

Ens.hist.teor.arte

Juan Pablo González, "Simplicidad consciente y complejidad adquirida en tres discos autorales de Violeta Parra", *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XXIII, No. 36 (enero-junio 2019), pp. 75-95.

RESUMEN

Mediante el estudio poético-inductivo de las estrategias de grabación y mezcla, de adscripción genérica, y de manejo del estribillo en las canciones de seis discos de larga duración de Violeta Parra publicados entre 1961 y 1971, en este artículo se indaga sobre la dicotomía entre simplicidad consciente y complejidad adquirida en sus canciones autorales. Se consideran tres ejes centrales mediante los cuales se ponen en relieve las tensiones creativas de Violeta Parra con la industria y con la tradición folclórica: a) vivo versus grabado; b) género (musical) como discurso; y c) la forma canción Parra. Se concluye que desde su gesto artesanal e intuitivo, Violeta Parra anuncia aspectos fundamentales del desarrollo de la canción popular grabada de los años setenta como la fusión, la multipista, el supra-género y la experimentación.

PALABRAS CLAVE

música popular, canciones, Violeta Parra, grabaciones, análisis.

TITLE

Conscious simplicity and acquired complexit on three Violeta Parra LPs

ABSTRACT

Through the poetic-inductive study of the strategies of recording and mixing, of generic ascription, and of handling of the refrain in the songs of six full-length LPs by Violeta Parra published between 1961 and 1971, this article investigates into the dichotomy between conscious simplicity and acquired complexity in her songs. Three central axes are considered, through which I highlight the creative tensions of Violeta Parra with the industry and the folkloric tradition: a) live versus recorded; b) musical genre as speech; and c) the Parra-form in songs. It concludes that from her handcrafted and intuitive gesture, Violeta Parra announces fundamental aspects of the development of the recorded popular song in the seventies, such as fusion, multitrack, supra-genre and experimentation.

KEYWORDS

Popular music, songs, Violeta Parra, recordings, analysis.

Doctor en Musicología por la Universidad de California, Los Ángeles, Director del Magister en Musicología Latinoamericana de la Universidad Alberto Hurtado, Profesor Titular del Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Coordinador de la Asociación Regional para América Latina y el Caribe de la Sociedad Internacional de Musicología, ARLAC/IMS y miembro del Consejo de Fomento de la Música Nacional de Chile. Junto a sus abundantes artículos publicados en revistas académicas, se destacan sus tres últimos libros: *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes*, con cuatro ediciones desde 2013; *Des/encuentros en la música popular chilena 1970-1990* (2017) y *Violeta Parra. Tres discos autorales* (2018) en coautoría.

Simplicidad consciente y complejidad adquirida en tres discos autorales de Violeta Parra

Juan Pablo González

De la multifacética obra de Violeta Parra (1917-1967) que incluye canciones, música instrumental, poesía, tapicería, pintura, escultura y cerámica, son sus canciones autorales, grabadas principalmente en seis discos de larga duración, los que la posicionaron como creadora mayor de la canción de autor iberoamericana, produciendo influencias, modelos y consecuencias que ameritan llamarla la madre de una nueva forma de hacer canción.¹ Estos seis discos fueron grabados por los sellos Odeon y RCA Victor en Buenos Aires y Santiago, y uno de ellos fue publicado en forma póstuma por Dicap (1961-1971). Además, entre 1958 y 1962 grabó otros seis discos de larga duración para los sellos Chant du Monde en París y Odeon en Santiago, producto de sus recopilaciones como folclorista.

En sus discos autorales, Violeta Parra parece transitar dos caminos opuestos pero complementarios a la vez: el de la simplicidad consciente, enfatizando rasgos *arcaizantes* de su música y forma de interpretación como signo de autenticidad; y el de la complejidad adquirida, desarrollando aspectos literarios y musicales de la tradición popular y llevando la forma canción a nuevos derroteros. Estos discos fueron editados en una época en que se iniciaban grandes cambios en los procesos de grabación, mezcla y masterización en la industria fonográfica, derivados de uso de la cinta magnetofónica, la grabación multipista y el sonido estéreo. Sin embargo, los discos autorales de Violeta Parra parecen obviar estos procedimientos, emulándolos más bien desde la propia forma de interpretación y el arreglo, no desde la consola de grabación, como veremos más adelante.

¹ Este artículo se basa en la ponencia presentada por el autor en la XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología, La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 23 al 26 de agosto de 2018. Agradezco a Paula Cannova, Martín Liut y Federico San Martino sus comentarios que permitieron enriquecer este texto.

Música, poesía, forma de interpretación, arreglo, grabación, visualidad y discurso se conjugan en los discos autorales de Violeta Parra para dar forma a una obra musical que ha sido estudiada en forma parcial. Por un lado, abundan los estudios de sus canciones en cuanto poemas, contribuyendo a develar las claves de su extraordinaria vena poética, pero sin considerar que se trata de textos musicalizados, interpretados, grabados y escuchados –no necesariamente leídos–, lo que sin duda afecta su sentido. Por el otro lado, los estudios que efectivamente se enfocan en su música desatienden la dimensión interpretativa del arreglo y de la grabación de sus canciones, centrándose más bien en aquello que puede ser fijado en partitura, aunque recién a partir de 2018 contamos con partituras completas de una parte importante de sus canciones autorales.² Debido a que un propósito central en el estudio musicológico que vengo realizando de la música popular ha sido poner en evidencia la interacción de los distintos textos que pueden conformar una canción –musical, sonoro, interpretativo, literario, visual y discursivo–, los discos autorales de Violeta Parra no podían permanecer ausentes en dicho intento. Como señala Philip Auslander:

Los músicos populares no sólo interpretan su persona exclusivamente en vivo y en formas de interpretación grabadas; ellos también interpretan a través de imágenes visuales usadas en el embalaje de grabaciones, material publicitario, entrevistas y cobertura de prensa, juegos y piezas de colección, y otros servicios y medios, incluyendo el video musical.³

En este artículo, sumo además una dimensión poético-inductiva en el estudio de la canción popular, intentando dilucidar estrategias artísticas y productivas empleadas por Violeta Parra en el desarrollo de la canción de autor a mediados de los años sesenta, teniendo como marco la dicotomía entre simplicidad consciente y complejidad adquirida. Como en toda poética, hay mucho de intuición en juego, y en ningún caso postulo que las estrategias adscritas a Violeta Parra con base en el estudio de su obra discográfica sean totalmente premeditadas y ni siquiera conscientes, sino que también intuitivas, guiadas por su profunda sensibilidad, como si fuera el propio corazón el que tomara las decisiones.

² Juan Pablo González, Fernando Carrasco y Juan Antonio Sánchez (eds.), *Violeta Parra. Tres discos autorales*, Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado/SCD/Fundación Violeta Parra, 2018. Este artículo desarrolla, profundizando en ellos, algunos aspectos esbozados en la introducción del libro de partituras.

³ Philip Auslander, “Musical Persona: The Physical Performance of Popular Music”, en Derek B. Scott (ed.), *The Ashgate research companion to popular musicology*, London: Ashgate, 2009, pp. 303-316 (p. 308).

Para abordar las estrategias artístico-productivas de las canciones autorales de Violeta Parra me baso en sus tres últimos discos de larga duración⁴. Estas estrategias serán abordadas considerando tres ejes centrales mediante los cuales pongo en evidencia sus tensiones creativas tanto con la industria como con la tradición folclórica: vivo versus grabado; género (musical) como discurso; y la forma canción Parra.

Vivo versus grabado

Ella llevaba su idea para cantar y no le gustaba que la sacaran de ese esquema. Yo intervenía más que nada en el trabajo del micrófono. Nunca se desafinaba, pero no era llana a acercarse al micrófono: se sentaba y empezaba a tocar. Uno tenía que adaptarse a ella.⁵

Distintas evidencias aportadas por testimonios de época permiten aseverar que Violeta Parra llegaba al estudio de grabación como si fuera a cantar en vivo en algún local. Si bien esa podría ser una actitud normal entre los músicos populares de antes de la grabación multipista y en especial de aquellos ligados al folclor y al rock temprano, lo que resulta particular de estos testimonios es que afirman que todo lo grababa de una vez o con muy pocas tomas. Tampoco participaba del proceso de posproducción y ni siquiera solía escuchar el resultado de la grabación.⁶ Entonces, estamos frente a un artista que no considera los artificios del estudio discográfico y que tampoco requiere de un productor que opine sobre el mejor modo de arreglar, grabar u organizar las canciones en un disco. Su manuscrito de la lista de canciones del LP de 1966, por ejemplo, es casi igual a lo que efectivamente fue publicado y en el mismo orden.⁷

Violeta Parra poseería, entonces, una autonomía similar en el estudio de grabación al que tendría como artista en vivo, solo el público quedará –momentáneamente– fuera del acto interpretativo, ahora mediado por el LP. Cuando ese público escuche el sonido grabado de la canción, ese sonido será icónico de Violeta Parra cantando en vivo, lo que incrementa nuestra percepción de autenticidad, con la consiguiente valoración estética de este tipo de registro dis-

⁴ *Recordando a Chile/Una chilena en París*, LP, 12", Santiago: Odeon LDC 36533, 1965; *Las últimas composiciones de Violeta Parra*, LP, 12", Santiago: RCA Victor CML 2456, 1966; *Canciones reencontradas en París*, LP, 12", Santiago: Dicap/Peña de los Parra CDP 22, 1971.

⁵ David Ponce, Entrevista, *El Mercurio*, Santiago, 29 de marzo de 2002, s.p. La cita es de Luis Torrejón en entrevista a David Ponce.

⁶ Ver testimonios en Víctor Herrero, *Después de vivir un siglo. Una biografía de Violeta Parra*, Santiago: Lumen, 2017, pp. 475-478.

⁷ Ver facsímil publicado en Isabel Parra, *El libro mayor de Violeta Parra*, 3ª edición, Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2009, pp. 246-247.

cográfico, como señala Turino⁸. Esta tendencia del vivo en el estudio –derivado del concepto de alta fidelidad de fines de los años cuarenta– será una constante entre los cantautores que están por venir. De este modo, luego de recopilar folclor en los campos chilenos con su grabadora a cuestas a mediados de la década de 1950, Violeta Parra parecía ser ahora la recopilada en un estudio de grabación.

Cuando una de sus canciones ya grabadas era incluida en un nuevo disco, el sello no remasterizaba la pista –quizás ya había borrado el master–, sino que Violeta la grababa de nuevo, reconstruyéndola cuantas veces fuera necesario con sus manos y su voz, y de paso modificándola en ese proceso. Es así como, en las sucesivas ediciones de sus canciones, producidas con diferencia de sólo meses o de pocos años, encontramos habitualmente variaciones de la letra, del modo de interpretación y de aspectos del arreglo. Esto sucede en “Casamiento de negros”, seis veces grabada; “Arriba quemando el sol” y “Según el favor del viento”, tres veces grabada. “Cada vez que la grababa, la cambiaba” recuerda Isabel Parra⁹. De hecho, dos compositores que le transcribían sus recopilaciones coinciden en señalar que Violeta cantaba en forma diferente los fragmentos de las canciones que le pedían repetir mientras las escribían en partitura. Así mismo, un pianista popular que intentó acompañarla se quejaba de que “no respetaba los tiempos”.¹⁰

Violeta Parra parecía sentirse respaldada por la propia tradición folclórica en los sucesivos cambios que les hacía a sus canciones, aunque en dicha tradición sean distintos cultores los que realicen esos cambios. “Yo he recogido una canción que se llama ‘Tú eres la estrella más linda’, con doce versiones diferentes en su melodía y en su letra. Se podría hacer un libro con una sola canción” afirmaba Violeta Parra en Buenos Aires en 1962. De este modo dejaba claro que la canción era un bien cultural dinámico y variable, como las sucesivas ediciones de sus discos, que los han hecho mutar a lo largo del tiempo, estableciendo universos resignificados y autónomos.¹¹

Su álbum de 1966, *Las últimas composiciones de Violeta Parra*, parece parcialmente ajeno a los recursos que ofrecía la grabación de estudio a mediados de los años sesenta en Chile, con el uso de micrófonos de alta gama, cinta magnética, estéreo, multipista y reverberación. El uso y colocación adecuada de los excelentes micrófonos Neumann M49 y de procedimientos electro/acústicos de reverberación en los estudios RCA Victor, hacen que este LP se desprenda del

⁸ Thomas Turino, *Music as Social Life. The Politics of Participation*, Chicago: The University of Chicago Press, 2008, pp. 67-68.

⁹ Isabel Parra, Entrevista del autor, Santiago, 20 de diciembre de 2017. En varias de las canciones de Violeta transcritas en www.cancioneros.com aparecen indicaciones de las variaciones de la letra en los distintos discos en que las grabó. www.cancioneros.com/nc/245/0/casamiento-de-negros-popular-chilena-anonimo-violeta-parra [acceso 4/ 2018]

¹⁰ Ver testimonios en Herrero, p. 288; Fernando Venegas, *Violeta Parra en Concepción y La Frontera del Bío Bío: 1957-1960*, Concepción: Universidad de Concepción, 2017, p. 167; y *La Tercera*, Santiago, 25 de septiembre de 2018, s.p.

¹¹ Norberto Folino, “Una tarde con Violeta Parra”, en *Vuelo*, 5 (1962), Buenos Aires, s.p.

sonido de sus discos autorales anteriores para Odeon, similar a los de sus recopilaciones para el mismo sello. “Para mí, el músico es el centro, en Odeon, en cambio, el ingeniero era muy autoritario” señala Luis Torrejón, de RCA Victor.¹²

Sin embargo, junto a los escuetos pero efectivos recursos de grabación y masterización del LP de 1966, el sonido de este disco fue también el resultado de la intervención interpretativa y de arreglo de la propia Violeta Parra, en especial para destacar el instrumento principal de cada canción y su propia voz. Con la multipista, se podía cantar nuevamente sobre lo ya cantado o seguir duplicando o apilando capas de audio para lograr un sonido más denso o grueso.¹³ Sin embargo, en su LP de 1966 Violeta Parra parece llegar a los mismos resultados utilizando procedimientos interpretativos y de arreglo, no de la mesa de grabación. Es así como, al grabar duplica instrumentos al unísono, sin hacer segundas voces o buscar otras disposiciones de la armonía. Esto ocurre con el uso de dos charangos en “Run Run se fue pa'l norte” y en “Mazúrquica moderna”, que además duplican el canto, y el uso de dos guitarras en “Cantores que reflexionan”, que también duplican el canto.

Al mismo tiempo, en este LP Violeta Parra no duplica su voz con el habitual paralelismo de terceras y sextas del canto popular a dos voces y que utiliza con frecuencia en sus punteos de guitarra, sino que lo hace a la octava inferior. Esto ocurre en “Pupila de águila”, “Maldigo del alto cielo” y “Una copla me ha cantado”. Lo hace con su amigo uruguayo Alberto Zapicán cantando en la octava baja. Este procedimiento es similar al ‘overdubbing’ o apilamiento de capas de audio, como hemos visto, que permite aumentar la densidad de armónicos de una voz mediante su superposición consigo misma. De este modo, la voz era engrosada y esa densidad la hacía más ‘convinciente’, era escuchada como portadora de mayor veracidad, como señala Moore.¹⁴ Con sus propios medios para hacer música en vivo, Violeta Parra engrosa su voz, la hace más solemne y verosímil, justamente en las tres canciones más oscuras y densas de su último álbum, cambiando procedimientos industriales por artesanales.¹⁵

¹² Luis Torrejón afirma haber logrado la reverberación de este disco reproduciendo lo que cantaba Violeta en un atillo con piso de baldosas del estudio y registrando el sonido reverberado resultante en una grabadora Ampex 300. Comunicación personal (22 de enero de 2018) y <http://radio.uchile.cl/2017/10/03/luis-torreon-el-hombre-que-grabo-las-ultimas-composiciones-de-violeta-parra/#> [acceso 11/2017]

¹³ A partir de la era digital se podrá también duplicar a la octava o a la quinta a la voz principal, enriqueciendo sus armónicos para poder destacarla en la mezcla.

¹⁴ Allan Moore, *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*, Aldershot: Ashgate, 2012, p. 45. Desde el LP *Revolver* de Los Beatles, justamente de 1966, John Lennon comienza a requerir modificaciones electrónicas de su voz, adoptando distintas personalidades vocales. Esto en sintonía con la tendencia de la canción anglosajona a referirse a personajes no necesariamente identificados con el cantante, como afirma Simon Frith, *Ritos de la interpretación: sobre el valor de la música popular*, Buenos Aires: Paidós, 2014, pp. 301-302.

¹⁵ También realiza este procedimiento en “La cueca de los poetas” del mismo LP.

Canto de Violeta Parra

Canto de hombre

Guitarra

Bombo ligero

U - na co - pla me ha can -

U - na co - pla me ha can -

ta - do

ta - do

FIGURA 1. Primera frase de “Una copla me han cantado” duplicada a la octava inferior. Transcripción de Fernando Carrasco y Juan Antonio Sánchez. Versiones en Finale, Rafael A. Reyes.

El trabajo intuitivo de Violeta Parra en el estudio en su LP *Las últimas composiciones* permitía sacarle mejor partido a las dos pistas de grabación con que contaba Luis Torrejón como ingeniero de sonido. Duplicar instrumentos en la misma pista para luego someter esa pista a efectos de posproducción —en el caso de este LP, la reverberación en una sala improvisada de eco—, era lo que hacía Phil Spector en Los Ángeles a mediados de los años sesenta con su “muro de sonido”, sometiendo a distintos efectos las múltiples capas de sonido grabadas al unísono por varios instrumentos a la vez. El resultado sonaba muy bien en las emisoras AM de la época, y si bien el

último LP de Violeta Parra está lejos de esos niveles de producción, tienen en común la idea de crear en vivo un sonido más grueso o denso para sumarlo a la mezcla.¹⁶

Lo particular del modo de trabajo de Violeta Parra es que eran sus propias capacidades interpretativas las que definían el arreglo y el sonido resultante de sus grabaciones. En general, sus acompañamientos se basan en instrumentos que ella misma tocaba: guitarra, charango, cuatro y percusiones, perfilando el multi-instrumentalismo que será característico de los músicos de la nueva canción y anunciando aspectos de la fusión de los años setenta al mezclar el kultrun mapuche con el bombo legüero, o tumbadoras cubanas con el cuatro venezolano. En todo caso, el lugar desde donde parece pensar y articular el arreglo era su “triple guitarra”: tradicional –campesina y de salón–, profesional –de bares y música española–, y experimental –de sus anticuecas–¹⁷. Estas tres guitarras también manifiestan la tendencia a la fusión instrumental que podemos encontrar en sus arreglos de los años sesenta.¹⁸

Género musical como discurso

La definición de género en música popular tiene aristas que exceden lo puramente musical, como lo evidencia Julianna Guerrero en su revisión de los postulados de investigadores europeos, estadounidenses y latinoamericanos de las últimas tres décadas sobre este asunto¹⁹. Si bien ellos destacan aspectos musicales poco considerados hasta ahora en la conformación del género –como los derivados de la forma de interpretación, el arreglo y la instrumentación–, hay otros que se refieren a la naturaleza cultural de la música y su relación con lo político, lo económico y lo social. De este modo, son también los usos que las personas les dan a la música los que van definiendo su género, como afirma Guerrero. Sin embargo, el problema que presentan los seis discos autorales de Violeta Parra para los estudios del género musical, no es

¹⁶ Más detalles sobre Phil Spector y su muro de sonido en Mark Ribowsky, *He's a Rebel: Phil Spector-Rock and Roll's Legendary Producer*, Nueva York: Cooper Square Press, 2000, pp. 185-186.

¹⁷ La guitarra profesional surge de su labor cantando en bares y teatros durante la década de 1940. Sobre el uso de la guitarra de salón folclorizada en Violeta Parra ver Cristhian Uribe, “Violeta Parra. En la frontera del arte musical chileno”, *Intramuros*, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, 3, 9 (2002), pp. 8-14.

¹⁸ Más sobre fusión en Juan Pablo González, “Performatividades líquidas y juicio de valor en las músicas del siglo XX”, *El oído pensante*, 3, 1 (2015), pp. 1-14, en <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante/issue/view/353> [acceso 5/2018]

¹⁹ Julianna Guerrero, “El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización”, *Revista Transcultural de Música / Transcultural Music Review*, 16 (2012), p. 2, en www.sibetrans.com/trans/published-issues [acceso 9/2018].

sólo su adscripción a géneros determinados, sino también su no adscripción a ellos, develando la condición dinámica del género y su variabilidad en el tiempo.²⁰

En efecto, en sus LP Odeon publicados en Santiago (1961) y Buenos Aires (1962), cada corte está adscrito a algún género –refalosa, tonada, chapecao, parabién–. Sin embargo, en el LP de 1965 para el mismo sello desaparecen repentinamente las referencias a género, salvo en el caso de los más evidentes, como la cueca y el vals.



FIGURA 2. Etiqueta central, LP, 12", *El Folklore de Chile Vol VIII. Composiciones de Violeta Parra*, Santiago, Odeon LDC 36344, 1961, Colección Fundación Violeta Parra, Santiago, Chile. Todas las fotografías son del autor y los discos pertenecen a la misma colección a menos que se especifique algo diferente.

²⁰ Concepto de Keith Negus, *Music genres and corporate cultures*, London: Routledge, 1999, ver Guerrero, *loc. cit.*



FIGURA 4. Etiqueta central, LP, 12", *Recordando a Chile/Una chilena en París*, Santiago, Odeon LDC 36533, 1965.

En su LP RCA Victor de 1966, en cambio, parece que volviera atrás en su proceso de *liberación* genérica, con una verdadera eclosión de géneros adscritos a sus canciones autorales. Finalmente, el disco *Canciones reencontradas en París* de 1971 aparece nuevamente despojado de referencias a género, incluso en su cueca "Hasta cuándo" y su sirilla "Según el favor del viento", declaradas como tales en la edición argentina de 1962. ¿Qué puede haber pasado? ¿De dónde provienen las decisiones de adscripción genérica o no y que criterios las podrían gobernar?

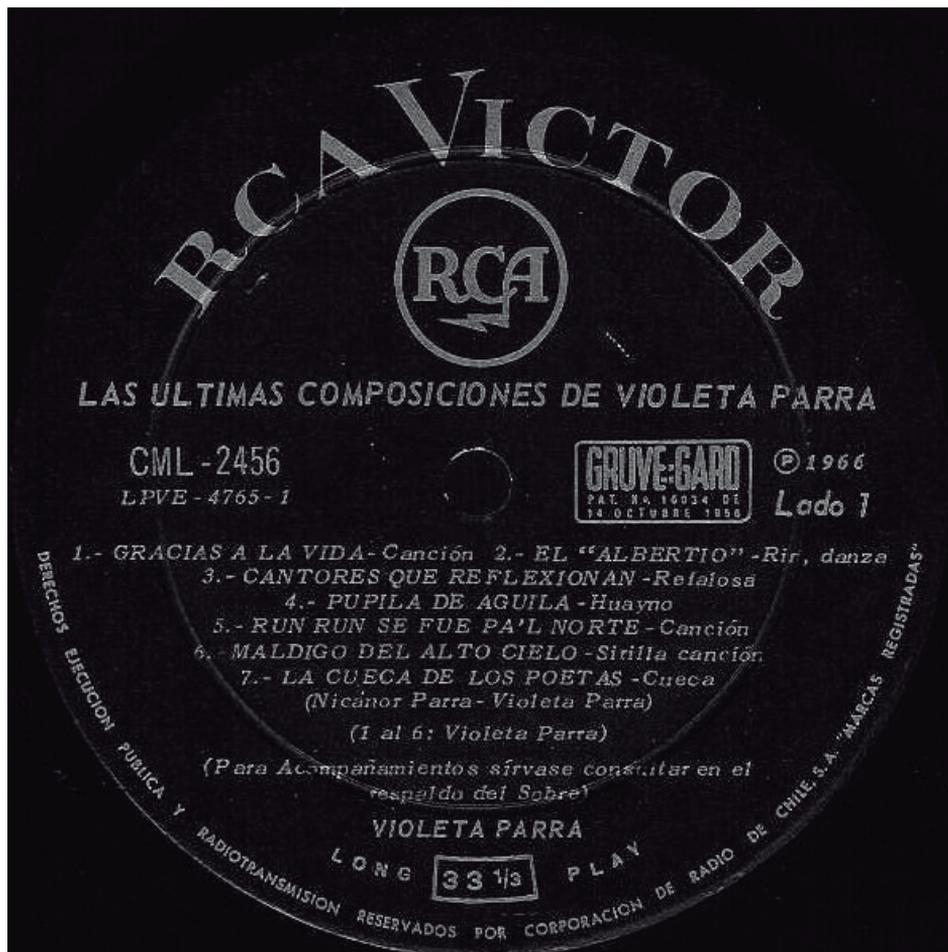


FIGURA 5. Etiqueta central, LP, 12", *Las últimas composiciones de Violeta Parra*, Santiago, RCA Victor, 1966.



FIGURA 6. Etiqueta central, LP, 12", *Canciones reencontradas en París*, Santiago, Dicap, 1971.

En la extrema variabilidad de la adscripción genérica de las canciones autorales de Violeta Parra entre 1961 y 1971 parece haber tensiones entre tres tipos de requerimientos: los autorales, los patrimoniales y los productivos. Estas tensiones se enmarcan en parte en la discusión sobre la naturaleza cultural de la música abordada por Guerrero y la relación del género con lo político, lo económico y lo social. El primer requerimiento en la adscripción genérica de la canción tiene que ver con las necesidades de la autora, que puede recurrir a un género como marco expresivo o formal para desarrollar su canción, o también puede no requerir hacerlo. Si prefiere, libera su imaginación dentro del amplio formato proporcionado por la forma canción despojada de otras adscripciones, que incluso llega a llamar *composiciones* en su LP de 1966, al contrario de lo que señala el disco para cada surco. El segundo factor es la finalidad (didáctico-)patrimonial de la folclorista, que debe rescatar y proyectar géneros vigentes o en extinción, realizando una labor educativa y de preservación desde

los surcos del disco. Finalmente, están los requerimientos de la industria discográfica de ofrecer al público no sólo canciones, sino qué géneros, para lo cual es necesario nombrarlos, en un acto interpretativo industrial. De este modo, el surco del disco es transformado en *commodity*, ofreciendo no sólo el título de una canción desconocida aún, sino un género conocido por todos. Es decir, al comprar el disco, el público también compraba tonadas, sirillas y cuecas.

En los discos de Violeta Parra editados en Chile (1961) y Argentina (1962) por Odeon, donde cada corte está adscrito a algún género del folclor, parecen conjugarse los tres requerimientos descritos: autorales, patrimoniales y productivos. Sin embargo, parece que esta conjugación perfecta no sería duradera. ¿A que podría deberse la desaparición de las referencias a géneros tres años después en el LP de 1965 para el mismo sello? ¿Es que los requerimientos de la autora logran imponerse sobre los de la folclorista y los de la propia industria discográfica?

El LP de 1965 tiene dos títulos y parece tener tres caras: una referida a Chile, otra a Francia y una tercera a la poesía. El primer título es *Recordando a Chile*, haciendo alusión a un disco que, junto a canciones autorales, contiene cuecas, repertorio del folclore, y canciones sobre la geografía social del país. Sin embargo, no incluye las referencias a lo más característico de la música chilena: sus géneros folclorizados, lo que parece liberarlo para acoger su segundo título: *Una chilena en París*. Este título justifica, anuncia y enmarca las dos canciones autobiográficas en francés que incluye como comienzo y final del lado B: “Une chilienne à Paris” y “Écoute moi, petit”, más “Paloma ausente”, dedicada a la llegada de su hija menor a París. De este modo, parece que este doble disco –no un disco doble– con el segundo título referido al lado B, anuncia una tendencia de la Nueva Canción Chilena de incluir LPs con conceptos distintos por cada lado e incluso con músicos diferentes a cargo de cada lado del disco.²¹

Como el disco completo comienza con un poema declamado por su autor, “Defensa de Violeta Parra” de Nicanor Parra, el disco está referido también a la poesía, tal como la declamaban sus autores en los círculos literarios y se grababa en disco al menos desde los años cuarenta.²² Consciente de ser protagonista de un medio sometido a reglas muy rígidas de práctica y preservación, pareciera que Violeta Parra necesitaba la protección de su hermano para tomar distancia del folclore, privilegiando su libertad como autora. Entonces, con la defensa del anti-poeta, Violeta Parra podrá hacer lo que necesite y quiera. Es así como despoja a su disco de géneros específicos del folclor, anunciando el supra-género que estaba por venir: la Nueva Canción Chilena, que englobará a todos los géneros a los que llegue a tener alcance.

²¹ Si bien este era un formato extraño para los LPs, en 1969 se publicaron algunos en Santiago, como *A la resistencia española/A la revolución mexicana* de Rolando Alarcón e Inti-Illimani, respectivamente; y *Canciones funcionales/Ángel Parra interpreta a Atabualpa Yupanqui* de Ángel Parra.

²² EMI Odeon había publicado en 1964 el LP *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, con Pablo Neruda recitando su obra. La Biblioteca Nacional de Chile conserva discos de 78 rpm con la grabación de la voz de Neruda publicados desde 1947, manifestando que se trataba de una de práctica consolidada.



FIGURA 7. Portada, LP, 12", *Recordando a Chile/Una chilena en París*, Santiago, Odeon LDC 36533, 1968, fotografía de Gabriel Valdés.

¿Cómo podemos explicar entonces el regreso de las referencias a géneros folclorizados en su siguiente LP de 1966? ¿Esto sería un *retroceso* en su liberación del folclore? A mediados de los años sesenta Violeta Parra dejaba el sello Odeon para cambiarse a RCA Victor, donde grabó su último disco y había grabado el primero. En 1966 existía un amplio mercado para la música basada en el folclore en el Cono Sur y RCA Victor, un sello más enfocado en Chile a la llamada música juvenil derivada del *rock and roll*, necesitaba instalar y potenciar claramente su oferta en un nuevo campo. De este modo, el disco, a pesar de ser el más autoral de los de Violeta, no nos ofrece solamente canciones nuevas, sino un amplio abanico de géneros conocidos o históricos que incrementan la condición de *commodity* de los surcos ofrecidos por el sello:

estilo araucano, canción, cueca, huayno, lamento, mazurka, sirilla, rin y refalosa. Sin embargo, se trata de canciones que son más bien *aires de* —concepto que no ha sido utilizado en Chile— y además la propia autora les llama *composiciones* en el título de su disco.



FIGURA 8. Portada, LP, 12", *Las últimas composiciones de Violeta Parra*, Santiago, RCA Víctor CML 2456, 1966, fotografía de Gabriel Valdés.

Para efectos de la escucha colectiva de su obra, se produce un nuevo *retroceso* con el LP de 1971, que es una edición póstuma gestionada por su hija Isabel de canciones grabadas por Violeta Parra en París entre 1961 y 1963 para el sello Arion, las que en este disco aparecen despojadas de cualquier referencia a género, como hemos visto. La presencia de rasgos del canto a lo humano, de la tonada en décimas y chicoteada y del denominado estilo araucano

en estas canciones no queda de manifiesto en las notas de un disco publicado ya no por sellos internacionales, sino por uno independiente como Dicap. Este sello, fundado en 1968 por la Juventudes Comunistas de Chile, no sólo tenía menos requerimientos comerciales, estaba lejos de prácticas y convenciones de una industria musical con la que sus propios gestores tenían una distancia ideológica.



FIGURA 9. Portada, LP, 12", *Canciones reencontradas en París*, Santiago, Peña de los Parra/Dicap, 1971. Fotografía de Gabriel Valdés.

Los discos Dicap de la Nueva Canción Chilena (NCCh) no incluyen referencias a género, como tampoco lo hacen los discos EMI Odeon de Quilapayún publicados desde 1966, por ejemplo. Incluso cuando efectivamente se trata de repertorio del folclore, estos discos solamente indican que el surco es de la tradición popular o del folclor de algún país, sin especificar género alguno. Hay excepciones naturalmente, pero la tendencia es a englobarlo todo bajo un género mayor implícito, el de la Nueva Canción Chilena. De este modo, *Canciones reencontradas en París*, publicado en pleno auge de este supra-género de la canción popular, se adscribe a esta tendencia, de cierto modo anunciada por la propia Violeta Parra con su doble LP de 1965, como

hemos visto. Reafirmado esto, el disco fue llamado por Isabel Parra *Canciones reencontradas en París*, apelando a lo más primordial de la obra autoral de su madre.

La forma canción Parra

En una época de gran presencia del estribillo y coro en la canción popular –tanto binaria como ternaria respectivamente–, sólo cinco de las 32 canciones de los tres últimos discos autorales de Violeta Parra tienen estribillo. Esto la alejaba de la canción popular de masas, volcada al estribillo desde la década de 1920, acercándola a la tonada chilena, donde es más escaso. Sin embargo, esta renuncia suponía dejar de lado varios requerimientos compositivos ya resueltos para la forma canción binaria con estribillo, como el contraste menor/mayor, lento/rápido, narrativo/reflexivo, y también la renuncia a la recurrencia o “eterno retorno” de la forma musical, con la satisfacción que produce el regreso de lo ya escuchado por todos.²³

Lo que Violeta hace entonces es desarrollar estrategias de contraste y recurrencia que le permiten sustituir el estribillo sin perder los atributos compositivos que posee. Siguiendo su propia lógica, he llamado a esta estrategia la del antiestribillo. De este modo, en sus canciones autorales encontramos al menos tres procedimientos distintos de anti-estribillo: el uso del refrán y de la muletilla; la reiteración del final de la estrofa; y la presencia de un tipo de estribillo variable. El refrán y la muletilla a veces aparecen intercalados o fusionados con la estrofa, otras veces al final o al comienzo de ella y también como gancho o *hook* que sirve de título de la canción.

Algunos de estos procedimientos son descritos por Margot Loyola como excepcionales en la tonada campesina chilena, refiriéndose a cuartetos con estribillo intercalado y a cuartetos con expletivo –que refuerza lo planteado–²⁴. Con estos procedimientos, Violeta Parra produce canciones en constante avance y acumulación, donde no hay vuelta a atrás, pero donde al mismo tiempo se reitera el lamento, la despedida o el llamado. Muletillas y refranes –indicados en cursivas– en algunas canciones de los tres últimos discos autorales de Violeta Parra son las siguientes:

²³ “Sus canciones *pasan por arriba*, a mis estudiantes les cuesta mucho hacer versiones donde no hay momentos de clímax o estribillo” señaló Federico San Martino en la XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología, La Plata, agosto de 2018.

²⁴ Margot Loyola, *La tonada. Testimonios para el futuro*, Valparaíso: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 2006, pp. 88-90.

“Qué he sacado con querererte”

Qué he sacado con la luna
que los dos miramos juntos.
Qué he sacado con los nombres
estampados en el muro.
Como cambia el calendario,
cambia todo en este mundo.
¡Ay, ay, ay! ¡Ay! ¡Ay!

“Paloma ausente”

Cinco noches que lloro
por los caminos,
cinco cartas escritas
se llevó el viento,
cinco pañuelos negros
son los testigos
de los cinco dolores
que llevo adentro.
*Paloma ausente,
blanca paloma,
rosa naciente.*

“Arriba quemando el sol”

Cuando fui para la Pampa
llevaba mi corazón
contento como un chirigüe,
pero allá se me murió.
Primero perdí las plumas
y luego perdí la voz.
Y arriba quemando el sol.

“Gracias a la vida”

Gracias a la vida que me ha dado tanto,
me dio dos luceros que cuando los abro
perfecto distingo lo negro del blanco
y en el alto cielo su fondo estrellado
y en las multitudes el hombre que yo
amo.

“Arauco tiene una pena”

Arauco tiene una pena
que no la puedo callar,
son injusticias de siglos
que todos ven aplicar.
Nadie le ha puesto remedio
pudiéndolo remediar.
¡Levántate, Huenchullán!

“Según el favor del viento”

Según el favor del viento
va navegando el leñero,
atrás quedaron las rucas
para entrar en el puerto.
Corra sur o corra norte,
la barquichuela gimiendo
–llorando estoy–,
sea con hambre o con sueño
–me voy, me voy–.

A la inversa de sus canciones con refrán –ubicado al final de cada estrofa–, en “Gracias a la vida” aparece al comienzo, un recurso menos habitual en la canción y más poético. Se trata de un refrán-gancho, que le da el nombre a la canción y que no se repite exactamente igual, es variable. En este caso, es la interpretación de Violeta la que le otorga la variabilidad al refrán, pues la letra se mantiene inalterada. Es así como ‘Gracias a la vida’, primer antecedente de la estrofa, es cantado de seis maneras distintas en sus seis apariciones, modificando su diseño rítmico, su dinámica y su color vocal.

I

A m E 7(b9)

Gra - cias a la vi - da

II

A m E 7(b9)

Gra - cias a la vi - da

III

A m E 7(b9)

Gra - cias a la vi - da

IV

A m E 7(b9)

Gra - cias a la vi - da

V

A m E 7(b9)

Gra - cias a la vi - da

VI

E 7

Gra - cias a la vi - da

FIGURA 10. 'Gracias a la vida', primeros versos de las seis estrofas de la canción. Transcripción de Fernando Carrasco y Juan Antonio Sánchez. Versiones en Finale, Rafael A. Reyes.

Estas modificaciones van aumentando el ritmo interior de la frase y también la hacen más sincopada. Una contracción en este paulatino aumento producida en la penúltima aparición de la frase-refrán, hace que la expansión final parezca más amplia aún. Este es un recurso compositivo muy fino que puede deberse a la capacidad intuitiva de Violeta Parra como compositora. Sin embargo, en las múltiples versiones de 'Gracias a la vida', incluso en las más famosas, estas modificaciones pasan desapercibidas por sus intérpretes, que tienden a uniformizar los comienzos de las estrofas, transformando la canción en un himno fácilmente cantado por el público.

La séptima vez que aparece el refrán ya no lo hace como comienzo de una nueva estrofa, sino como final de toda la canción y con la música del consecuente, aunque manteniendo la tensión de la novena del acorde de dominante destacada por la voz hasta su resolución en la quinta de la tónica final. Fue en el proceso de transcripción completa en partitura de los tres

últimos discos autorales de Violeta Parra que los editores nos dimos cuenta de estas variaciones, quedando de manifiesto la importancia de la escucha vinculada a la transcripción en los estudios en música popular.²⁵

The image shows a musical score for Violeta Parra's song 'Gracias a la vida'. It consists of two systems of staves. The first system includes:

- V.P.** (Violeta Parra): Vocal line in 3/8 time, with lyrics 'Gra - cias a la vi - da que me ha da -'.
- Char.** (Charango): Chordal accompaniment.
- Guit.** (Guitar): Rhythmic accompaniment.
- Bongo**, **Cultrun**, and **Boambo**: Percussion parts.

 The second system continues the score, with a measure number '5' at the beginning of the vocal line and the lyrics '- do tan - to.' The instrumental parts continue with the same patterns as in the first system.

FIGURA 11. Última aparición del verso 'Gracias a la vida' como consecuente de la frase final. Transcripción de Fernando Carrasco y Juan Antonio Sánchez. Versiones en Finale, Rafael A. Reyes.

²⁵ Ver Juan Pablo González, Fernando Carrasco y Juan Antonio Sánchez (eds.), *Violeta Parra. Tres discos autorales*, Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado/SCD/Fundación Violeta Parra, 2018.

Palabra finales

Desde su trabajo compositivo y de forma intuitiva pareciera que Violeta Parra anuncia procedimientos, tendencias y recursos que serán centrales en la música popular de los años setenta, como la fusión instrumental y de recursos interpretativos; el 'overdubbing' o apilamiento de capas de audio; el supra-género de la nueva canción y la experimentación con la canción de autor. Esto lo hace corroborando la hipótesis inicial de que en sus discos autorales emprende dos caminos opuestos pero complementarios entre sí: el de la simplicidad consciente y el de la complejidad adquirida. En efecto, en pleno 'boom' del folclor en el Cono Sur, con el desarrollo de múltiples agrupaciones instrumentales y vocales, el inicio de los futuros cantautores y el desarrollo de la proyección escénica del folclor, Violeta Parra parece desprenderse de todo eso. Al igual que Atahualpa Yupanqui, con el cual no tuvo vínculos conocidos pero que compartió una época y un lugar y visión en el mundo, Violeta construyó una autenticidad basada en cierta espontaneidad 'arcaizante', ya sea en el escenario o en el estudio de grabación; recurrió a la esencialidad del mundo indígena; se identificó con sujetos marginalizados, a quienes reivindicó en sus canciones; y renegó de las convenciones que guiaban el comportamiento y apariencia de un cantante en la escena. Esto último es particularmente destacable por su condición de mujer, ya que en la década de 1950 se había instalado en Chile un modelo femenino de cantante del folclor, derivado, por un lado, de la proyección escénica desarrollada por Margot Loyola y, por el otro, del auge de las llamadas artistas de música típica, que se presentaban acompañadas por grupos de hombres vestidos de huasos.

Al mismo tiempo, sin estudios formales artísticos pero rodeada de poetas, pintores, fotógrafos, compositores, musicólogos e intelectuales en Santiago, Concepción y París, Violeta Parra se acercó a las complejidades del mundo del arte de fines de los años cincuenta. Esto la llevó a desarrollar un lenguaje musical de vanguardia en la guitarra, basado en el folclor, y a deconstruir el propio género folclórico con su mezcla de instrumentos y sus procedimientos de antiestribillo. Es así como incorporó el concepto de 'composición' a su obra, algo ajeno al campo de la música popular, pero en sintonía con lo que hacían Astor Piazzolla y Antonio Carlos Jobim a fines de los años cincuenta con medios más sofisticados, por cierto, pero igualmente desplazando la música popular de su relación funcional con el baile para conducirla a un plano meramente estético.

En este artículo he intentado poner en evidencia estrategias autorales de Violeta Parra surgidas de tensiones con campos culturales, productivos, artísticos y de escucha. Si bien pueden quedar muchos interrogantes abiertos, lo que está claro es que, como ceramista, bordadora y pintora intuitiva, Violeta lo hizo todo con sus propias manos, plasmándolo de una sola vez en una tela o en el surco de un disco, alejándose y retornando a las fuentes de la tradición e intentado establecer sus propias reglas. La obra musical de Violeta Parra ha creado mundos de sentimientos, afectos, ideas y posturas articuladores de una identidad colectiva que es crítica y sensible a la vez. Tal como es atávica y moderna, local y universal. Estos son rasgos de la propia Violeta creadora, que continúan vigentes y disponibles para identificarnos como individuos y como América Latina.