la ejecución en piano se pueden trabajar desde una adaptación para piano de la “Anticueca” N°3 de Violeta Parra?*

1.3 Objetivos

1.3.1 Objetivos Generales

El objetivo general de nuestro proyecto es analizar y sistematizar los rudimentos técnicos pianísticos que se pueden desarrollar a partir de la adaptación al piano de la obra para guitarra “Anticuecas” N°3 de Violeta Parra, y generar un *estudio para piano* que pueda ser implementado en la formación de estudiantes de piano

Como objetivo complementario pretendemos investigar y visibilizar la falta de repertorio pianístico de compositores chilenos y latinoamericanos en los conservatorios de música en Chile, proponiendo esta adaptación de la "Anticuecas" N°3 de Violeta Parra para piano como una contribución al repertorio local.

1.3.2 Objetivos Específicos

Estudiar el contexto y características de las "Anticuecas" de Violeta Parra, investigando su relevancia dentro del repertorio guitarrístico y su potencial para ser adaptadas al piano.

Desarrollar una propuesta de adaptación de las "Anticuecas" de Violeta Parra para piano, buscando mantener su esencia y espíritu, a la vez que se exploran las posibilidades técnicas y expresivas de la obra en el piano.

Evaluar la pertinencia pedagógica de la propuesta y, a modo general, de la inclusión de composiciones chilenas y latinoamericanas, como las "Anticuecas", en la formación de pianistas en Chile

1.4 Pertinencia

La importancia de esta investigación reside en la falta de repertorio local en la formación pianística en los conservatorios y escuelas de música de Chile; la literatura para piano suele centrarse en compositores europeos, mientras que el repertorio de compositores chilenos y latinoamericanos ha sido históricamente poco promovido. Esta situación limita el conocimiento de la música local y la identificación de los estudiantes con su cultura. Por lo tanto, la inclusión de obras chilenas, como las de Violeta Parra, contribuiría a una formación más representativa de la identidad musical de la región.

Por otro lado, Violeta Parra es una de las figuras más importantes del folclore y la música chilena, cuyo legado ha trascendido a nivel internacional. Sin embargo, su música no ha sido suficientemente explorada en el ámbito académico del piano. Adaptar sus "Anticuecas" para piano no solo enriquece el repertorio pianístico, sino que también permite a los estudiantes acercarse a una obra de gran valor cultural que trasciende las fronteras del folclore.

En el contexto globalizado en que vivimos, es crucial que los músicos y estudiantes de música tengan acceso y conocimiento de su propio patrimonio cultural. Esta investigación, y la adaptación de las "Anticuecas", contribuirían no solo a enriquecer el repertorio disponible, sino también a generar una mayor conciencia sobre la importancia de preservar y promover la música chilena y latinoamericana en las academias de música.

Creemos que la incorporación de compositores chilenos y latinoamericanos en el repertorio pianístico permite a los estudiantes interactuar con una diversidad de estilos, ritmos y formas que reflejan la riqueza cultural de la región. Las "Anticuecas", con su mezcla de vanguardia y folclore, ofrecen una oportunidad para explorar un enfoque compositivo único que desafía los cánones tradicionales, ampliando los horizontes técnicos y expresivos del piano.

La adaptación de esta obra, de guitarra a piano, presenta un desafío creativo que requiere innovación tanto técnica como interpretativa. Esta transcripción abriría nuevas posibilidades interpretativas para los pianistas, ofreciendo una obra que, si bien está enraizada en el folclore, invita a la experimentación y reinterpretación.

La investigación es pertinente dado el contexto actual de un creciente interés por visibilizar y rescatar la música chilena y latinoamericana en los estudios formales de música. La adaptación de las "Anticuecas" responde a una necesidad de ampliar el repertorio pianístico con obras que representen la identidad cultural local, permitiendo una mayor diversidad y profundización en la formación artística de los estudiantes de piano.

CAPÍTULO 2

Marco Teórico

*“De tu guitarra no se libra nadie
Hasta los muertos salen a bailar”*

Defensa de Violeta Parra, Nicanor Parra

2.1. Contexto instrumental y adaptación musical

Este apartado aborda el cruce entre dos tradiciones instrumentales: la guitarra, asociada históricamente al folclore campesino chileno, y el piano, ligado a la enseñanza musical formal y al repertorio académico europeo. Se presentan elementos técnicos y culturales de ambos instrumentos, así como los fundamentos y desafíos del proceso de transcripción musical. Asimismo, se revisan antecedentes relevantes sobre adaptaciones de repertorios populares al piano, destacando experiencias en América Latina que permiten contextualizar la propuesta de trasladar una obra de Violeta Parra —compuesta originalmente para guitarra sola— al lenguaje pianístico. Este marco instrumental y conceptual sienta las bases para comprender el valor artístico, técnico y pedagógico de dicha adaptación.

2.1.1 Guitarra y piano

La guitarra es un instrumento de cuerda de naturaleza esencialmente popular: su caja posee un oído circular en su centro. Una barra de madera, situada sobre la tapa, funciona como puente y cordal. Se puede generar sonido rasgueando o punzando sus cuerdas. Se relaciona con el laúd árabe, la lira, el *tanbur* iraní, el *sitar* indio (de donde proviene su nombre), sus más antiguas evidencias arqueológicas datan de 1900 años A.C corresponden a arcaicos instrumentos babilónicos y su forma clásica fue definida en 1884 (Olazábal, 1954, p.103).

El piano, creado en 1709, es un instrumento de cuerda percutida cuyos sonidos se producen mediante cuerdas excitadas por un martillo que accionamos con las teclas. Es uno de los instrumentos más importantes, debido a sus grandes posibilidades tanto rítmicas como armónicas y su extensa literatura (Olazábal, 1954, pp.104-105).

Debido a su amplio rango y capacidades polifónicas, el piano se ha consolidado como el instrumento más versátil para realizar transcripciones. Su capacidad para integrar melodía, armonía y ritmo lo convierten en un medio idóneo para representar obras concebidas originalmente para conjuntos o instrumentos solistas. No obstante, la transcripción desde la guitarra hacia este instrumento ha sido menos frecuente, lo que implica un desafío tanto técnico como expresivo. Requiere decisiones creativas sobre textura, articulación y adaptación idiomática, elementos que son clave para lograr una versión pianística convincente y funcional.

Estos dos instrumentos, y la forma en que se relacionan entre sí, son la materia que utilizaremos en esta adaptación musical.

2.1.2 La Transcripción musical

Nuestro trabajo consiste en el traspaso, transcripción o adaptación, de una obra guitarrística al lenguaje del piano.

En la jerga musical, el término transcripción tiene dos posibles significados: el primero refiere a la acción de reflejar los sonidos de una forma gráfica mediante un conjunto de signos conocidos por una comunidad: la escritura en partitura (u otro formato) del lenguaje musical (Adler, 1989, p.511).

El segundo significado, que es de interés para nuestro trabajo, es el de la transcripción (intercambiable con el término adaptación) entendida como la transferencia de una obra previamente compuesta de un medio musical a otro (Adler, 1989, p.510), es decir, la adaptación de una obra escrita para cierto instrumento, en otro.

Este ejercicio nos permite relacionar dos instrumentos y explorar sus posibilidades y límites. A lo largo de la historia de la música este procedimiento ha sido utilizado una y otra vez; ya en el Barroco era una práctica común, y tenemos de ejemplo las adaptaciones para órgano que hizo Bach de los conciertos de violín de Vivaldi. Una numerosa lista de grandes compositores como Haendel, Beethoven, Liszt y Brahms, entre otros, también trabajaron esta práctica musical (Adler, 1989, p.511).

2.1.3 Piano y folclore: ejemplos históricos de adaptación

El piano, instrumento históricamente utilizado en la transcripción y adaptación de repertorios debido a su amplio registro y capacidad polifónica, ha sido ideal para la adaptación de numerosas y diversas músicas a su dominio. Fue el principal medio de difusión y transmisión de la música en épocas en las que no existía la grabación sonora (Moya, 2019, p.10). A su vez, el “instrumento rey”, llamado así dada la gran cantidad de literatura musical que se le ha destinado por parte de los grandes compositores, ha dado pie a numerosas transcripciones de piano para otros instrumentos, puesto que ya de por sí, su escritura suele contener suficientes elementos armónicos, melódicos y rítmicos para que el paso sea completo. Por esta abundancia y calidad de obras, los guitarristas han transcrito e interpretado obras originales para piano con la necesidad de ampliar su repertorio y técnica. Sin embargo, el proceso contrario —interpretar música de guitarra en el piano— no ha sido demasiado común (Moya, 2003, p.10).

Si bien, como decíamos, este proceso de transcripción (adaptación de guitarra a piano) no ha sido tan practicado por los compositores doctos y académicos, en el mundo de la música popular y el folclore, la incorporación del piano, a principios del siglo XX, generó necesariamente una adaptación de los sonidos de la guitarra campesina o criolla hacia la técnica de ejecución del piano.

Debido a su acercamiento natural e informal a la música, cada artista popular creaba adaptaciones a su manera, de esta manera cada pianista generó su propia metodología, muchas veces por tradición oral, de oído, *a pura paila*, generando poca sistematización y mucha memoria.

En términos generales, se entiende por enseñanza formal de la música aquella que se desarrolla bajo un sistema estructurado de contenidos, donde se imparten materias como teoría musical, solfeo, armonía y técnica instrumental, organizadas por niveles, asignaturas y semestres dentro de un plan de estudios establecido (Green, 2002, pp.19-20). Este tipo de formación responde a parámetros académicos que buscan sistematizar el aprendizaje musical de acuerdo a objetivos pedagógicos definidos.

Por otro lado, el aprendizaje informal hace referencia a aquellos procesos formativos que ocurren fuera de dicho sistema institucional. Este aprendizaje se vincula habitualmente a las prácticas musicales tradicionales y populares, y muchas veces opera como parte integral de la cultura, es decir, como un proceso de enculturación. La enculturación musical alude a la adquisición de habilidades musicales a través de la exposición cotidiana a la música en un contexto social determinado. Este aprendizaje se da de manera espontánea y no necesariamente consciente, ya que desde la infancia crecemos inmersos en ciertos lenguajes sonoros que configuran nuestras referencias musicales y emocionales (Tizón, 2019, pp.11-12).

En algunos casos, esta enculturación puede derivar en una educación musical formal posterior, donde se sistematizan aprendizajes ya internalizados por experiencia. En otros, constituye el único camino formativo de muchos músicos populares, quienes desarrollan su práctica artística a partir de la exploración continua de su entorno sonoro. Este tipo de formación —informal pero no por ello menos rigurosa— ha sido fundamental en la transmisión de la música tradicional, y da cuenta de otras formas válidas de construir conocimiento musical (Green, 2002, p.20).

Dentro de los estudios formales encontrados en la investigación, sobre el tema de la inclusión o adaptación del piano a música y ritmos folclóricos tradicionalmente ejecutados en guitarra, son de gran importancia y referencia para nosotros los “*15 estudios para piano sobre*

ritmos y formas de la tradición musical argentina” de Ariel Ramírez, una serie de estudios que compuso el autor de “Alfonsina y el Mar” a modo de material didáctico creando piezas para piano basadas en distintos ritmos argentinos como el Gato, el Bailecito, la Cueca, la Vidala, el Malambo y la Chacarera, entre otros y , por otro lado, “La cajita musical argentina”, proyecto dirigido por el guitarrista Juan Falú, en colaboración con la pianista Liliana Sabas, consistente en un libro con arreglos de obras del folclore y en ejercicios técnicos, con una serie de videos tutoriales para distintos instrumentos en los que se explica características y formas de tocar distintos géneros y ritmos argentinos.

El desarrollo del piano flamenco es otra importante referencia para nuestra investigación. Surge con la incorporación, relativamente joven, del instrumento al mundo de la música andaluza. Desde los años 1960 han surgido diversas generaciones de pianistas que adaptaron, a su manera, los sonidos de la guitarra flamenca y cuyas metodologías han sido sistematizadas en diversos estudios (Moya, 2003, pp.7-9) como “El Piano Flamenco” de Jaime Trancoso, “El Piano en Danza estilizada” de Jose Luis Chicano, y, principalmente, “De la Guitarra al Piano” de Lorenzo Moya, estudio en el que se analiza y estudia décadas de pianistas de flamenco y se compara con los toques de los guitarristas, se categorizan y comparan resoluciones de los pianistas ante técnicas como trémolo, alzapúa, la nota muteada, los ligados, portamentos y slides propias de la guitarra flamenca.

2.2 Violeta Parra, las Anticuecas y la música chilena de raíz

2.2.1 Violeta Parra y las Anticuecas

Nuestra investigación consiste en una adaptación al piano de la composición para guitarra de Violeta Parra, llamada “Anticuecas N°3”.

La figura de la cantautora, por su presencia en el panorama musical nacional, ha sido objeto de muchos estudios musicológicos. Alfonso Letelier (1967, p.1), compositor y académico, reconoce en Violeta Parra una verdadera “*summa*” de conocimiento popular que exhibe un talento que habita todo arte verdadero.

Dentro de su vasta obra se destacan con fuerza única sus “Anticuecas”, composiciones para guitarra sola, creadas por la folklorista en 1961, antes de su segundo viaje a Europa, las cuales nombra en homenaje a la rupturista obra (anti)poética de su hermano Nicanor (Concha, 1995, p.1). En ellas busca la creación de un lenguaje propio que incorpore todos los elementos de la cueca, pero que no sea cueca en absoluto, generando una música atrayente por su originalidad espontánea, por su fuerza, por su calidad artística, y que merece tanto la difusión como el estudio, según palabras del mismo Letelier (1967, p.2).

La faceta guitarrística de Violeta Parra se puso en valor tras su fallecimiento, gracias a su hermano Nicanor, quien se encargó de difundir y publicar estas piezas. Desde ese momento se convierten en parte fundamental de la identidad de la guitarra solista de raigambre campesina proyectada en la urbanidad, renovando su sonoridad y aplicando el desarrollo de otros saberes en torno al instrumento y sus posibilidades (Montes y Jorquera, 2023, pp.8-9).

En ese sentido, las cinco “Anticuecas” son consideradas como fundacionales de la guitarra solista de raíz chilena, al encontrarse justo entre la tradición y la renovación (Montes y Jorquera, 2023, p.8). Violeta Parra despliega un diálogo entre tradición y modernidad, en estas obras, contrastando dos visiones: una generada en el folclor y otra, producto de sus capacidades transformadoras en una nueva síntesis de vuelo universal (Concha, 1995, pp.2-3).

Juan Antonio Sánchez, especialista en su obra y actualmente uno de los compositores-guitarristas chilenos más importantes, nos da a entender que lo que ella hace es jugar con

recursos de la guitarra traspuesta chilena llevados a la guitarra con la afinación tradicional (Montes y Jorquera, 2023, p.8).

Observamos así la manera en que en sus obras para guitarra aparecen las técnicas de la guitarra tradicional chilena, utilizadas con una lógica exploratoria y generando un resultado distinto al de su contexto original. Estas obras se erigen como primer hito de la guitarra solista chilena, obras muy propias de nuestro territorio y cuya estética ha dejado influencia en las obras de las siguientes generaciones de guitarristas-compositores chilenos.

Se han generado diversos estudios desde distintas aristas sobre la obra de esta artista nacional y sobre sus “Anticuecas” y, la gran mayoría coincide en un punto: estas obras se sitúan “más allá” del resto de su obra, es decir, cualitativamente se diferencian, ya sea por la complejidad que se les atribuye o por su existencia al margen de la industria cultural de la época (Araneda, 2004, p. 21).

A pesar de ese abundante corpus investigativo, no hemos encontrado, en formato académico, estudios ni adaptaciones para piano de estas obras de guitarra

2.2.2 La guitarra y la música de raíz chilena

La guitarra es uno de los instrumentos más representativos de la tradición popular chilena. Instrumento popular por excelencia desde su origen, vinculado a antiguos instrumentos babilónicos, mutando en diversas formas en su desarrollo hasta adoptar la forma moderna en el siglo XIX (Olazábal, 1954, p.103), tras su llegada a América se convierte en el medio privilegiado de expresión en las culturas campesinas. En Chile, ha sido el instrumento fundamental en géneros como la cueca, la tonada, la décima y la paya. Su uso en afinaciones

abiertas o "traspuestas" permite una sonoridad distintiva que configura la identidad sonora del campo chileno.

Durante el siglo XX, esta tradición fue reconfigurada por músicos como Violeta Parra y Víctor Jara, quienes llevaron la guitarra campesina al escenario urbano, dotándola de una nueva dimensión artística (Montes y Jorquera, 2023, p.1). Violeta Parra, en particular, utilizó la guitarra no sólo como acompañamiento vocal, sino como instrumento de creación instrumental, introduciendo nuevas formas y estructuras. Su obra guitarrística refleja tanto la técnica popular como una búsqueda experimental que rompe con los moldes tradicionales y configura un nuevo lenguaje musical. La guitarra, en este contexto, se transforma en un puente entre el saber ancestral y la innovación autoral (Norambuena, Torres & Valdebenito, 2017, p. 6).

2.2.3 La guitarra traspuesta

La guitarra ha alcanzado una gran riqueza técnica y expresiva en el contexto del mundo campesino del centro-sur de Chile, especialmente a través del desarrollo de un sistema de afinaciones no convencionales que ha dado origen a lo que se conoce como *guitarra traspuesta*. Este término se refiere a toda afinación cuya organización interválica entre las cuerdas difiere de la afinación estándar universal (Loyola, 1994, pp.118-120). También se le denomina “finares” o “afinares traspuestos”, y constituye una práctica viva y profundamente arraigada en la cultura popular y rural. Existen afinaciones diseñadas para cuatro, cinco o seis cuerdas, lo que remite a vestigios de antiguos instrumentos de cuerda de menor número de órdenes, y que se expresan en la práctica tradicional al dejar sin uso, por ejemplo, la sexta cuerda. Este sistema no solo enriquece las posibilidades armónicas y melódicas del instrumento, sino que ha dado lugar a un lenguaje propio, con técnicas de rasgueo, pulsación y ornamentación características

(Loyola,1994, pp.118-119). La guitarra traspuesta no es simplemente una variante técnica: es un vehículo de expresión identitaria que ha nutrido el canto a lo humano y a lo divino, las tonadas, las cuecas y otras formas tradicionales chilenas

En la obra de Violeta Parra, particularmente en sus composiciones para guitarra sola como las “Anticuecas”, se observa una apropiación y transformación de esta tradición, al aplicar sus lógicas constructivas a la guitarra afinada de manera estándar, pero conservando su gestualidad rítmica y generando una singularidad sonora (Montes, 2023, p.69). En este aparato, o mecanismo creativo “antipoético”, que Violeta Parra “descubre” hay una gran ironía, un sentido decolonial usando un elemento tan vernáculo, joya nacida del ingenio popular campesino: las posturas que nacen de los “finares” de la guitarra traspuesta aplicadas, insertadas, forzadas en la afinación estándar europea, generando su particular sonoridad. Una manifestación concreta de mestizaje.

2.2.4 La Cueca y la Hemiola

La cueca chilena es un género musical y una danza tradicional considerada el baile nacional de Chile desde 1979. Se caracteriza por su estructura rítmica de 6/8 y 3/4, y es conocida por representar, de manera simbólica, un "coqueteo" entre los bailarines, quienes, acompañados de pañuelos, realizan movimientos que imitan el cortejo entre un gallo y una gallina. La cueca se interpreta generalmente con guitarra, pandero, arpa, piano y acordeón, siendo común en fiestas y celebraciones populares a lo largo del país. Hoy por hoy, con el progreso de su propio nicho musical comercial e identitario, la cueca —en sus distintas variantes locales— se sigue desarrollando y tocando en diversos ámbitos de recreación musical, tales como recitales, festivales y espacios de bohemia. Como señala Margot Loyola, “el fervor

de un par de generaciones le da categoría de danza nacional; evoluciona, sufre algunas modificaciones de externación y de forma, y se inicia en el país, ya en la segunda mitad del siglo, la creación de melodías originales” (Loyola, 1994, p. 37), lo que da cuenta de su carácter dinámico y su profunda inserción en la vida cultural chilena.

Desde el ámbito académico, se destaca que la cueca combina influencias musicales y dancísticas de origen indígena, africano y español, lo que la convierte en una expresión auténticamente mestiza (Valderrama, 2016, pp.14). Según Samuel Claro, musicólogo chileno, “los orígenes de la chilena o cueca tradicional se encuentran en la tradición oral recibida del pueblo árabe-andaluz que acompañó al conquistador en su paso al Nuevo Mundo” (1981, pp.22) mezclándose con las distintas culturas y pueblos que confluyeron y confluyen desde la colonización de América, cristalizando en esta manifestación cultural de nuestro mestizaje: “La chilena o cueca tradicional es una obra de arte, un documento de identidad, fuerza, cohesión y autoafirmación de nuestro pueblo” (1981, pp.69). La cueca se ejecuta en diversas variantes en el país, como la cueca campesina, la cueca urbana y la cueca brava, que presentan diferencias tanto en la forma de interpretación como en el contexto en el que se bailan.

Además de su dimensión festiva, la cueca ha sido un medio de expresión y resistencia cultural. En la segunda mitad del siglo XX, la cueca fue rescatada como símbolo de identidad y pertenencia en los movimientos de Nueva Canción Chilena, ha sido tanto un fenómeno festivo como un símbolo de identidad y resistencia, especialmente durante la dictadura chilena, donde emergió la “Cueca Sola” como forma de protesta, emblema de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (AFDD) de Chile (Vargas, 2021, p.1).

Como toda especie lírico-bailable tradicional, la cueca se caracteriza por tener una forma estrófica, una forma musical correspondiente y una forma coreográfica.

Una de las características de la Cueca (y por tanto de la Anticuecas) es el uso de la “Hemiola”, un fenómeno musical de polirritmia. Por definición de la música, la polirritmia es la superposición de ritmos diferentes, en los que se produce un desfase de acentos rítmicos (Miramontes & Vásquez, 2020, p.2). La polirritmia se puede dar combinando dos compases o diferentes figuras musicales, esto dará una diferente sensación del ritmo.

“La yuxtaposición de tres tiempos sobre dos, y de ritmos más complejos compuestos por esas unidades”, tanto simultánea como alternativamente” (Nettle, 1973, p.211)

En la cueca chilena, la hemiola es un elemento central que aporta su particular carácter rítmico y ocurre en palabras de Margot Loyola cuando “el pulso se acentúa en forma binaria o ternaria” (1994, p.120), originándose uno de los efectos rítmicos característico de la cueca. La cueca suele estar en compases de 6/8 y 3/4, alternando entre estas dos métricas de manera que se crea la ilusión de “tirar” y “aflojar” el ritmo, permitiendo una rica interacción entre los patrones instrumentales y de danza. En efecto, los músicos y bailarines de cueca se apoyan en la hemiola para marcar momentos clave en el baile, como el “zapateo” y el “escobillado”. Esto refuerza el diálogo lúdico y de cortejo entre los bailarines, dándole un aire animado y desafiante.

El musicólogo Carlos Vega describe la hemiola como “un recurso que permite la convivencia de dos mundos rítmicos en uno solo” (1958, p.120). Este rasgo rítmico no solo define la estructura de la cueca, sino que también se encuentra en otras músicas folclóricas de Latinoamérica, como en el joropo venezolano y el huayno andino, resaltando su carácter mestizo y la influencia hispánica en estas músicas.

Las Anticuecas de Violeta Parra, aunque no son cuecas en sentido estricto, recogen esta matriz rítmica y la transforman en una nueva estética, en este proceso, Violeta Parra

reinterpreta la cueca desde un enfoque compositivo que mantiene su esencia vital, pero la libera de su estructura tradicional.

2.2.5 Anticueca N°3

La Anticueca N°3 de Violeta Parra es una obra para guitarra sola compuesta en 1961, siendo parte de un conjunto de cinco piezas instrumentales que redefinen las posibilidades expresivas del folclor chileno. En estas composiciones, Parra realiza una operación crítica y estética que se distancia de la forma tradicional de la cueca, estableciendo un lenguaje nuevo, de carácter introspectivo, experimental y cargado de identidad.

Tal como señala Concha (1995, pp, 2-3), las Anticuecas constituyen una respuesta autoral a la rigidez de la cueca bailable. No son imitaciones ni parodias, sino creaciones originales que “incorporan todos los elementos de la cueca, pero que no son cueca en absoluto”, generando una propuesta musical autónoma. Esta dualidad entre ruptura y pertenencia se manifiesta con fuerza en la Anticueca N°3, donde los elementos rítmicos, melódicos y formales son utilizados desde una lógica exploratoria.

Desde el punto de vista rítmico, la obra alterna métricas de 3/4 y 6/8, generando una constante ambigüedad acentual. Esta técnica, heredera del uso de la hemiola en la cueca chilena, no se presenta como fórmula regular, sino como una dinámica de inestabilidad expresiva. Los acentos desplazados, los silencios abruptos y la sensación de rubato sugieren una construcción rítmica libre, donde el tiempo se percibe como algo que “tira y afloja”, rasgo característico del lenguaje musical campesino.

En cuanto a su armonía, la obra se caracteriza por una sonoridad modal y una escritura no funcional. Parra recurre a acordes abiertos, contruidos por intervalos de cuarta y quinta, muchas veces sin la presencia de una tercera, lo que refuerza la sensación modal. La ausencia de resoluciones armónicas tradicionales y el uso de cuerdas al aire contribuyen a un carácter austero pero expresivo. Esto conecta con lo que Montes y Jorquera (2023, p.6) destacan como una “proyección urbana de la guitarra campesina”, que en manos de Parra se transforma en una estética de síntesis y reinención.

La forma de la Anticueca N°3 es abierta y fragmentaria. No se rige por esquemas tradicionales de desarrollo, sino que se articula mediante motivos breves que se repiten, se interrumpen o se transforman. Este tratamiento formal, sumado a su economía de recursos, sugiere una composición desde la intuición más que desde una planificación académica, lo que refuerza la autenticidad de su lenguaje.

La elección de esta obra como base para la creación de un estudio pianístico responde tanto a su riqueza musical como a su viabilidad pedagógica. Su ambigüedad rítmica, su carácter expresivo y su forma abierta permiten abordar aspectos técnicos del piano —como la articulación libre, el uso del pedal, la independencia de manos— sin disociarlos del contenido estético. Además, su brevedad y estructura permiten ser trabajadas en contextos de formación musical sin requerir un nivel de virtuosismo extremo.

Por último, esta adaptación busca aportar a la diversificación del repertorio pedagógico pianístico en Chile, incorporando materiales de raíz folclórica que tradicionalmente han sido excluidos de los programas académicos. La Anticueca N°3 ofrece así un punto de encuentro entre la técnica pianística, la creatividad interpretativa y el reconocimiento del patrimonio musical chileno como fuente legítima de aprendizaje.

Como comentábamos, estas obras hacen uso de técnicas de la guitarra traspuesta adaptadas a la afinación estándar. Según Juan Antonio Sánchez, la lógica constructiva de las Anticuecas parte de elementos campesinos, pero se resignifica a través de una mirada autoral. Son obras que, sin alejarse del folclore, lo transforman en una propuesta nueva, universal (Montes y Jorquera, 2023, pp. 7-8). Su análisis técnico revela un alto grado de elaboración, lo que refuerza su potencial como fuente para la creación de estudios pianísticos.

2.2.6 Composición intuitiva y creación musical

La composición intuitiva es aquella que se realiza sin seguir una planificación teórica o un sistema académico estricto. Se basa en la experiencia auditiva, la imitación, la memoria sonora y la sensibilidad. Violeta Parra componía así: no utilizaba partitura ni teoría escrita. Su creación emergía desde el oído y la práctica constante.

Kerlinger y Lee (2002, p.6-7) diferencian entre conocimiento sistemático e intuitivo. En la música académica se privilegia lo sistemático, pero la creación intuitiva permite otras formas de conocimiento y expresión artística. Las Anticuecas son ejemplo de una obra intuitiva con gran profundidad artística, capaz de ser analizada bajo criterios técnicos y expresivos propios de la música académica. Este tipo de creación es ideal para generar estudios pianísticos que escapen del mecanicismo y se enfoquen en lo musical. Además, permite a los estudiantes experimentar la música desde lo sensible, favoreciendo un aprendizaje más integral.

2.3 Estudios de Piano, aprendizaje e Identidad

2.3.1 El estudio de Piano

Los “Estudios musicales” son piezas musicales que se escriben para un determinado instrumento y tienen, en principio, una función muy clara: la de resolver problemas técnicos concretos durante el aprendizaje. Los “Estudios para Piano”, en nuestro caso, han sido esenciales para la evolución del piano y su técnica, han sido un método efectivo para el adecuado desarrollo y progreso técnico y musical que ha demandado el instrumento en cada etapa de su desarrollo (Sánchez, 2020, pp.1-2). Esto queda evidenciado en los numerosos textos pedagógicos que se han publicado desde los últimos años del siglo XVIII hasta el día de hoy, pasando por el siglo XX, en los que se puede observar una evolución en cuanto al tratamiento didáctico de la técnica.

El estudio de la técnica desde la perspectiva del ejecutante y desde el punto de vista del teórico han sido enfoques frecuentemente distanciados en los textos pedagógicos del piano que, durante el siglo XIX, se mantuvieron apegados al mecanicismo sin corresponder con la realidad musical que se vivía en la época (Chiantore, 2001, p.685)

En la tradición pianística europea, autores como Carl Czerny, Frédéric Chopin, Franz Liszt y más adelante Claude Debussy y Sergei Rachmaninoff, compusieron estudios que marcaron hitos en la evolución técnica del piano (Gordon, 1996, p.7). Mientras que los estudios de Czerny se centraban en aspectos básicos como escalas, arpeggios o pasajes de velocidad, los de Chopin y Liszt incorporaban un alto contenido expresivo, mostrando que la dificultad técnica podía estar al servicio de la musicalidad. (Chiantore, 2001, p.272)

En el contexto latinoamericano, los estudios pianísticos también han tomado elementos del lenguaje local. Compositores como Villa-Lobos (Brasil), con sus "Estudios para guitarra"

adaptados luego al piano, o Carlos Guastavino (Argentina), han contribuido a desarrollar una literatura técnica con identidad propia.

El estudio pianístico, por lo tanto, no solo es una herramienta de perfeccionamiento técnico, sino también un vehículo de sensibilización estética. Su diseño debe considerar progresividad, claridad de objetivos técnicos, musicalidad, y potencial de interpretación. En este sentido, la adaptación de las Anticuecas al formato de estudio ofrece una oportunidad única: articular el desarrollo técnico del estudiante con una propuesta musical cargada de identidad, historia y complejidad cultural.

Esta investigación se inscribe en esa tradición, proponiendo un estudio basado en repertorio chileno de raíz folclórica, que desafíe al intérprete tanto en su técnica como en su comprensión estética. La inclusión de este tipo de estudios en la educación pianística en Chile puede contribuir no solo al desarrollo instrumental, sino también a la valorización del patrimonio musical local como fuente legítima de formación artística.

2.3.2 La educación del piano en Chile

Según lo que hemos podido observar, el repertorio de estudio de intérprete en Piano en las escuelas de música en Chile está altamente enfocado en la música europea, generando un abandono a la música local, un desarraigo en el músico chileno. Una lectura de los programas de estudio de piano y de los repertorios de piano para las audiciones en dichas escuelas, lo corrobora y nos da una clara imagen del eurocentrismo y la dirección del repertorio que promueven. La prueba de audición para el Conservatorio de la Universidad de Chile consiste en, como particularmente aparece en su sitio Web *“un trozo barroco, un trozo clásico, un trozo romántico o moderno, de preferencia memorizados. Además, un estudio de técnica (Czerny,*

Cramer u otros de acuerdo al nivel), y una escala con arpeggios y cadencias”, según el repertorio de ingreso publicado por la escuela de música de la Universidad de Chile (s.f).

De manera similar, el programa de interpretación en piano de primer año de la Pontificia Universidad Católica de Chile se enfoca únicamente en repertorio europeo: Preludio y Fuga de Bach, Haydn, Mozart o Beethoven, Chopin, Schumann, Mendelssohn. Bartok y Debussy (U. Católica, 2023)

A pesar de ciertos avances, los estudios coinciden en que el repertorio local sigue estando significativamente subrepresentado en la enseñanza musical formal, en comparación con el llamado repertorio universal, centrado en obras de autores europeos de los períodos barroco, clásico y romántico.

Nos parece clara la invisibilidad de la música local en los programas y es por todos los motivos detallados, que nos parece de gran importancia promover material pedagógico proveniente de música local.

2.3.2 Música tradicional y aprendizaje: fundamentos neurocognitivos

Diversas investigaciones neurocientíficas han demostrado que la música tradicional tiene efectos positivos en el aprendizaje musical. Jäncke (2008, p.5) sostiene que la familiaridad con ciertos patrones musicales activa zonas del cerebro asociadas a la memoria y la emoción. Esto facilita la retención de información y el desarrollo de habilidades motrices.

Además, la música tradicional estimula la plasticidad cerebral. Merrett, Peretz & Wilson (2013, p.5) argumentan que la repetición de patrones familiares consolida conexiones neuronales y mejora el aprendizaje implícito. En este contexto, el uso de música tradicional

chilena, como la cueca o las Anticuecas, puede ser una herramienta efectiva para la enseñanza del piano. Estos repertorios permiten abordar contenidos técnicos complejos desde una base emocionalmente significativa para el estudiante, lo que potencia su motivación y compromiso.

2.3.3 Identidad y repertorio local en la formación artística

El concepto de identidad, entendido como construcción simbólica y cultural, es esencial en la educación artística. Clifford Geertz (2003, p.117) señala que la identidad se configura a través de prácticas compartidas, historias y símbolos. La música es uno de esos lenguajes simbólicos. Fidel Sepúlveda (1983, p.14) plantea que el folklore no es solo un conjunto de obras, sino una experiencia vital. La inclusión del repertorio local en la formación musical permite al estudiante reconocerse en su práctica artística. Fomenta una creación más auténtica y un vínculo profundo con el entorno.

Incluir repertorio como las Anticuecas en la educación pianística chilena no solo diversifica el aprendizaje técnico, sino que aporta al desarrollo de una identidad artística propia y crítica frente a los modelos dominantes. Implica también abrir un espacio de reflexión en el aula sobre el valor del patrimonio sonoro, el lugar del arte en la sociedad y la relación entre cultura y educación. La pedagogía del piano puede transformarse así en una herramienta de resistencia simbólica y de construcción de comunidad.

CAPÍTULO 3

Marco Metodológico

*Has recorrido toda la comarca
Desenterrando cántaros de greda
Y liberando pájaros cautivos
Entre las ramas.*

Nicanor Parra, Defensa de Violeta Parra.

3.1 Introducción

Una investigación es un proceso sistemático de recogida de información para su análisis y posterior evaluación. La metodología es la forma en que los datos son recogidos y analizados (McMillan y Schumacher, 2005, p.62). La elección del marco metodológico ha de ser consecuente y adecuada al fin que se persigue.

3.2. Tipificación del estudio

Este estudio se tipifica como una investigación teórico-práctica orientada al análisis, adaptación y sistematización de las Anticuecas de Violeta Parra para piano. El objetivo es analizar los rudimentos técnicos pianísticos derivados de dicha adaptación y generar una propuesta didáctica que pueda ser implementada en la formación de estudiantes de piano.

La investigación adopta un enfoque cualitativo, el cual, en las ciencias sociales, tiene como eje fundamental el profundo discernimiento del proceder humano y los motivos que lo rigen (Bautista, 2011, p.17). Es un método para recoger y evaluar datos subjetivos, no estandarizados y ricos en detalles descriptivos. No se efectúa una medición numérica, por lo cual no es estadístico, ya que busca explorar y sistematizar aspectos técnicos, estéticos y pedagógicos en la adaptación para piano de las Anticuecas de Violeta Parra. “La recolección de los datos consiste en obtener las perspectivas y puntos de vista de los participantes” (Hernández Sampieri, et al, 2010, p.8). Este enfoque permite analizar y comprender los elementos musicales desde una perspectiva interpretativa y creativa.

Nuestra metodología seguirá los siguientes pasos:

- a) Una revisión bibliográfica y musicológica acerca de las Anticuecas y su contexto dentro de la obra de Violeta Parra y la música popular chilena. Este estudio permite comprender el estado de la cuestión y fundamentar el marco teórico de la investigación.
- b) Un análisis estructural y técnico de las Anticuecas en sus versiones originales para guitarra, identificando elementos interpretativos y compositivos claves.
- c) Una adaptación práctica de las Anticuecas al piano, desarrollando soluciones técnicas y artísticas para su ejecución.
- d) La elaboración de un estudio didáctico pianístico basado en los motivos y estructuras de las Anticuecas, diseñado para abordar problemas técnicos y expresivos.
- e) El estudio de piano resultante será probado con pianistas profesionales, docentes del instrumento, y con pianistas en formación para evaluar su efectividad, recogiendo sus experiencias mediante entrevistas, cuestionarios y observaciones directas.

La relación existente entre los objetivos y la metodología aplicada es la siguiente:

a) La revisión bibliográfica y musicológica para cumplir con el objetivo n.º 1 (entender y contextualizar las Anticuecas como aporte al repertorio pianístico).

b) El análisis estructural y técnico para cumplir con el objetivo n.º 2 (identificar los aspectos técnicos y estilísticos clave de las Anticuecas).

c) La adaptación práctica y el diseño del estudio didáctico para cumplir con el objetivo n.º 3 (proponer una herramienta didáctica para la formación pianística).

d) La prueba del material didáctico por parte de profesores y estudiantes de piano permitirá evaluar su contenido y valor para la enseñanza de los rudimentos técnicos propuestos.

3.3 Fuentes de información

Para llevar a cabo la revisión e investigación bibliográfica y musicológica, se han consultado las siguientes fuentes:

a) Documentos: libros, artículos académicos, tesis doctorales, actas de congresos, partituras y grabaciones.

b) Fuentes primarias: grabaciones originales de las Anticuecas interpretadas por Violeta Parra y las partituras disponibles de dichas obras.

c) Fuentes secundarias: investigaciones sobre la música de Violeta Parra, música popular chilena, y técnicas de adaptación pianística.

3.4. Técnicas de recogida de datos

Partiendo de los procedimientos metodológicos, la recogida de información se ha llevado a cabo mediante las siguientes técnicas:

a) Revisión y análisis bibliográfico y musicológico. Se realizó una búsqueda exhaustiva en bibliotecas y bases de datos académicas como Dialnet, PROQUEST, JSTOR, Scielo, y Google Scholar, utilizando palabras clave como "Anticuecas", "Violeta Parra", "música popular chilena", y "adaptación para piano". Se realiza una lectura de todo el material recopilado.

b) Análisis comparativo de grabaciones y partituras originales para identificar las características distintivas de las Anticuecas.

c) Experimentación práctica en el piano, probando distintas estrategias para la adaptación de los motivos y estructuras de las Anticuecas.

d) Proceso de prueba del material pedagógico por pianistas y estudiantes de piano y posterior entrevista y cuestionario.

3.5 Población y muestra

El estudio didáctico resultante está orientado a docentes y estudiantes de piano de nivel intermedio y avanzado en conservatorios o escuelas de música.

3.6 Técnicas de análisis de la información

Las técnicas de análisis utilizadas para procesar los datos recolectados incluyen:

- a) Análisis documental de información: se examinaron textos y materiales relevantes relacionados con las Anticuecas y la música de Violeta Parra.
- b) Análisis estructural y técnico de las partituras y grabaciones para identificar elementos rítmicos, melódicos y armónicos esenciales.
- c) Análisis inductivo y deductivo de las estrategias de adaptación pianística, evaluando su viabilidad técnica y artística.
- d) Diseño y validación del estudio didáctico mediante su aplicación experimental y ajustes basados en los resultados obtenidos.
- e) Análisis de entrevista y cuestionario a pianistas que experimenten el material de estudio

CAPÍTULO 4

Propuesta de adaptación Anticueca N°3

Árbol lleno de pájaros cantores
Violeta Parra.

Nicanor Parra, Defensa de Violeta Parra.

4.1 Introducción

La siguiente adaptación para piano surge a partir de la obra original escrita para guitarra por Violeta Parra, específicamente de sus Anticuecas, piezas que destacan por su carácter rítmico, su libertad estructural y su particular tratamiento armónico. El proceso de transcripción y reescritura implicó un trabajo minucioso de interpretación y traducción musical, considerando las diferencias técnicas y expresivas entre ambos instrumentos. Se buscó preservar el espíritu y el lenguaje musical de la obra original, adaptando sus elementos esenciales al lenguaje pianístico, mediante recursos como la distribución de voces, el uso de resonancias, digitaciones específicas y una articulación que conserve el carácter popular y expresivo de la fuente. Esta versión está pensada no solo como una pieza interpretativa, sino también como material pedagógico para estudiantes de piano interesados en abordar repertorio latinoamericano desde una perspectiva formativa y contextualizada.

4.2 Adaptación

Anticueca 3

Rítmico ♩ = 132

Violeta Parra

5 5 5 5 5 5 5 4

1 2 1 1 1 1 1

mf

5 5 5 5 5 5 5 4

1 2 1 1 1

9

13

5 5 5 4 5 5 5 4

1 1 1 1 1 2 1 1 1

17

5 5 5 5

1 2 1 1

rit.

21

5 5 5 5 4 5

f

25

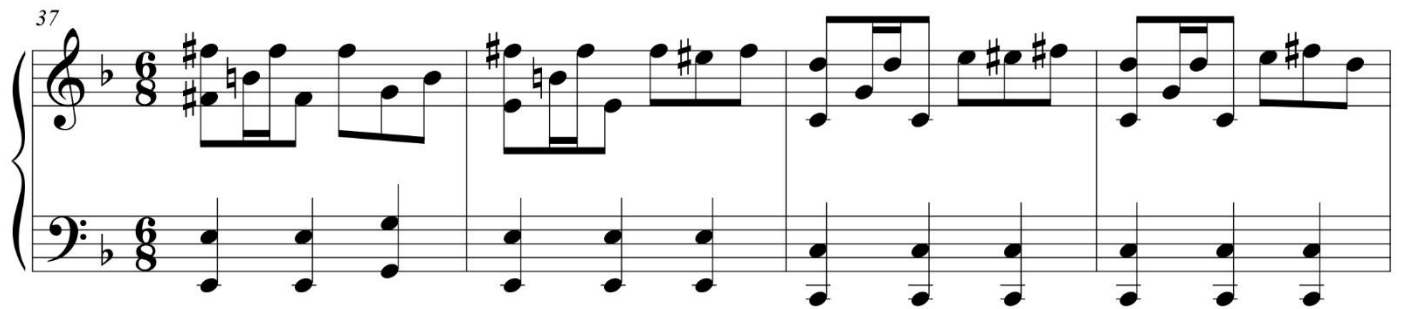
29

mf

33

p

37



41

Deteniendo



45

pp

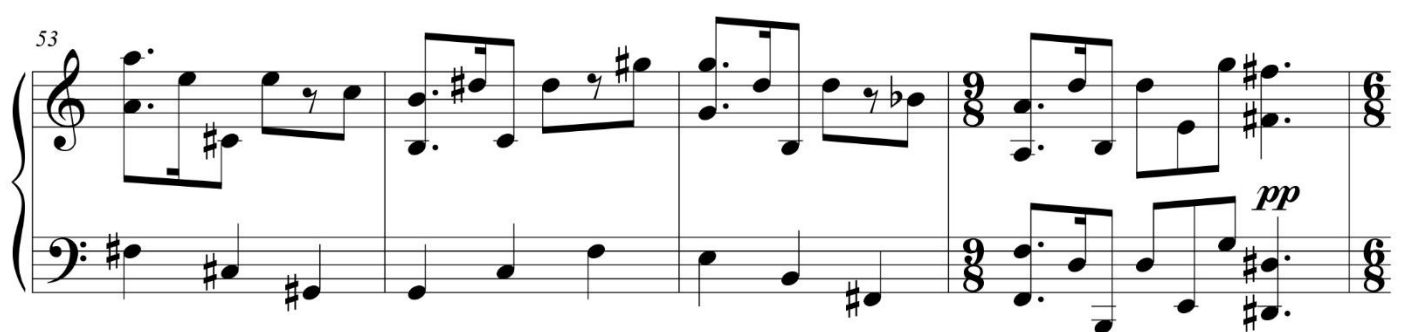


49



53

pp



57 *apurando poco a poco* *accel.*
p *cresc.*

61

65 *cediendo* *a tempo*
f *marcato*

69 *con brio*
con brio

73 *apurando* *con brio*
con brio

77 *ff* *a tempo* 5 5 5 5 5 5 4

1 2 1 1 1 1 1

81

85

89 5 5 5 4 5 5 5 4

1 1 1 1 1 2 1 1 1

93 1. 2.

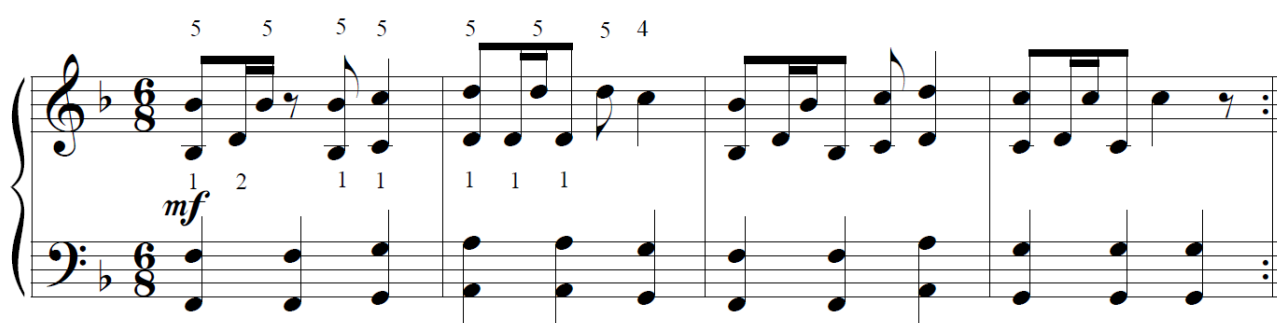
4.3 Ejemplos de procedimientos musicales utilizados en la adaptación

4.3.1. Distribución de voces, registro, octavado y hemiola (Compases 1–4)

En los compases iniciales de la adaptación se optó por una redistribución del material sonoro que permite trasladar eficazmente la textura guitarrística al piano. El bajo, que en la versión original se insinúa en la cuerda más grave de la guitarra, fue trasladado a la mano izquierda y escrito en octavas, técnica característica del piano que amplía la resonancia del instrumento y refuerza la estabilidad rítmica del compás. La mano derecha, por su parte, asume la figuración rítmica y melódica principal, respetando la gestualidad y la acentuación del original.

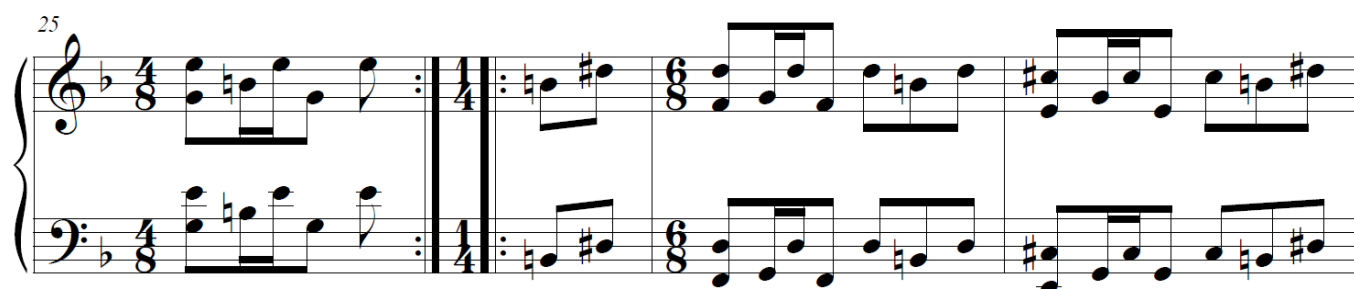
Esta disposición genera una *hemiola cruzada* entre ambas manos: mientras la mano izquierda marca tres negras por compás, la derecha trabaja con una figura basada en corcheas y semicorcheas que acentúa subdivisiones dentro del compás ternario, produciendo una tensión métrica viva y desplazada. Este tipo de superposición no solo alude a los patrones rítmicos característicos de la cueca, sino que también enriquece la textura polirrítmica de la pieza.

Además, el bajo no cumple únicamente una función de sostén armónico: presenta un movimiento melódico con subidas, bajadas y pequeños patrones que se repiten o modulan. Esto convierte la parte de la mano izquierda en un excelente ejercicio técnico para el pianista, ya que implica trabajar la soltura, precisión en el octavado, independencia de manos y claridad en el fraseo, todos elementos clave en el desarrollo de una técnica pianística sólida.



4.3.2. Manos espejo, cuádruple octava, cambio de métrica (Compases 25 a 28)

En estos compases se utiliza la técnica de hacer que ambas manos toquen exactamente la misma figura, cada una en su respectiva octava, con el fin de emular el sonido original de la obra, que se caracteriza por un toque rápido e intenso de guitarra con un movimiento descendente. Además, estos compases presentan polirritmias que constituyen un excelente ejercicio para el desarrollo de la lectura musical. En esta sección se trabaja también la expresividad a través de las dinámicas, las marcas de expresión y las ligaduras.



4.3.3. Dinámicas y alteraciones de tempo

En los compases 57 a 60, uno de los más difíciles de ejecutar correctamente, la música desarrolla un crescendo progresivo acompañado de un *accelerando* que va apurando poco a poco, tal como indica la partitura, acumulando una tensión creciente. La mano izquierda marca de forma muy precisa la línea del bajo de la guitarra, generando una sensación de aceleración similar a una persecución, mientras que la mano derecha ejecuta una línea más ágil y rápida. Esta separación de voces, junto con la hemiola rítmica entre ambas manos, añade complejidad y expresividad al pasaje, exigiendo un control dinámico y rítmico cuidadoso para lograr la intensidad requerida.



CAPÍTULO 5

Entrevistas

Cántame una canción inolvidable

Una canción que no termine nunca

Una canción no más

una canción

Es lo que pido.

Nicanor Parra, Defensa de Violeta Parra.

5.1 Introducción

Este capítulo presenta el análisis cualitativo de las entrevistas realizadas a tres pianistas chilenos con experiencia en repertorios latinoamericanos y en la docencia del instrumento. El propósito fue recoger percepciones sobre la Anticueca N°3 de Violeta Parra en relación con su lenguaje musical, su potencial de adaptación al piano, y su valor pedagógico dentro de la formación pianística en Chile. Las entrevistas fueron de tipo semiestructurado, lo que permitió una conversación abierta con foco en aspectos técnicos, expresivos e identitarios de la obra.

Los entrevistados, pianistas profesionales y docentes, probaron la adaptación de la obra en su práctica personal y en su práctica pedagógica utilizando el material con sus alumnos en un lapsus de dos meses.

5.2 Entrevistados

Se entrevistó a tres intérpretes y docentes con formación académica sólida y experiencia en repertorios de raíz latinoamericana:

Pablo Rojas: Profesor, Pianista y Compositor, especializado en Cueca, música folclórica y música contemporánea.

Christian Carrasco: Pianista, productor musical, educador musical y gestor cultural, con énfasis en el repertorio fusión latinoamericano.

Mariano Ruz: Profesor, Pianista, Cuequero, compositor de bandas sonoras.

5.3 Preguntas

Para la elaboración del instrumento de recolección de datos se diseñó una entrevista semiestructurada dirigida a tres pianistas chilenos con experiencia tanto en interpretación como en docencia. La pauta de preguntas se organizó en torno a tres categorías temáticas principales, definidas con el objetivo de abordar distintos aspectos de la obra *Anticueca N°3* de Violeta Parra, su adaptación al piano y su uso potencial en contextos educativos.

La primera categoría se centró en el contexto y análisis musical de la *Anticueca*, buscando conocer la familiaridad de los entrevistados con la obra, su valoración estética y los elementos que destacan en términos de estructura, ritmo, armonía y carácter expresivo.

La segunda categoría abordó aspectos relativos a su ejecución e interpretación pianística, explorando las percepciones de los entrevistados respecto a los desafíos técnicos y

expresivos que implica trasladar esta obra del lenguaje guitarrístico al pianístico. Se indagó también en las estrategias interpretativas que permitirían una adaptación fiel al espíritu original de la obra.

Finalmente, la tercera categoría se enfocó en la pertinencia pedagógica de la obra adaptada al piano. En este eje se buscó conocer la opinión de los pianistas sobre el valor formativo de la Anticueca N°3, su posible aplicación en procesos de enseñanza musical, y su potencial como recurso para diversificar el repertorio formativo con material de raíz folclórica chilena.

Estas tres categorías temáticas guiaron tanto el diseño de las preguntas como el posterior análisis de las entrevistas, permitiendo organizar los resultados en función de los objetivos específicos de esta investigación.

Las preguntas, por categorías, son las siguientes:

1. Contexto Musical Anticuecas:

- A) ¿Conocía previamente las Anticuecas de Violeta Parra? ¿Qué impresión tiene de estas obras?
- B) ¿Qué aspectos musicales y creativos destacaría en estas piezas?
- C) ¿Cómo describiría el carácter rítmico de las Anticuecas? ¿Qué elementos rítmicos destacan en la obra original para guitarra?
- D) ¿Cómo percibes el tipo de armonía predomina en las Anticuecas? ¿Es algo tradicional o tiene características únicas?

2. Sobre la ejecución de la obra

- A) ¿Cómo describiría el proceso de ejecución de las Anticuecas en piano?
- B) ¿Los movimientos en la adaptación al piano le parecen orgánicos o forzados en alguna sección?

C) ¿Qué dificultades técnicas presenta la adaptación en piano que no están presentes en la versión original para guitarra?

D) ¿Considera que la adaptación al piano mantiene la esencia y el carácter original de las Anticuecas?

E) ¿Hay algo en la adaptación que podría beneficiarse de ajustes para mejorar la ejecución en piano?

3. Aspectos pedagógicos

A) ¿Cómo considera que las Anticuecas funcionan como material de estudio para estudiantes de piano?

B) ¿Qué aspectos técnicos o musicales específicos puede enseñar a través de esta obra?

C) ¿Cree que esta versión de las Anticuecas N°3 es apropiada para estudiantes principiantes, intermedios o avanzados? ¿Por qué?

D) ¿Qué desafíos observa al intentar enseñar las Anticuecas en el aula de piano?

E) ¿Qué tipo de habilidades o recursos pedagógicos sugiere para trabajar las Anticuecas con estudiantes de piano?

F) ¿Qué aporta trabajar repertorio chileno/latinoamericano en la formación pianística?

G) ¿Qué tipo de diálogo se puede abrir con el alumno a partir de estas piezas (histórico, cultural, identitario)?

5.4 Análisis entrevistas

5.4.1 Valoración de las Anticuecas y su lenguaje musical

Los entrevistados reconocen a las Anticuecas como una expresión musical singular dentro del repertorio de Violeta Parra. Se valora su carácter rupturista y su lenguaje

instrumental propio, creado desde una matriz folclórica pero alejado de las convenciones de la cueca tradicional. Todos destacan que las Anticuecas poseen una “expresividad libre y fragmentaria”, donde las frases musicales se desarrollan sin obedecer a una métrica regular, y donde el ritmo, la forma y la armonía se construyen desde una lógica más intuitiva que sistemática.

En particular, la Anticueca N°3 es percibida como una pieza que encarna estas características con especial claridad. Su métrica cambiante, la superposición de acentos ternarios y binarios (hemiola), los silencios abruptos y la sensación de inestabilidad generan una experiencia auditiva intensa. Uno de los entrevistados menciona que la obra produce “una constante tensión rítmica que impide que el oyente se relaje, pero sin perder el juego ni la intención lúdica”, lo que da cuenta de la complejidad expresiva que Violeta logra con medios mínimos.

También se menciona el carácter modal de la obra, construido sobre modos eólicos o mixolidios, y la tendencia a evitar funciones armónicas tradicionales, lo que contribuye a una sonoridad abierta, sin tensiones-resoluciones predecibles. Este lenguaje, si bien intuitivo, es altamente elaborado y con una lógica interna coherente, lo que permite su análisis desde parámetros académicos sin que pierda su frescura expresiva.

5.4.2 Aspectos técnicos y adaptabilidad pianística

Los entrevistados coinciden en que la Anticueca N°3, si bien no fue escrita para el piano, posee características que pueden ser trasladadas eficazmente a este instrumento. Se identifican desafíos importantes, principalmente relacionados con la independencia rítmica de

las manos, la gestión del pedal para mantener claridad tímbrica, y la necesidad de recrear el fraseo natural de la guitarra sin caer en una mecanización excesiva.

Uno de los pianistas subrayó que el reto está en “lograr un fraseo vivo y respirado”, capaz de sostener la ambigüedad rítmica sin rigidez. También se enfatiza el papel del pedal como recurso interpretativo, más que técnico: su uso debe permitir la resonancia modal sin enturbiar la textura. Otro entrevistado afirmó que esta obra permite trabajar recursos pianísticos avanzados sin recurrir a un repertorio virtuosístico, lo cual es ideal para estudiantes de nivel medio que necesitan desarrollar control musical fino.

Respecto a la fidelidad al espíritu original, se sostuvo que una adaptación pianística debe evitar la literalidad de la partitura de guitarra y, en cambio, traducir la intención sonora de Parra. La recreación de texturas abiertas, la alternancia entre líneas melódicas y bordones, y la acentuación de ciertas irregularidades rítmicas deben ser adaptadas al lenguaje del teclado. En ese sentido, se considera que el piano no solo es capaz de representar la obra, sino de enriquecerla desde sus propias posibilidades.

5.4.3 Potencial pedagógico e identitario

Uno de los puntos más destacados en todas las entrevistas fue el valor pedagógico de la Anticueca N°3. Los tres pianistas coincidieron en que su adaptación al piano puede contribuir significativamente al desarrollo técnico e interpretativo de estudiantes. La obra exige atención al ritmo, manejo del silencio, fraseo expresivo, escucha interna y lectura no literal, elementos fundamentales para una formación integral.

Además, se subrayó su valor como herramienta para fomentar la conexión entre el estudiante y el repertorio musical de raíz chilena. Se mencionó que la enseñanza del piano en Chile ha estado históricamente anclada al canon europeo, con escasa presencia de repertorio local. Por ello, incluir una obra como esta permitiría no solo trabajar elementos técnicos, sino también ofrecer una experiencia estética y cultural significativa.

Un entrevistado señaló que “adaptar una obra de Violeta Parra es también enseñar historia, identidad y sensibilidad popular”, lo que transforma la práctica pianística en un acto de mediación cultural. La propuesta de usar la Anticueca N°3 como estudio técnico no solo se considera viable, sino deseable, en tanto contribuye a un modelo de enseñanza más contextualizado y representativo.

5.4.4 Conclusiones Análisis Entrevistas

El análisis de las entrevistas permite afirmar que la Anticueca N°3 es una obra con alto potencial para ser adaptada al piano con fines pedagógicos y formativos. Su riqueza rítmica, su lenguaje expresivo y su origen en la música de raíz chilena la convierten en una pieza ideal para trabajar técnica pianística avanzada, interpretación libre y conexión identitaria. Las observaciones de los pianistas consultados refuerzan la pertinencia de esta investigación, y sugieren que su inclusión en contextos formativos podría aportar a la descentralización del repertorio y al fortalecimiento de una práctica musical más vinculada al entorno cultural chileno.

CONCLUSIONES Y PROYECCIONES

En cambio tú

Violeta de los Andes

Flor de la cordillera de la costa

Eres un manantial inagotable

De vida humana.

Nicanor Parra, Defensa de Violeta Parra.

6.1 Conclusiones

Este trabajo ha tenido como eje central la adaptación al piano de la Anticueca N°3 de Violeta Parra, con el objetivo de analizar y sistematizar los rudimentos técnicos pianísticos que surgen de dicha transcripción y generar una propuesta de estudio pedagógico. Desde la discusión teórica, se estableció una relación directa entre la práctica musical tradicional —transmitida oralmente, desde la experiencia y la intuición— y los marcos formales de enseñanza académica del piano, habitualmente centrados en el repertorio europeo.

La adaptación de la obra al piano permitió explorar recursos técnicos como la hemiola, el uso del pedal, el fraseo libre, la independencia de manos y las articulaciones expresivas. A su vez, evidenció cómo estos elementos pueden ser aprovechados didácticamente, constituyendo una herramienta pedagógica rica tanto en lo técnico como en lo identitario.

Las entrevistas realizadas a pianistas y docentes reforzaron la hipótesis inicial: existe un amplio potencial formativo en el uso de repertorio de raíz chilena como las Anticuecas. A la vez, estas voces confirmaron que dicha inclusión en la educación formal del piano no solo es posible, sino necesaria para diversificar los contenidos, cuestionar el eurocentrismo en la enseñanza artística y acercar a los estudiantes a su propio territorio cultural.

De esta manera, las ideas finales de esta investigación responden directamente a la pregunta planteada: sí, es posible identificar y trabajar diversos rudimentos técnicos pianísticos a partir de una adaptación de la Anticueca N°3 al piano, y dicha adaptación constituye un aporte significativo para la formación pianística en Chile.

6.2 Proyección del proyecto

Este trabajo, si bien acotado a una obra específica y un contexto determinado, abre diversas líneas posibles de continuidad y expansión. En primer lugar, se puede proyectar una serie completa de adaptaciones de las Anticuecas de Violeta Parra para piano, profundizando en cada una de ellas desde una perspectiva técnica, estética y pedagógica. Esta tarea permitiría construir un corpus más amplio de estudios pianísticos basados en música de raíz chilena.

En segundo lugar, el enfoque metodológico puede aplicarse a otras obras del repertorio folclórico latinoamericano, adaptando composiciones originalmente concebidas para guitarra, arpa u otros instrumentos tradicionales, con criterios pianísticos y educativos. Esta proyección permitiría avanzar en la construcción de una pedagogía del piano situada, que dialogue con los

territorios sonoros de América Latina y proponga una formación artística más inclusiva y representativa.

Además, este estudio podría ser una base para la creación de material docente complementario, como partituras anotadas, grabaciones, guías de estudio y talleres formativos dirigidos a docentes de piano interesados en ampliar su repertorio. Así también, podría vincularse a investigaciones en musicología aplicada, neuroeducación musical o estudios decoloniales en la enseñanza artística.

Finalmente, la presente propuesta constituye un gesto político y cultural: incorporar a Violeta Parra —símbolo mayor de la identidad musical chilena— al aula de piano no solo democratiza el repertorio, sino que instala una reflexión sobre qué y a quién enseñamos cuando formamos artistas.

REFERENCIAS

Adler, Samuel. (1989). *El estudio de la orquestación*. W.W.Norton.

Alvarado, Jannet. (2021). Imaginarios de la composición sistemática e intuitiva, *Tsantsa: revista de investigaciones artística*, 11, 243-252.

<https://publicaciones.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php/tsantsa/article/view/3917/2801>

Aravena, Jorge. (2004). Música popular y discurso académico: a propósito de la legitimación culta de las “Anticuecas” de Violeta Parra, *Revista musical chilena*, 58(202), 9-25.

<http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902004020200003>

Bautista, Patricia. (2011). *Proceso de la investigación cualitativa: Epistemología, metodología y aplicaciones*. Editorial Manual Moderno.

Cahn, Guillermo. (1982). *Cachureo: Apuntes sobre Nicanor Parra* (Cortometraje documental). Cineteca Universidad de Chile.

<https://cinechile.cl/pelicula/cachureo/>

Claro, Samuel. (1994). *Chilena o Cueca tradicional*. Universitaria.

Concha, Olivia. (1995). Violeta Parra, compositora. *Revista musical chilena*, 49(183), 71-106.

<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/articleview/1115/987>

Dannemann, Manuel. (1998). *Enciclopedia del folclore de Chile*. Editorial Universitaria.

Escobar, Martín. (1992). El Folklore musical en la enseñanza. *Revista interuniversitaria de formación del profesorado*, 13, 53-65.

Falabella, Roberto. (1958). Problemas estilísticos del joven compositor en América y en Chile. *Revista musical chilena*, 12(57), 42-49.

<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/articleview/12506/12816>

Geertz, Clifford. (1973). *La interpretación de las culturas*. Gedisa.

González, Juan Pablo (1995). Vertientes de la música popular chilena. En
Godoy, Álvaro (ed) y González, Juan Pablo (ed). *Música Popular Chilena 20
años 1970-1990* (pp.11-48). Departamento de programas culturales de la
división de cultura.

González, Juan Pablo. (2013). *Pensar la música desde América Latina*.
Problemas e interrogantes. Ed.Universidad Alberto Hurtado.

Gorostidi, I. S., & Samela, G. (2008). Los aprendizajes musicales informales y no
formales: Fuente de reflexión para favorecer el acercamiento de las
instituciones formales de educación musical a los procesos de transmisión
cultural en la sociedad. *Revista Cláng! Universidad Nacional de la Plata*

[https://repositoriosdigitales.mincyt.gob.ar/vufind/Record/](https://repositoriosdigitales.mincyt.gob.ar/vufind/Record/SEDICI_5233cda1c8a9cf98003598009d7ee65c)
[SEDICI_5233cda1c8a9cf98003598009d7ee65c](https://repositoriosdigitales.mincyt.gob.ar/vufind/Record/SEDICI_5233cda1c8a9cf98003598009d7ee65c)

Green L. (2002). *How popular musicians learn. A way ahead for music education*.
Ashgate Publishing Limited

Hernández Sampieri, R, et al. (2010). *Metodología de la investigación* McGraw-
Hill.

Jäncke, Lutz. (2008). *Music, memory and emotion*. Journal of Biology, 7(21).

Kerlinger, F y Lee, J. (2002). *Investigación del comportamiento. Métodos de investigación en ciencias sociales*. Méjico: Ed. Mac Graw Hill.

Letelier, Alfonso. (1967). In Memoriam Violeta Parra, *Revista musical chilena*, 21(100), 109-111.

<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/articleview/667/563>

Loyola, Margot. (2010). *La Cueca: Danza de la vida y de la muerte*.
Universitaria.

Loyola, Margot. (1994). *La Tonada: Testimonio para el futuro*.
Pontificia Universidad Católica de Chile.

McMillan, James y Schumacher, Sally. (2005). *Investigación educativa: una introducción conceptual*. Pearson Educación.

Merrett, Dawn L., Peretz, Isabelle, & Wilson, Sarah J. (2013). Moderating variables of music training-induced neuroplasticity: A review and discussion. *Frontiers in Psychology*, 4, 606.

Miramontes, Leticia & Vásquez, Viviana. (2020). La polirritmia como creadora performática. *Ritmidades, Cuerpos en Jira, Jornadas Internacionales el Ritmo de las Artes*. 153 – 163.

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

<https://neuma.utalca.cl/index.php/neuma/article/view/252/229>

Moya, Lorenzo. (2019). De la guitarra al piano flamenco. Estudio metodológico de adaptación y repertorio idóneo, *Sinfonía Virtual: Revista de música clásica y reflexión musical*, 36, 9-11.

www.sinfoniavirtual.com/revista/036/piano_flamenco.pdf

Norambuena, J., Torres, V., & Valdebenito. C. (2017). *Composiciones para guitarra de Violeta Parra* (2ªed). Universidad del Bío-Bío.

[https://www.ubiobio.cl/miweb/webfile/media/287/descargas/Composiciones para Guitarra de Violeta Parra %282%29.pdf](https://www.ubiobio.cl/miweb/webfile/media/287/descargas/Composiciones_para_Guitarra_de_Violeta_Parra_%282%29.pdf)

Olazábal, Tirso. (1954). *Acústica musical y organología*. Ricordi.

Parra, Violeta. (1993). *Composiciones para guitarra*. Fundación Violeta Parra

Pérez Fernández, Rolando. (1986). *La binarización de los ternarios africanos en América Latina*. Edición Casa de Las Américas.

Pontificia Universidad Católica de Chile. (s.f.). *Repertorio para el ingreso al Conservatorio de Música*.

<https://musica.uc.cl/postulaciones/ingreso-al-conservatorio/>

Ramírez, Ariel. (1973). *15 estudios para piano (sobre ritmos y formas de la tradición musical argentina)*. Melos.

Scholes, Percy. (1929). *The first book of the great musicians*. Oxford University Press.

Sepúlveda, Fidel. (1983). Notas para una estética del folclore. *Aisthesis: Revista Chilena de investigaciones estéticas*, 15(1), 13-18.

Tillmann, Barbara, Peretz, Isabelle, & Gosselin, Nathalie. (2008). Implicit learning of music in children with congenital amusia. *Neurosciences and Music III: Disorders and Plasticity: Annals of the New York Academy of Sciences*, 1169(1), 292-294.

Tizón Díaz M. (2017). Enculturación, música y emociones. *Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical - RECIEM*, 14, 187-211.

<https://doi.org/10.5209/>

Universidad Católica. (2024, 8 de noviembre). Programa Piano Primer Año.

<https://catalogo.uc.cl/index.php>

[tmpl=component&option=com_catalogo&view=programa&sigla=MUC692A](https://catalogo.uc.cl/index.php?menu=component&option=com_catalogo&view=programa&sigla=MUC692A)

Universidad de Chile. (2024, 8 de noviembre). Repertorio exámenes pregrado.

[https:// artes.uchile.cl/dam/jcr:64f5aa08-b5e8-4773-93d1-73601ae7ea87/basico-](https://artes.uchile.cl/dam/jcr:64f5aa08-b5e8-4773-93d1-73601ae7ea87/basico-)

[pregrado-examenes-de-admision-2022.pdf](https://artes.uchile.cl/dam/jcr:64f5aa08-b5e8-4773-93d1-73601ae7ea87/basico-pregrado-examenes-de-admision-2022.pdf)

Vargas, Paloma. (2021). La cueca sola: Manifestación y lugar de memoria

en las agrupaciones de familiares de DD.DD. y #NiUnaMenos*

Revista Perspectivas N°38, 2021

<https://www.scielo.cl/pdf/sophiaaust/v27/0719-5605-sophiaaus-27-16.pdf>

Valderrama García, S. (2016). La inserción de la Cueca tradicional en la música académica actual en la Región Metropolitana de Chile.

<https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/145120>

Zamora, C. (2019, 15 de mayo). La profesión de compositor en Chile. *SIMUC | Enfoque*.

<https://simuc.org/publications/enfoque/2019.2-15.05.2019.php>

Zatorre, Robert J., & Salimpoor, Valorie N. (2013). From perception to pleasure: Music and its neural substrates. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 110(2), 10430-10437.

ANEXOS

Anexo 1: Tabla preguntas y categorías

1.- Contexto y características musicales Anticuecas	1.- Contexto. Relación con la cueca ? 2.- Características rítmico-melódicas 3.- Características Armónicas	1.-¿Conocía previamente las <i>Anticuecas</i> de Violeta Parra? ¿Qué impresión tiene de estas obras? 2.-¿Qué aspectos musicales y creativos destacaría en estas piezas? 3. ¿Cómo describiría el carácter rítmico de las <i>Anticuecas</i>? ¿Qué elementos rítmicos destacan en la obra original para guitarra? 4. cómo percibes ? ¿Qué tipo de armonía predomina en las <i>Anticuecas</i>? ¿Es algo tradicional o tiene características únicas?
2.-Adaptación guitarra a piano.	1.- Comodidad dedajes, organico – forzado ? 2.practibilidad - cosas pianísticas/no pianísticas 3.-sonoridad ? Cómo se escucha ¿? En	1. ¿Cómo describiría el proceso de ejecución de las <i>Anticuecas</i> en piano ? 2. ¿Los movimientos en la adaptación al piano le parecen orgánicos o forzados en alguna sección? 3. ¿Qué dificultades técnicas presenta la adaptación en piano que no están presentes en la versión original para guitarra? 4. ¿Considera que la adaptación al piano mantiene la esencia y el carácter original de las <i>Anticuecas</i>?

	relación al a obra original	5. ¿Hay algo en la adaptación que podría beneficiarse de ajustes para mejorar la ejecución en piano?
3.-Pertinencia Pedagógica	1.-Rudimentos técnicos 2.-Dificultad o Nivel ? 3.- Valor Formativo y Cultural.	1. ¿Cómo considera que las <i>Anticuecas</i> funcionan como material de estudio para estudiantes de piano? 2. ¿Qué aspectos técnicos o musicales específicos puede enseñar a través de esta obra? 3. ¿Cree que las <i>Anticuecas</i> son apropiadas para estudiantes principiantes, intermedios o avanzados? ¿Por qué? 4. ¿Qué desafíos observa al intentar enseñar las <i>Anticuecas</i> en el aula de piano? 5. ¿Qué tipo de habilidades o recursos pedagógicos sugiere para trabajar las <i>Anticuecas</i> con estudiantes de piano? 6. ¿Qué aporta trabajar repertorio chileno/latinoamericano en la formación pianística? 7. ¿Qué tipo de diálogo se puede abrir con el alumno a partir de estas piezas (histórico, cultural, identitario)?

Anexo 2: Transcripción Entrevistas

Título	Anticueca al piano: Adaptación de obras para guitarra
Alumno/a	Francisco Rodríguez Reyes

CATEGORÍA 1: Contexto Musical Anticueca	
PREGUNTA	RESPUESTAS
1.-¿Conocía previamente las Anticuecas de Violeta Parra? ¿Qué impresión tiene de estas obras?	Entrevistado Pablo Rojas Sí. Las Anticuecas de Parra son piezas-manifiesto: “desarman” la cueca tradicional para exponer tensiones sociales y estéticas propias de la década de 1960. Más que un simple divertimento, constituyen un gesto crítico que abre una grieta entre la música popular campesina y la vanguardia urbana chilena, anticipando rasgos de la Nueva Canción y de la actual escena indie-folk
	Entrevistado Christian Carrasco Sí, conocía las <i>Anticuecas</i> desde hace años, primero como oyente y luego al analizarlas desde una perspectiva musical. Me parecen obras profundamente originales, con

	un carácter experimental dentro del lenguaje popular. Hay en ellas un juego entre lo folclórico y lo libre que rompe con las estructuras más rígidas de la cueca tradicional, proponiendo algo muy personal, casi confesional. Entrevistado Mariano Si, bastante, había tratado de interpretarlas en guitarra, con las partituras de una transcripción que gestionó Tita Parra. Son piezas que siempre me han gustado mucho y no dejan de llamar mi atención
1.1.- ¿Qué aspectos musicales y creativos destacaría en estas piezas?	Entrevistado Pablo Rojas: a) Fraseo asimétrico y secciones que se articulan como “versos sueltos”, evitando la circularidad de la cueca. b) Uso de células motívicas mínimas sometidas a variación rápida—un recurso casi minimalista. c) Humor y desenfado: silencios abruptos, percusiones sobre la tapa (en la versión original de guitarra) y cambios súbitos de dinámica, rasgos visibles en la partitura para piano (marcato, <i>con brio</i>) Christian Carrasco: Destaco la irregularidad métrica, el uso expresivo del silencio y una rítmica que parece improvisada pero está cuidadosamente construida. Además, la armonía, aunque sencilla en apariencia, está llena de colores y decisiones poco convencionales, lo que las hace muy sugerentes desde lo interpretativo. Mariano Ruz: Lo guitarrístico de su composición, todos los jugueteos entre el $\frac{3}{4}$ y el $\frac{6}{8}$ muy propios de la música chilena, en general, con ideas totalmente nuevas para lo que es el folclor recopilado por Violeta Parra.

1.2 ¿Cómo describiría el carácter rítmico de las Anticuecas? ¿Qué elementos rítmicos destacan en la obra original para guitarra?	Pablo Rojas: El pulso base (J = 132) se siente estable, pero los acentos se desplazan entre 3/4 y 6/8 implícitos; eso genera la sensación “coja” que da nombre a la serie. Hay síncopas que fuerzan al cuerpo a “corregir” la caída, lo que en la adaptación pianística se refuerza con contrastes de registro (mano izquierda grave, mano derecha aguda).
	Christian Carrasco: El carácter rítmico es libre, casi narrativo. En la guitarra se perciben quiebres constantes del compás, síncopas inesperadas y un uso expresivo del pulso. Se siente una especie de <i>rubato folclórico</i> , donde el ritmo no obedece a una lógica académica, sino más bien emocional.
	Mariano Ruz: Me parece muy percutivo todo lo que hace, principalmente juega con el contraste de 2 tonos, graves y agudos, lo que podría ser un cajón peruano, un bombo, o un tormento. Las subdivisiones que marca durante todas las anticuecas son muy propias de la cueca, la tonada, etc. (Corchea, 2 semicorcheas, conchea, corchea, negra).
1.3 . ¿Cómo percibes el tipo de armonía predomina en las Anticuecas? ¿Es algo tradicional o tiene características únicas?	Pablo Rojas: Predomina una tonalidad modal con giros mixolidios y eólicos, pero Parra intercala acordes de 2ª y 4ª paralelas— un guiño al jazz y al modernismo guitarrístico de Villa-Lobos. En la reducción pianística surgen sonoridades cuartales abiertas que suenan “modernas” sin perder la raíz campesina.
	La armonía tiene base tonal, pero no se ajusta a reglas funcionales tradicionales. Violeta Parra usa cuerdas al aire, cuartas, quintas vacías, y a veces resoluciones abiertas que no cierran del todo. Es una armonía más intuitiva que

	teórica, lo cual le da un carácter muy particular. En ese sentido, tiene características únicas.
	Mariano Ruz: No me parece que la armonía haya sido un aspecto relevante al componer, sino la conducción melódica guitarrística, por eso no tienen vueltas armónicas, sino cadencias provenientes de la melodía, que se dejan llevar por la disposición de las cuerdas de la guitarra.

CATEGORÍA 2: Sobre la ejecución de la pieza	
PREGUNTA	RESPUESTAS
2¿Cómo describiría el proceso de ejecución de las Anticuecas en piano ?	Entrevistado Pablo Rojas: Trasladar la obra a piano implica traducir rasgueos y apoyaturas de la guitarra a arpegios quebrados y acordes bloqueados. El diálogo constante entre voz melódica y bajo requiere independencia de manos y un uso cuidadoso del pedal para no borrar los ataques secos característicos.
	Christian Carrasco: Es un proceso desafiante, porque el piano no tiene la flexibilidad tímbrica ni el <i>rubato natural</i> que ofrece la guitarra. Por lo tanto, adaptar las articulaciones, las acentuaciones y ese ritmo quebrado al teclado requiere tomar decisiones interpretativas muy cuidadosas. No se trata de copiar, sino de reinterpretar.

	Mariano Ruz: Sin querer, tiendo a ejecutar algunos movimientos octavados, cuando no hay melodía octavada. En la guitarra, esas melodías solas tienen un poco más sentido con las cuerdas al aire, pero en el piano podrían tener más libertad de interpretarse como un juego rítmico de ambas manos, más que una conducción melódica en el dedaje. En la cueca se utiliza mucho el salto entre octavas, que se podría aprovechar en este caso, para darle el rango de alturas que la guitarra no tiene.
2.1 ¿Los movimientos en la adaptación al piano le parecen orgánicos o forzados en alguna sección?	Pablo Rojas: La mayor parte fluye de forma orgánica; no obstante, algunos saltos de décima en la mano izquierda (mm. 21-25) obligan a replantear digitaciones o incluso redistribuir notas entre manos para evitar rigidez.
	Christian Carrasco: En general, me parecen bastante orgánicos si se ha trabajado bien la digitación. Hay secciones donde la superposición de líneas rítmicas puede sentirse menos natural en el piano, por ejemplo en ciertos pasajes donde en la guitarra hay cambios de compás o acentos desplazados. Pero no lo considero un defecto, sino una invitación a repensar el gesto pianístico.
	Mariano Ruz: Hay algunos movimientos que son muy orgánicos, que se podrían repetir a lo largo de la pieza, como las corcheas de la mano izquierda que secundan a la derecha, similar a la

	pieza original, y que tornan muy orgánica la conducción rítmica y melódica de la pieza. Además permite una agógica un poco más “violetística”. En general, se fuerza mucho a mantener el $\frac{3}{4}$ en la mano izquierda, cuando podría simplemente dejarse llevar octavando la melodía en ambas manos, o generando armonías paralelas octavadas.
2.2 ¿Qué dificultades técnicas presenta la adaptación en piano que no están presentes en la versión original para guitarra?	Pablo Rojas: a) Leaps amplios + tempi vivace. b) Acentuación irregular que exige control fino del antebrazo. c) Cambio rápido de texturas—del staccato percutido a pasajes legato con pedal medio. Estos retos no existen en la guitarra original, donde el timbre y la resonancia se obtienen de manera orgánica.
	Christian Carrasco Diría que principalmente la independencia rítmica entre manos, el control del fraseo con articulación no melódica (ya que no hay siempre una melodía clara), y la dosificación del pedal para no enturbiar la textura. La guitarra permite mayor resonancia natural, el piano requiere compensarla con técnica.
	Mariano Ruz: Principalmente lo que sucede con el dedo 1, en las conducciones melódicas de segunda. Es muy torpe conducir una mano octavada con un dedo que avanza a una segunda, cuando no se tiene tanta habilidad con los meñiques y los pulgares. La pieza original aprovecha los espacios de melodía para no octavar, y así avanzar en la

	melodía de 2 maneras: Octavas y 4tas paralelas, o notas de paso que van solas, entremedio de las octavas.
2.3 ¿Considera que la adaptación al piano mantiene la esencia y el carácter original de las Anticuecas?	Pablo Rojas SÍ, siempre que el intérprete preserve el impulso rítmico y la ironía tímbrica. El piano aporta masa sonora y registro grave que intensifican el lado “protesta” de la obra, convirtiéndola en un pequeño poema sinfónico de 3 minutos.
	Christian Carrasco SÍ, creo que lo logra. Evidentemente cambia el medio y con ello la sonoridad, pero si se respeta el espíritu de libertad, de juego rítmico y de tensión emocional, la esencia está presente. Es una buena traducción de un lenguaje popular al piano sin caer en una versión académica estéril.
	Mariano Ruz: Si, toma la esencia completa de la pieza, incluso en el rango que está escrito, se asemeja mucho a la pieza original, y se entiende inmediatamente la intención del arreglo.
2.4 . ¿Hay algo en la adaptación que podría beneficiarse de ajustes para mejorar la ejecución en piano?	Pablo Rojas Incluir golpes sordinos en la tabla armónica (<i>palm muting</i>) o toques con nudillos para emular percusión de guitarra; además, marcar los acentos con $\frac{1}{4}$ pedal en lugar de pedal total para evitar borrosidad.
	Christian Carrasco SÍ, tal vez algunas frases podrían tener más indicaciones de carácter o dinámicas sugeridas, especialmente si el arreglo está pensado con fines pedagógicos. También sería útil, en algunos casos, ofrecer versiones con diferentes niveles de dificultad.
	Mariano Ruz:

	Esto quizá es muy subjetivo. Personalmente, me gustan los arreglos con un espíritu fiel al original, como en este caso, que es muy estricto incluso en los cambios de métrica, que quizá podrían escribirse como calderones, ritardando o agógicas libres, propias de la cueca, pero en este caso lleva un conteo que permite mayor exactitud y rigurosidad, algo que a Violeta Parra le agradaría bastante.
--	---

CATEGORÍA 3: Pertinencia Pedagógica	
PREGUNTA	RESPUESTAS
1.- ¿Cómo considera que las Anticuecas funcionan como material de estudio para estudiantes de piano?	Entrevistado Pablo Rojas Excelente laboratorio de <i>rhythmic feel</i> latinoamericano, análisis modal y creatividad tímbrica. Invita a pensar la identidad chilena fuera del canon romántico-europeo.
	Entrevistado Christian Carrasco Funcionan muy bien, sobre todo porque ofrecen una alternativa al repertorio clásico europeo sin perder profundidad musical. Son ideales para trabajar la interpretación desde una lógica más creativa, donde el estudiante debe hacer elecciones personales
	Mariano Ruz: Creo que es un material avanzado, y muy útil para el entendimiento de la música folclórica de nuestro país, pero que difícilmente podría utilizarse en estudiantes que no tienen relación con Violeta Parra y su trabajo, por ejemplo. Para mí, como ejercicio, me pareció impecable, y algo que me hace total sentido.

1.1.- ¿Qué aspectos técnicos o musicales específicos puede enseñar a través de esta obra?	Entrevistado Pablo Rojas: - Polirritmias 3/4 ↔ 6/8 - Articulación mixta (legato vs. staccato) - Construcción modal y acordes cuartales - Expresión de humor/ironía en la interpretación
	Christian Carrasco: Muchísimos. Independencia de manos, control del pulso irregular, uso del pedal con criterio expresivo, lectura rítmica avanzada, análisis formal libre, y sobre todo musicalidad interpretativa. También se puede trabajar memoria auditiva y creatividad.
	Mariano Ruz: Es una forma de utilizar el piano que se ha desarrollado específicamente en Chile, a mi parecer. Claudio Parra, por ejemplo, tradujo las octavas y quintas paralelas del rock, y las transportó a un tipo de piano muy cuequero, muy rítmico y de muchas octavas, con ausencia de terceras. En estas piezas, Violeta Parra también elimina el carácter de las armonías clásicas, y es difícil saber en qué progresiones está pensando, lo que lo hace un trabajo brillante para estudiar en cualquier instrumento armónico, como la guitarra, el arpa, el charango o el piano.
	Pablo Rojas:

1.2 ¿Cree que esta versión de las Anticuecas son apropiadas para estudiantes principiantes, intermedios o avanzados? ¿Por qué?	Intermedio-avanzado. El grado de independencia y control dinámico supera el repertorio básico, pero no exige virtuosismo extremo; ideal para un 3.º o 4.º año de licenciatura.
	Christian Carrasco: Diría que es más apropiada para un nivel intermedio a avanzado. No tanto por la dificultad técnica pura, sino por la sensibilidad interpretativa que exige. Un estudiante principiante podría abordar fragmentos simplificados, pero para abordar la obra completa se requiere cierta madurez musical.
	Mariano Ruz: Me parece que es un arreglo que podría estar entre intermedio y avanzado, por lo específico de su enseñanza. Para quien no conoce las obras, requiere de mucho entendimiento en la interpretación rítmica, y las agógicas. Es más, si se agregan más indicaciones de expresión, como arcos, acentos y staccatos, esta pieza podría ser de concierto perfectamente.
1.3 . ¿Qué desafíos observa al intentar enseñar las Anticuecas en el aula de piano?	Pablo Rojas: Internalizar el acento “a contratiempo” sin contar de forma mecánica; evitar que el alumno “romantice” en exceso y pierda la frescura burlona de Parra. Christian Carrasco Uno de los principales es romper la rigidez que muchas veces traen los estudiantes formados en repertorio clásico. Estas piezas requieren una libertad rítmica que no siempre se enseña. También puede ser

	desafiante el tema de la referencia cultural: si no conocen la obra de Violeta Parra, pierden el contexto.
	Mariano Ruz: Me parece que requiere demasiado acompañamiento. Violeta Parra, y la música folclórica de este territorio tiene muchas dificultades en la escritura rítmica que permita ser leída con exactitud sin haberla escuchado antes, ya que requiere de mucha libertad interpretativa, y un entendimiento “circular” de la interpretación. Por eso las tonadas o la cueca, han sido transcritas como $\frac{3}{4}$ y $\frac{6}{8}$ al mismo tiempo, ya que es imposible interpretar una métrica sin pasar por la otra.
1.4 ¿Qué tipo de habilidades o recursos pedagógicos sugiere para trabajar las Anticuecas con estudiantes de piano?	Pablo Rojas: - Trabajo corporal (palmas y zapateo) previo al instrumento. - Audición comparada: original de guitarra + versiones de Los Jaivas / Camila Moreno. - Breves sesiones de composición: pedir al alumno que escriba su propia “anticueca” de 8 compases.
	Christian Carrasco Recomiendo primero escuchar las versiones originales, luego trabajar por secciones, y usar grabaciones como apoyo. También se puede invitar a los estudiantes a experimentar con la articulación y el ritmo, casi como si estuvieran improvisando. El uso de la voz (cantar los ritmos) también ayuda mucho.
	Mariano Ruz: La escucha previa de las Composiciones para Guitarra de Violeta Parra, y en lo posible, otras composiciones de la época como Pedro Humberto Allende o Guillermo Riffo. Y bueno, el hecho de estudiar anticuecas y no directamente cuecas, ya permite una aproximación a la ruptura de las reglas de composición e interpretación clásicas, lo que siempre viene bien.

1.5 ¿Qué aporta trabajar repertorio chileno/latinoamericano en la formación pianística?	Pablo Rojas: Refuerza el sentido de pertenencia y rompe la dependencia del “canon pianístico” centro-europeo, contribuyendo a diversificar la música moderna con una voz latinoamericana femenina y mestiza
	Christian Carrasco Aporta una conexión cultural profunda, una identidad musical que va más allá de la técnica. Además, equilibra una formación muchas veces centrada en repertorio europeo. Permite valorar nuestro patrimonio y formar músicos más conectados con su entorno.
	Ernesto Holman siempre señala a sus estudiantes, que en el extranjero constantemente buscan interpretar a la música latinoamericana, con poco éxito, mientras que acá, sólo se busca interpretar autores europeos o norteamericanos, cuando la riqueza musical está aquí mismo. El piano popular chileno es muy especial, y poco estudiado como tal, por lo que siempre es un gran aporte demostrar las formas que tiene el piano sur americano, distinto al caribeño, distinto al europeo o americano.
1.6 ¿Qué tipo de diálogo se puede abrir con el alumno a partir de estas piezas (histórico, cultural, identitario)?	Pablo Rojas: - <i>Histórico-cultural: dictadura, exilio y legado de la Nueva Canción.</i> - <i>Identitario: rol de la mujer compositora en un contexto patriarcal.</i> - <i>Estético: la idea de “anti-” como estrategia de resistencia artística comparable al punk o al noise actual.</i>
	Christian Carrasco Un diálogo muy rico: sobre la historia de Chile, sobre el rol de Violeta Parra como mujer artista y como investigadora del folclor, sobre los cruces entre arte popular y académico, sobre el valor de la música

	como resistencia cultural. Es una excelente puerta de entrada a conversaciones que enriquecen la formación integral del músico.
	Mariano Ruz: Creo que el gran aporte de Los Jaivas, en este sentido, es haber popularizado un piano muy identitario, que no se encuentra en otras agrupaciones o solistas que incorporen el piano, y no es casualidad que hayan buscado siempre interpretar a Violeta Parra, ya que es posiblemente la única compositora de música exclusivamente chilena en su extensión completa, y necesita ser estudiada para otros instrumentos y ensambles fuera de la guitarra, ya que tiene mucho que decir.