

*Opciones armónicas, estilo musical y construcción  
identitaria: una aproximación al aporte de Violeta  
Parra en relación con la música típica<sup>1</sup>*

por  
*Jorge Aravena Décart*

1. INTRODUCCIÓN

Indudablemente la tarea de estudiar cualquier aspecto de la obra de Violeta Parra conlleva, como era de esperar, desafíos y problemas particulares. En efecto, a las dificultades inherentes al análisis del género canción –con toda una multiplicidad de planos en juego– y al complejo propósito de indagar en un trabajo de ineludibles y vigentes proyecciones, se debe agregar el extra que significa centrarse en torno a una figura cuya presencia y discurso han debido pasar, quiérase o no, por el cedazo del mito.

Como tal, entonces, cualquier acercamiento a la obra de esta compositora debe tomar en cuenta la particular dualidad que se establece entre su trabajo en sí –por cierto que incluidas las respectivas interrelaciones contextuales– y la poderosa carga simbólica que éste ostenta. Evidentemente bifurcaciones de este tipo constituyen, con toda seguridad, una característica propia de cualquier personalidad creativa; no se pretende, por lo tanto, hacer creer que la obra de Violeta es única en tal sentido. Sencillamente deseamos apuntar aquí que, en su caso, las características de dicho excedente –y sobre todo la proyección del mismo– adquiere rasgos singulares, tanto en instancias colectivas como en un plano más bien individual.

<sup>1</sup>El presente estudio originalmente fue presentado, en su primera versión, como trabajo final del curso de Estética impartido por el profesor Gabriel Castillo en el Magíster en Artes con mención en Musicología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Es preciso agregar, además, que éste se inscribe dentro del marco de una investigación de mayor envergadura relacionada con la obra integral de Violeta Parra –en cuanto canciones–, emprendida junto con el profesor Luis Advis. En tal sentido, debemos indicar también que buena parte de las interpretaciones y conclusiones incluidas en este artículo –fundamentalmente las referidas a las clasificaciones armónicas de la música típica y de las canciones de Violeta– pudieron llevarse a cabo gracias a un trabajo previo en conjunto, que consistió en la revisión, reducción armónica y ordenamiento general de las canciones en cuestión.

Los dibujos musicales fueron realizados por Ingrid Santelices.

En tal sentido, es probable que una primera y significativa particularidad se muestre precisamente en este último ámbito, donde por lo demás obstáculos y velos pasan generalmente inadvertidos. Cuando hablamos de la obra de Violeta Parra, muchas veces lo hacemos desde el lugar del admirador incondicional. Razones para serlo, por cierto, sobran, y de hecho quizás su obra poética bastaría por sí misma para justificar cualquier fascinación. Sin embargo, y pese a la potente gravedad que nos arrastra cómodamente hacia un centro incuestionable, la adopción de dicho punto de vista no sólo nos invita a asomarnos en una ventana para observar y disfrutar del objeto hacia el cual nos sentimos atraídos, sino además nos induce la necesidad de encontrar allí también un espejo y un espejismo. Un espejo, en la medida en que mirando hacia afuera muchas veces deseamos también ver reflejadas nuestras propias aspiraciones y convicciones; un espejismo, en cuanto a que los límites de cualquier ventana nos parecen ofensivos e indignos, y decidimos entonces inventarnos un marco que no interfiera, más aún, que no esté en ninguna parte. Si bien es verdad que son estos impulsos los que quizás den un sentido individual y único a nuestra respuesta frente a un fenómeno creativo –de una manera que no lo puede hacer “ni el más claro proceder ni el más ancho pensamiento”–, no es menos cierto que también nos alejan de la posibilidad de apreciar el objeto, reconociendo en él los posibles agregados impuestos por el mito. O mejor dicho, observándolo tal cual se nos presenta a través de dicha ventana, aceptando esta última no como una delimitación engorrosa de aquello que nos atrae, sino como el cauce de su particular infinidad.

Por otra parte, nos encontramos además con un problema de carácter más bien metodológico que, si bien es también común al estudio de un buen número de manifestaciones musicales, adquiere especial importancia al enfrentarse con la obra de un creador de tantas y tan variadas inquietudes como lo fue Violeta Parra. En términos generales esta dificultad se relaciona, por un lado, con la facilidad con que diversos géneros y estilos artísticos estimulaban el quehacer creativo de nuestra compositora y, por otro, con la singular interpretación que Violeta Parra haría de ellos; todo lo cual redundaba en la difícil tarea de definir límites para los diversos géneros musicales directa o indirectamente involucrados. Para abordar el presente estudio, entonces –y sólo en cuanto a la estructuración de una primera aproximación al tema–, la obra de Violeta Parra será analizada bajo una división convencional de géneros, vale decir, abordando primero sus relaciones con el mundo musical folclórico y de raíz folclórica, y después –seguramente en un futuro trabajo– sus entretres con la música conocida como “docta”, “cultura” o “de arte”. Hacemos hincapié, eso sí, en que la adopción de este esquema se ve justificada también por la relativa familiaridad y facilidad con que, aun en la década de los cincuenta y entrados los sesenta, dichos estereotipos funcionaban dentro de la sociedad musical chilena, en una etapa previa a la eclosión de las formas o géneros intermedios desarrollados fundamentalmente dentro de la nueva canción chilena (NCCH)<sup>2</sup>.

<sup>2</sup>El término “Formas intermedias” es empleado por el profesor Gabriel Castillo (1997) en el cap. V de la III parte de su tesis de doctorado.

Por último, es preciso aclarar que el presente trabajo pretende entregar solamente una primera y contenida aproximación al estudio musicológico de la obra de Violeta Parra. Como tal, entonces, muchos de los temas o alcances sugeridos no pasarán de ser breves comentarios o hipótesis quizás no plenamente justificadas, pero al menos puestas sobre el tapete y abiertas, en consecuencia, a la discusión. Además, se ha decidido privilegiar aquí el análisis de algunos aspectos del quehacer compositivo de Violeta Parra tan fundamentales y estructurales como poco estudiados –tal es el caso de la armonía– por sobre otros –como tal vez sea el caso de la interpretación– que, no obstante su gran peso como elementos de diferenciación y renovación estilística, adquieren su total dimensión una vez abordados los aspectos antedichos. Es importante señalar, en todo caso, que esta desagradable economía se debe no tanto a los límites “administrativos” en cuanto a la extensión requerida para este artículo en particular, sino más bien a la amplitud y profundidad que el tema exige. En cualquier caso, confiamos en que los temas omitidos en el presente estudio –o bien sólo enunciados– serán adecuadamente contemplados en un futuro trabajo que, dedicado esta vez al conjunto de la labor creativa de Violeta Parra, esperamos llevar a cabo junto con el profesor Luis Advis.

## 2. ESTILO, ESTILIZACIÓN Y MÚSICA DE RAÍZ FOLCLÓRICA: LO MODAL Y LO TONAL COMO ENCRUCIJADA ESTÉTICA DENTRO DEL CONTEXTO MUSICAL DE LOS AÑOS 50 Y 60

### *Consideraciones previas*

Tal como lo señaláramos anteriormente, en el presente estudio asumiremos las comunes convenciones que sugieren la existencia de una música “popular” en contraposición, o paralelismo, a una música “docta”. Por este motivo, el atrayente tema de la pertinencia de las nociones de lo “popular” y lo “docto” –y dada la complejidad y amplitud del mismo– no será abordado de una manera directa, ni tampoco con la profundidad que merece. Se intentará, eso sí, reflexionar en torno al uso y la aceptación de estas clasificaciones dentro del ámbito musical chileno de los años 50 y buena parte de los 60, tratando de descifrar, de paso, algunos de los principios que podrían haber sustentado dicha dicotomía.

Pese a los vínculos establecidos entre ambas esferas, se podría señalar que el universo compositivo de la época estaba organizado fundamentalmente sobre la base de una sólida división que distinguía, en lo esencial, entre aquellos creadores “analfabetos” en cuanto a un conocimiento académico de herramientas teórico-musicales más complejas, y aquellos que poseían una formación musical “ilustrada”, o mejor dicho, de conservatorio. Ahora bien, no obstante que en un ámbito técnico éste sea quizás el parámetro de diferenciación más exacto aplicable al universo de compositores de ese entonces –y en buena medida de hoy en día–, lo cierto es que en un plano más cotidiano y visible, esta segmentación se traducía en el uso y aceptación de aquellas antiguas y comunes categorías estéticas que contraponen la existencia de una “gran música”, o música “de arte”, a una actividad musical amplia y vagamente definida como “popular”. Así, dentro de este

último grupo tenía cabida un sinnúmero de manifestaciones que iban desde el folclore más sedimentado hasta estilos y géneros más “internacionales” –como el bolero, el tango, etc.– y cuyo único punto en común, al margen del “analfabetismo” ya mencionado, parecía ser el uso cotidiano, masivo, al cual podían ser sometidas o bien abiertamente aspiraban. Por su parte, la música proveniente de la academia, a diferencia de ese otro mundo al cual conceptos como “moda” o “masivo” parecían impedirle cualquier posibilidad de trascendencia valedera, se fortalecía en su papel de único camino posible para obtener las ansiadas y sublimadas recompensas vinculadas casi siempre a una concepción sacralizada de la creación artística.

No obstante esto, y al margen de las validaciones que ambas partes realizaran de este ordenamiento, es posible que una de las características más atrayentes de dicha dicotomía esté dada por el hecho de que, en un plano subyacente, las lecturas recíprocas entre ambos polos se guardarían de poner en riesgo el fundamento esencial de sus discursos. Tal vez el ejemplo más claro de esta prevención tácita lo constituyan las búsquedas que, dentro de lo “popular”, habrían de realizarse desde la academia, y que acabarían restringiéndose casi exclusivamente a la veta de tradición folclórica. En efecto, las composiciones “cultas”, en sus escasas relaciones con el mundo fuera del conservatorio, frecuentemente se desplegarían echando mano sobre todo de los elementos que, con seguridad, los compositores doctos habrían de considerar más trasplantables de la música no académica; aquellos que, de un modo u otro, podrían resultar especímenes “dignos” de ser considerados por el ilustrado círculo del conservatorio. Éstos serían, en la práctica, ciertas melodías y ritmos “típicos”, provenientes mayoritariamente de un imaginario folclórico no urbano.

Esta actitud, que en cierta forma se contradice con la invulnerabilidad aparente de las fronteras establecidas para lo “docto” y lo “popular”, seguramente había comenzado a intensificarse desde la aparición de la difusión radial y discográfica –*masiva*, si se quiere– y de hecho se mantendría durante gran parte de las décadas en cuestión. Lejos de considerar manifestaciones musicales de influencia foránea, pero muy “populares” en Chile en cuanto a su difusión y consumo –como el bolero o el cha-cha-cha, menos aún el rock’n roll o, en los años 60, la nueva ola–, el mundo de la música “culta” continuó con una tradición que consideraba a “lo folclórico” como su único enlace con el ámbito de “lo popular”. No se está planteando aquí, por supuesto, que en la desestimación de esas otras expresiones admitidas también como populares no interviniesen los habituales afanes nacionalistas, o bien el apego irrestricto a una posición más universalista, entre otras posibilidades. Sencillamente se quiere puntualizar que con dificultad se podría pensar que, dentro del ambiente académico de la época, la incorporación de elementos de la tonada, la cueca o bien de músicas indígenas, hubiese sido leído como más vulgar, “de mal gusto”, que la realización de una obra inspirada en un mambo, una conga, o en un corrido mexicano, independientemente del origen no chileno de estas últimas manifestaciones.

Por otra parte, es bien conocido el hecho de que en términos generales, y desde la perspectiva de la academia, la lectura que se haría del folclore chileno

sería bastante aséptica, en cuanto a que los rítmicos menos traducibles de dicho lenguaje permanecerían casi inexplorados o, a lo menos, limados en su intención expresiva más vernácula<sup>3</sup>. Dejando a un lado las conocidas “irregularidades” métricas, rítmicas, o interpretativas de ciertos géneros folclóricos –bastante indescifrables por cierto– el acercamiento académico a este mundo implicó un discurso compositivo que ante todo contemplaba el empleo parcial, fragmentario, de determinados esquemas formales (como la cueca o la tonada), o bien el uso de aquellos módulos rítmico-melódicos más conocidos e inventariables del folclore. En ningún caso se pretende con esto dar una valoración superficial y apriorística de este complejo fenómeno –menos aún un juicio generalizado– sino más bien se quiere llamar la atención acerca del desbrozar que se halla implícito en este enfoque. Esto, porque de alguna manera –o al menos como se suele señalar– esta visión depuradora se repite también en el plano de las composiciones populares de inspiración folclórica realizadas por músicos “iletrados”.

Pese a que el análisis estilístico de la así llamada música típica se ha realizado en términos bastante vagos –al menos en lo que se refiere al material musical en sí– siempre ha existido la impresión de que su acercamiento a un folclore más sedimentado también pasó por el tamiz de la estilización. No obstante esta similitud inicial, es probable que la depuración del elemento vernáculo obedeciese, en el caso de las composiciones salidas de la academia, a una búsqueda completamente distinta de la observada en la música típica. Aunque en el caso del compositor “docto” las alusiones folclóricas generalmente terminan constituyéndose en posibilidades de diferenciación estilística, la verdad es que cualquier acercamiento de este tipo supone casi siempre una subordinación de la cita folclórica a los procedimientos técnicos aprendidos en el conservatorio. Michel Zink (1994) aborda sugestivamente este fenómeno, esta vez, claro, analizando las lecturas que poetas “letrados” de diferentes épocas del medievo hacían de una poesía rústica y ya arcaica para ellos. En tal sentido, y refiriéndose a fragmentos rudimentarios, remotos, incorporados en poemas arabe-andaluces posteriores y más “cultivados”, Zink señala que “...ellos [los aditamentos arcaizantes] encuentran su lugar al interior de una poética que los utiliza explotando la cita fragmentaria y la distancia cultural para darles la coloración de un arte tradicional que contrasta con un arte culto”<sup>4</sup>. Es decir, la lejanía temporal –real o imaginaria– de dichos fragmentos no sólo favorece su incorporación dentro de un lenguaje “culto” como componente *colorístico*, diferenciador, sino que además no pone en peligro el carácter ilustrado de la obra. De ahí, seguramente, su uso, y de ahí también su atractivo. Ahora bien, en el caso de la música “nacionalista” chilena docta de la época y sus relaciones con el folclore, parece ser que el acercamiento obedece a principios similares a los expuestos por Zink, lo cual explicaría, de paso, el porqué de la mayoritaria prevención de los compositores “cultos” hacia aquellas músicas reconocidas como

<sup>3</sup>Me parece que la problematización de este último asunto, en todo caso, va más allá de establecer grados más o menos felices de aprehensión y manipulación del imaginario folclórico. Más adelante se pretende tratar algunos aspectos poco comentados del manejo de dicho excedente.

<sup>4</sup>Zink 1996: 33.

“populares”, pero carentes del carácter arcaico –y en ese sentido ennoblecedor– generalmente atribuido al folclore.

En el caso de la música típica, en cambio, el asunto es en cierto modo a la inversa, pues en ella la depuración no está dada por el consecuente empleo de elementos técnicos complejos heredados de la academia –como ocurre con los compositores doctos– sino que es más bien aquí donde la refinación adquiere un sentido de mejoramiento, de *estilización*.

Pero, ¿cuáles son, entonces, los parámetros musicales que determinan el rasgo de “estilizado” atribuido a esta corriente? Y en definitiva, ¿hacia dónde apunta esa estilización?

Antes de intentar dar respuestas a estas interrogantes, es importante hacer notar que, al margen de la importancia de la puesta en escena y de los factores interpretativos que singularizan a la música típica –los más estudiados, por lo demás–, es imprescindible emprender también el análisis más pormenorizado de los componentes estrictamente musicales de dicha corriente. Al menos éste es un requerimiento básico en lo que concierne al presente estudio sobre Violeta Parra, pues sólo a partir de ese examen se podrán individualizar y evaluar tanto las contribuciones de nuestra compositora dentro del contexto musical de esta época como también los espacios comunes que pudo haber compartido con otras corrientes más estilizadas. En este sentido, y tomando en cuenta las dimensiones y el objeto de este trabajo en particular, se ha optado por concentrar el análisis básicamente en uno de estos elementos, el armónico, pues a nuestro juicio constituye uno de los factores de diferenciación más claros del estilo musical de Violeta Parra.

Para tal efecto, se hace necesario establecer algún principio de distinción que sirva de manera consistente, y a la vez sencilla, como plataforma general de análisis. Es por eso que se ha ordenado el universo armónico “folclórico” considerando dos de sus ramificaciones más claras y técnicamente identificables: por un lado, aquella relacionada más estrechamente con una tradición tonal occidental, y por otro, la que se halla más cercana a las tendencias modales de nuestro acervo euroamericano. En relación con esta división, es necesario aclarar desde ya que ésta no se ha establecido tomando en cuenta su remoto nacimiento ni sus variadas y complejas ramificaciones, sino más bien dándole importancia al panorama y la percepción intuitiva que al respecto podía tener, en los años 50 y 60, una compositora como Violeta Parra<sup>5</sup>. Además –tal y como se podrá apreciar más adelante– tanto el elemento modal como el tonal serán considerados básicamente en cuanto macroplan armónico, de manera que el elemento melódico no será, por el momento, directamente abordado.

#### *La opción tonal y sus vínculos de estilo con la música típica y el neofolclore*

Hasta entrados los años sesenta, casi la totalidad del imaginario folclórico radial o de consumo masivo de la época –en la práctica, la música típica y posteriormente

<sup>5</sup>Si bien éste es un problema que va más allá del presente objeto de estudio, esperamos abordar más adelante algunas orientaciones e interpretaciones dadas a dicha división.

el neofolclore<sup>6</sup>– fue construido sobre la base de un esquema armónico tonal, lo que en definitiva significó la difusión de solamente uno de los componentes de nuestro acervo folclórico. Esta especie de paradigma tonal se hace evidente ante cualquier análisis de los recursos armónicos empleados habitualmente por los compositores de la música típica. Tomando como muestra la significativa recopilación que constituyen las 64 canciones recopiladas en el primer volumen de los *Clásicos de la música popular chilena*<sup>7</sup>, encontramos, por ejemplo, que los procedimientos armónicos ahí desarrollados son absolutamente clasificables dentro del universo tonal. A lo sumo, tal y como especificaremos a continuación, la complejidad de este elemento se relacionará con prácticas vinculadas a lugares comunes más o menos agotados ya en la música europea de la primera mitad del siglo XIX, o bien por la música popular de raíces no chilenas, como el bolero, el tango, etc. Del análisis de dicha muestra, entonces, se desprenden los siguientes principios y recursos armónicos de uso corriente dentro de la música típica.

i) *Empleo del núcleo tónica-dominante como exclusivo eje de tensión armónica.* En tal sentido, no sólo nos referimos al enlace I-V-I sino también a cadencias del tipo I-IV-V-I o I-II-V-I, donde la tensionalidad armónica continúa evidentemente ligada a la resolución tradicional del quinto grado. De alguna manera –y siguiendo la interpretación que hace G. Castillo<sup>8</sup> de las aplicaciones de módulos ársico-téticos en la armonía, realizadas por L. Advis<sup>9</sup>– esto significa que el sostén tensional básico de la estructura tonal, aquel que genera las más evidentes y en cierto modo eficientes sensaciones de suspensividad y reposo, lo constituye ante todo el complejo ársico-tético V-I. Es importante recalcar, eso sí, que la condición *sine qua non* de esta característica vendría dada por la presencia de la sensible (séptima nota de la escala, a un semitono de la tónica) dentro del acorde de dominante, seguida, por supuesto, de su resolución más usada –esto es válido tanto para composiciones en modo mayor como para aquellas en modo menor<sup>10</sup>–. Como es dable esperar, ejemplos de este uso abundan dentro del repertorio de la música típica. Podemos citar, a modo de muestra, la conocida tonada *Ende que te vi*, de Luis Bahamonde (ver ejemplo N° 1), donde la estructura armónica de la pieza se sostiene exclusivamente sobre la base del módulo tónica-dominante, ya sea en una relación de I-V o bien como función transitoria o acorde de paso a otros grados (ver también el siguiente ejemplo).

<sup>6</sup>Pese a que el término neofolclore ha estado siempre sujeto a discusión, pensamos que, para efectos de este trabajo, es posible adoptarlo sin mayores complicaciones.

<sup>7</sup>Entre los autores más conocidos citados en dicha antología se encuentran Luis Aguirre Pinto, Clara Solovera, Vicente Bianchi, Nicanor Molinare y Osmán Pérez Freire. La mayoría de las partituras se basan en los “arreglos” –esta denominación en sí misma es muy reveladora– más conocidos de dichas composiciones. Las consideramos, de todas formas, pues por una parte éstas eran las versiones más difundidas en la época, y por otra, porque no alteran en absoluto la tendencia armónica original.

<sup>8</sup>Castillo 1997: cap. V, III parte.

<sup>9</sup>Advis 1978: cap. II.

<sup>10</sup>Gracias a lo cual es posible formar el intervalo de tritono.

Ejemplo N° 1. *Ende que te vi...* de Luis Bahamonde.

ii) *Uso de las dominantes séptimas del IV, V, VI y ocasionalmente el II grado, ya sea como función transitoria o como acorde de paso.* Es bastante corriente en este tipo de composiciones el llegar a dichos grados mediante sus respectivas dominantes séptimas, ya sea como acorde de paso o bien para establecerles como nuevo eje tonal de una sección intermedia (V7 del IV; V7 del V, etc.). En el modo menor, evidentemente también se emplea este recurso para trasladarse a la relativa mayor (III grado). Se puede apreciar este uso en los compases 9-10 (V7 del IV) del ejemplo N° 1, o bien en los compases 2 al 4 (V7 del III), del ejemplo N° 2 a; situación similar se aprecia en los ejemplos N° 2 b y N° 2 c (V7 del IV), los últimos tres pertenecientes a las *Tonadas de Manuel Rodríguez* de Vicente Bianchi.

a)



b)

c)

Ejemplo N° 2. *Tonadas de Manuel Rodríguez* de Vicente Bianchi.

iii) *Utilización de la sensible séptima disminuida*. Nos referimos fundamentalmente a su uso como acorde de paso; es decir, a la aparición relativamente frecuente de este acorde en función de VII grado, ya sea de la tonalidad principal o de grados secundarios –sobre todo del V– y cuya resolución obedece a los cánones tradicionales. También se ocupa como II grado en el caso del modo menor. Una muestra de esta práctica la encontramos en el segundo tiempo del compás citado en el ejemplo N° 3, donde la sensible séptima disminuida aparece de paso como VII 7d del V.

Ejemplo N° 3. *Tonadas de Manuel Rodríguez* de Vicente Bianchi.

iv) *Cambio de modo mayor a menor (o viceversa) al comenzar una nueva sección*; usanza que constituye una de las características más definitorias y amplias del concepto de tonada. Se puede observar claramente este recurso en *Tonadas de Manuel Rodríguez*, cuya introducción instrumental se desarrolla claramente en la tonalidad de Sol mayor, que al comenzar el canto se transforma en Sol menor. Posteriormente, la tonalidad de Sol mayor se restablece al iniciarse la segunda sección.

v) *Empleo de armonías provenientes de la escala menor melódica*. Esta práctica se lleva a cabo sólo acompañada del usual cambio métrico de 6/8 a 3/4 de muchas tonadas, y se podría decir que constituye una especie de complejo cadencial. La secuencia de funciones sería la siguiente: [I-VII (m.n.)- VI (m.n.)- V(3#)- I]<sup>11</sup> (ver ejemplo N° 2 a, compases 5-6).

<sup>11</sup>La denominación de “tetracordio frigio descendente” que suele recibir este conocido y característico recurso puede inducir a error: si bien autónomamente la secuencia descendente T-T-s/t del bajo (La-Sol-Fa-Mi, por ejemplo) se puede considerar como un giro cadencial frigio, está claro que melódica y armónicamente dicha secuencia obedece al usual empleo de las funciones de la escala menor melódica. Esto se evidencia, en primer lugar, al observar que la resolución por semitono

A estas cinco posibilidades de uso más difundido habría que agregar el empleo de la cadencia rota y, en menor escala, el uso del acorde napolitano y de algunas breves progresiones de dominante; todos ellos elementos que si bien no siempre constituyen una tendencia mayoritaria, son útiles para resaltar aún más la orientación armónica de este tipo de música. La revisión de esta muestra de música típica permite advertir fácilmente la raíz tonal occidental de los recursos armónicos empleados. De esta forma, y en lo que concierne al aspecto armónico, parece ser que la “estilización” de esta corriente musical venía de la mano con el empleo de verdaderos “lugares comunes” tonales, o, mejor dicho, con determinados recursos europeo-occidentales decimonónicos que generaban, a ojos de cultores y seguidores de la música típica, la percepción de una depuración del género folclórico.

En relación con la proyección y el desarrollo de esta tendencia tonal y “refinadora” de la música típica, ésta hallaría su directo heredero en el neofolclore. Pese a las discrepancias que en algún momento se originaron entre estas dos corrientes –a causa de los aportes del neofolclore–, la verdad es que dichas novedades no harían sino consolidar la tendencia estilística de la música típica. Si bien el elaborado carácter vocal de agrupaciones como Los Cuatro Cuartos se constituyó rápidamente en todo un sello interpretativo, lo cierto es que esto no siempre se tradujo en un “riesgo” mayor en cuanto a la estructura armónica de base. De este modo, sobre un fundamento armónico semejante, en lo substancial, al empleado por la música típica, comenzaron a desplegarse recursos vocales onomatopéyicos particulares (los inconfundibles *bom, bom, bom* de los bajos, por ejemplo), que evolucionarían hacia un embrionario manejo polifónico de las voces. Según se señala anteriormente, en un plano inmediato el desarrollo vertical del elemento armónico y también la aparición de un trabajo polifónico se tradujeron en una especie de “querrela” entre los partícipes de una interpretación más sencilla del folclore –pero siempre dentro los parámetros de la música típica– y aquellos preocupados por innovar en sus acercamientos a un imaginario “típico”. Los grupos habitualmente inventariados dentro del neofolclore formaban parte, por supuesto, de estos últimos, y de hecho fueron ellos los que iniciaron un verdadero clima de efervescencia por la música de raíz folclórica, el famoso “boom” de la nueva ola folclórica, como lo denominaba la prensa musical de los primeros años de los 60.

Desde ya, dos preguntas surgen en relación con este último asunto: ¿Cómo evaluar técnicamente estos aportes? Y por otro lado, ¿cuál fue el impacto de mayor trascendencia de este desarrollo?

Al caracterizar como “lugares comunes” los procedimientos armónicos predominantes en la música típica y en cierto modo también en el neofolclore, no se está implicando necesariamente un enjuiciamiento estético de su empleo. Pensa-

descendente del bajo (Fa-Mi, en el ejemplo anterior) conduce siempre a un acorde en función de dominante (Mi o Mi7) y no hacia el reposo en una supuesta tónica. Además, en este tipo de giro cadencial, a la bajada “natural” T-Ts/t del bajo (La-Sol-Fa-Mi) le sigue, explícita o implícitamente, una subida “melódica” del bajo T-Ts/t (Mi-Fa#-Sol#-La), combinación característica de la escala menor melódica. Con esta aclaración se buscó evitar cualquier confusión en cuanto a las características ambiguas, en relación con las categorías tonal y modal de este recurso.

mos que es difícil –o al menos dudoso– que la adscripción o no de una canción a algún esquema armónico recurrente determine, por sí sola, un valor o un menos-cabo. Si bien el éxito en difusión y la idea de una profunda novedad está ligada al aporte armónico y polifónico del neofolclore, lo cierto es que dicho desarrollo obedeció más a un proyecto ornamental que a un afán substancialmente transformador u original, por lo menos en cuanto a los ejes fundamentales que sustentan su estructura armónica. En tal sentido, el nuevo brillo aportado por el neofolclore no sólo mantenía inquebrantables los patrones armónicos fundamentales de la música típica, sino que se avenía bastante con algunas características atribuidas por T.W. Adorno a cierto tipo de música “popular”. En su artículo “Sur la musique populaire”, Adorno señala que, a su juicio, “[...] en la música popular aquello que es complicado no funciona nunca por sí mismo, sino sólo como encubrimiento o embellecimiento, detrás de los cuales siempre se puede percibir el esquema [...] Confrontado a la complejidad, el auditor en realidad no escucha sino la simplicidad ahí sugerida, percibiendo aquello que es complicado como una distorsión paródica de la simplicidad”<sup>12</sup>. Si bien esto último está dirigido especialmente a la música de jazz, es posible que tal observación sea perfectamente aplicable al fenómeno aquí tratado. En este caso, el *esquema* correspondería a un mapa armónico bastante tradicional desde el punto de vista del lenguaje tonal adoptado, manteniendo intactas las relaciones de tensión-distensión derivadas de los más comunes usos tonales del núcleo I-V o I-IV-V. De hecho, rara vez hay una explotación aventurada de la disonancia, del cromatismo o del elemento modulador, algunos de los aspectos más atractivos y “audaces” que se pueden desarrollar dentro del ámbito armónico tonal. En definitiva, no existe un quiebre, una innovación substancial en relación con las estructuras armónicas fundamentales de la música típica y, de algún modo, es posible que esto haya colaborado en la impresión de transitoriedad e insignificancia que, posteriormente, se atribuiría a esta primera “querella”. Sobre todo cuando en torno al año 1965 las aguas de esta nueva ola folclórica comenzaron a reorganizarse, y al llegar los años 70 la gran separación y el gran litigio se daría entre las propuestas de la entonces ya bautizada nueva canción chilena, y el resto de la música de raíz folclórica.

Es probable que el cariz con mayores consecuencias de todo este desarrollo tonal y “depurador” de la música típica y el neofolclore haya sido precisamente el haber puesto sobre el tapete el problema de cómo disponer y encauzar la influencia del folclore y junto con esto, el de haber generado, entre algunos círculos artísticos de la época, la idea de un tipo de música de inspiración folclórica cuyo embalaje musical, y no sólo la puesta en escena, estaba ligado a un imaginario folclórico particularmente estereotipado. Lo interesante de este fenómeno es que ya a fines de los años 50 Violeta Parra será una pieza fundamental en estos primeros esbozos de conflicto entre los refinamientos de la música típica –y posteriormente el neofolclore– y una aproximación alternativa al acervo folclórico, conce-

<sup>12</sup>Adorno 1991:185. Pese a nuestras discrepancias en cuanto a otras aplicaciones y también a las generalizaciones de lo expuesto en la cita, nos parece que esta afirmación es pertinente en este caso.

bida como mucho más “auténtica”. Trataremos de ver, entonces, cómo esta oposición se tradujo en la elección de componentes musicales específicos –en este caso se continuará abordando sólo la concepción armónica– y también intentaremos analizar cómo dichos elementos contribuirían tanto en la determinación de parte fundamental del estilo musical de Violeta Parra como en la construcción identitaria subyacente a su trabajo creativo.

### 3. LA ARMONÍA MODAL Y EL APORTE DE VIOLETA PARRA

#### *Aproximación al plan armónico de sus canciones*

Según ya se señalara, este verdadero paradigma tonal sustentado por la música típica y el neofolclore daría paso, en el transcurso de los años 60, a una especie de encrucijada en la cual se encontrarían dos concepciones estéticas distintas. Adelantamos también que el antecedente de esta disyuntiva hubo de ser introducido por la propia Violeta Parra ya a fines de la década anterior. Por último, ya el título del presente punto insinúa que dicho germen vendría de la mano del rescate, ilusorio o no, de un patrimonio armónico modal por parte de nuestra compositora.

El aporte de Violeta Parra en relación con la propuesta tonal de la música típica y el neofolclore estaría, entonces, formulado.

Sin embargo, lo verdaderamente interesante no radica tanto en la constatación de este hecho –bastante citado, por lo demás–, sino más bien en su calibración. No deja de llamar la atención el hecho de que las canciones de Violeta Parra prácticamente no hayan sido objeto de un análisis musical profundo<sup>13</sup>. La apreciación que sitúa a lo modal como componente innovador o novedoso de las canciones de Violeta Parra se debe a una lectura intuitiva acertada en lo general, pero más bien periférica en lo particular. Juan Pablo González, en su estudio “Música popular chilena de raíz folclórica”<sup>14</sup>, entrega uno de los pocos comentarios directos al respecto: “Muchas de sus canciones [de Violeta] –dice González– tienen rasgos arcaicos, pues utilizan el sistema modal medieval y la poesía española folclorizada”. La verdad es que para romper con la cómoda aceptación de este hecho, debemos afinar desde ya nuestra búsqueda. Si la investigación se consagra a los orígenes más profundos del elemento modal presente en la obra de Violeta Parra, ésta no debiera limitarse a la mera enunciación de dicho origen. Sí, pues en último caso –y dada la composición misma del universo latinoamericano–, resulta predecible el hecho de que varias facetas de nuestro acervo folclórico más sedimentado se hallen atadas a vestigios provenientes del universo euro-occidental. En sí mismo este aserto no debiera constituir una conclusión, sino más bien el punto de partida de diversos objetos de estudio. ¿Cómo se anidaron estos vestigios modales en nuestra compositora? ¿Fueron aplicados de una manera purista o bien sufrieron modificaciones? Y, en último caso, ¿explicaría esta ascendencia

<sup>13</sup>En cuanto a la música instrumental –en particular sus *Anticuecas*– el artículo “Violeta Parra compositora” de Olivia Concha (1995) rompe con esta curiosa omisión.

<sup>14</sup>González 1997: vol. II, p. 13.

arcaica, por sí sola, todo el excedente modal presente en las canciones de Violeta Parra?<sup>15</sup>

Si bien no se pretende aquí dar respuesta definitiva a todas estas interrogantes, el intentar responderlas puede llevarnos, al menos, a profundizaciones que nos permitan comprender más fructíferamente el estilo musical de nuestra compositora. En vez de iniciar este estudio admitiendo, o aspirando descubrir una génesis inmemorial de los recursos armónicos presentes en las canciones de Violeta Parra, comenzaremos con el análisis detallado de estos últimos, y continuaremos con el examen de los elementos inmediatos que pudieran haber estimulado la producción armónica más novedosa de Violeta –ya sea como fuente directa o bien como imaginario<sup>16</sup>.

En cuanto a canciones atribuidas con certeza a su producción, el universo de nuestra compositora comporta 68 composiciones. De este universo, una gran cantidad corresponde a las orientaciones armónicas de la música típica. Aproximadamente 33 canciones explotan sobre todo recursos armónicos “tradicionales”<sup>17</sup>. Entre ellas se encuentran la totalidad de las cuecas y conocidas canciones como *Gracias a la vida*, *Cantores que reflexionan*, *Casamiento de negros*, *Parabienes al revés*, *La jardinera*, *Rodríguez y Recabarren*, etc. En todo caso, estas composiciones emplean sólo algunos de los procedimientos característicos de la música típica. De hecho serán utilizados únicamente dos de ellos: el empleo del núcleo tónica-dominante como exclusivo eje de tensión armónica y el uso de las dominantes séptimas de grados secundarios. Este último recurso fundamentalmente será empleado para llegar al V o al IV grado; sólo en cuatro casos se ocupa para ir a algún grado secundario: en *Ecoute-moi, mon petit* y *Por la mañanita* al II, en *Los pueblos americanos* y *Gracias a la vida* al VI. No aparecen, por lo tanto, en ninguna canción de Violeta Parra la sensible séptima disminuida, la minorización del IV grado, ni tampoco el recurrente complejo cadencial [I-VII (m.n.)- VI (m.n.)- V# - I]. Dentro de este grupo de canciones –con la sencillez de recursos que esto implica– ya se pueden apreciar algunos rasgos estilísticos particulares de Violeta Parra, y que prácticamente no aparecen en la música típica. Tal es el caso de la secuencia V-IV, sugerida en temas como *Casamiento de negros*, y de una manera mucho más clara en canciones como *La Juana Rosa* y *Parabienes al revés*<sup>18</sup>.

<sup>15</sup>Un buen ejemplo de este tipo de profundización lo podemos encontrar en el trabajo *The Chilean Verso*, de María Ester Grebe (1967), dedicado al estudio del elemento modal en el *Canto a lo poeta*.

<sup>16</sup>Reiteramos aquí la acotación hecha para el caso de la música típica y el neofolclore, en cuanto a que la adscripción de composiciones a tal o cual categoría no implicará en sí una valoración estética.

<sup>17</sup>En la formulación de esta división se ha considerado fundamentalmente el macroplan armónico de las canciones. Es decir, las variantes que implican agregaciones de notas (sextas, séptimas, etc.) estarán más bien supeditadas a la función o grado armónico correspondiente. Esto, por supuesto, es válido también para el V grado con todas sus posibilidades, por lo que, por ejemplo, cuando se hable de una cadencia I-V-I, se está considerando a ese V con cualquiera de sus variantes más recurrentes (V7, V9 o V13).

<sup>18</sup>Según veremos más adelante, este recurso, que en definitiva sugiere la utilización de dos acordes mayores a distancia de un tono, adquiere una gran importancia cuando es tratado modalmente, pues de alguna manera es una efectiva forma de desestabilizar la relación I-V-I.

Si bien los procedimientos tonales aludidos estarán presentes en casi toda la obra de Violeta Parra, en la mitad de su repertorio (33 canciones) éstos coexisten o abiertamente ceden paso a fórmulas armónicas no tonales. Estas últimas constituirán el excedente que diferenciará el estilo armónico de Violeta Parra del empleado por compositores de música típica y del neofolclore. Pueden agruparse, en términos generales, en torno a cuatro tipos de prácticas, tres de las cuales son directamente atribuibles al empleo de elementos armónicos modales<sup>19</sup>. Éstas son las siguientes.

i) *Empleo parcial o total del modo mixolidio*. Aparece fundamentalmente en tres canciones: *Arauco tiene una pena*, *La carta* y *Arriba quemando el sol*. En el caso de *Arauco tiene una pena* (ver ejemplo N° 4) y *Arriba quemando el sol* (ver ejemplo N° 5) este recurso se traduce fundamentalmente en agregar la sensible bemolizada a la tríada de tónica. No obstante, esto no debe confundirse con el uso del I(7b) como dominante séptima del IV, pues lo característico es que precisamente ese acorde no resuelve en el grado secundario que en términos tradicionales le correspondería, sino que simplemente se mantiene en el mismo acorde (con o sin la séptima bemol). En el caso de *Arauco tiene una pena* (ver ejemplo N° 4, compases 1-4) el uso del modo mixolidio puede deberse al giro melódico de tritono atribuido al canto mapuche, y comparte su aplicación con uno de los procedimientos que explicaremos más adelante. Por su parte, *Arriba quemando el sol* presenta la aplicación más castiza y efectiva del modo mixolidio, ya que no sólo está construido sobre la base de dicho modo, sino que de hecho el único cambio que presenta es pasar de la tónica en tríada a la tónica con séptima bemolizada<sup>20</sup>.



Ejemplo N° 4. *Arauco tiene una pena* de Violeta Parra.

<sup>19</sup>Hemos dejado de lado algunos casos especiales como *Qué te trae por aquí* y *La víspera de San Juan*, en donde más bien hay un uso especial de la disonancia. Para no alejarse del sujeto del presente trabajo, pueden estudiarse separadamente de los aspectos armónicos estructurales. En el caso de *El gavián* y sobre todo la versión inconclusa de *La cueca larga*, la verdad es que deben abordarse con parámetros distintos del género canción.

<sup>20</sup>Esta última composición –así como otros que ya hemos mencionado o mencionaremos– merece una atención particular, sobre todo desde el punto de vista de la relación texto música. Dejaremos dicho análisis para un estudio posterior.

Ejemplo N° 5. *Arriba quemando el sol* de Violeta Parra.

ii) *Empleo parcial del modo lidio*. Se puede apreciar con cierta claridad en canciones como *Arranca arranca* y *Yo canto la diferencia*, adquiriendo una efectividad particular en *Porque los pobres no tienen* (ver ejemplo N° 6). En los primeros ejemplos mencionados, este recurso se aplica alternadamente con giros tonales tradicionales o bien con otros procedimientos aquí enunciados. En el caso de *Porque los pobres no tienen* –que también puede considerarse como una especie de alternancia entre el modo mayor tradicional y el lidio– la verdad es que, como detallaremos después, la ambigüedad entre estas opciones resulta singularmente atractiva.

Ejemplo N° 6. *Porque los pobres no tienen* de Violeta Parra.

iii) *Empleo del modo dorio*. Su aplicación más pura, desde un punto de vista armónico, se advierte en *La Pericono se ha muerto* (ver ejemplo N° 7), donde no sólo se presenta su característico IV grado mayor, sino donde además aparece el VII grado con su fundamental medio tono abajo, que da como resultado una tríada mayor (VIIb). En la canción *Qué dirá el Santo Padre* se alterna con el V(#) de la escala menor armónica.

The image shows musical notation for 'La pericono se ha muerto'. It starts with a scale in treble clef: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Below the scale are four staves of music in 6/8 time. The first staff has chords: I (La m), VIIb (Sol M), I, I. The second staff has chords: VIIb, IV3#, I, IV3#, I. The third staff has chords: IV3#, I, VIIb, IV3#, I, IV3#, I. The fourth staff has chords: IV3#, I, VIIb, IV3#, I, IV3#, I.

Ejemplo N° 7. *La pericono se ha muerto* de Violeta Parra.

iv) *En el tono mayor tradicional, paso al tercer grado bemolizado mayor* (por ejemplo, en la tonalidad de Do Mayor, pasar a Mib mayor). Si bien este procedimiento puede explicarse como un cambio por relación de terceras (*terz verwandschaft* en alemán) se explica mejor como un intercambio modal entre el modo mayor tradicional (jónico) y el menor natural (modo eolio) a partir de la misma tónica. Curiosamente este recurso, que a simple vista puede considerarse extraño a causa del cambio de armadura, no se percibe como un cambio violento. Esto quizás se deba a que dicho paso implica una nota común y una que desciende cromáticamente, como sucede si consideramos la tonalidad de Do mayor.

The image shows musical notation for 'Ejemplo a'. It consists of a single staff in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The notation shows a chord progression: C major (C4-E4-G4), Bb major (Bb3-D4-F4), and C major (C4-E4-G4).

Ejemplo a.

Por ese motivo citamos también la nomenclatura alemana *terz verwandschaft*, pues ésta se aplica, por ejemplo, cuando esta relación se establece, en la música renacentista, después de una cadencia (y que implica un cambio de modo en la



relación de una tercera menor). También es posible que la “naturalidad” con la cual es percibida esté relacionada con su particular empleo cadencial (precisaremos esto más adelante). El procedimiento en cuestión se presenta en las canciones *Arauco tiene una pena* (ejemplo N° 4, compases 5-6), *El día de tu cumpleaños*, *Mañana me voy p'al norte* y *Según el favor del viento*.

A la luz de las categorías tonales explotadas por los movimientos de música de raíz folclórica estudiados, el examen de estos tipos de recursos modales señala a los tres primeros como aquellos que socavan, más profundamente, la base del lenguaje armónico empleado en la música típica. Pese a que la presencia del paso al tercer grado bemolizado mayor (caso [iv]) se percibe como un distanciamiento importante en relación con los cánones de la música típica, la verdad es que corresponde a un procedimiento que en sí mismo no altera el bastión fundamental de dicha opción; a saber, la característica tensión del complejo I-V(#). De hecho, tal y como ya vimos, ese recurso es empleado por Violeta Parra exclusivamente como preparación del acorde de dominante, sustituyendo, en cierta forma, lo que Gabriel Castillo describe como “la función de iniciación del gesto de tensión”<sup>21</sup>, atribuida en un lenguaje tonal al IV grado o a sus variantes<sup>22</sup> (ver ejemplo N° 4, compases 5 al 8).

En el resto de los casos, en cambio, el módulo I-V desaparece como sostén ársico-tético del plan armónico general, dando paso a otros tipos de relaciones generadoras de tensión y distensión. Como sugiriéramos antes, este quebrantamiento resulta especialmente notable en composiciones como *Y arriba quemando el sol*, *La carta* o *Porque los pobres no tienen*. En esta última canción, la primera semifrase (compases 1-4) comienza de inmediato con la alternancia de dos acordes mayores, ReM y MiM. En los siguientes 4 compases este complejo se repite armónica y melódicamente, pero está transpuesto a la distancia de una cuarta justa descendente; o sea, los dos acordes mayores ahora corresponderían a LaM y SiM. Lo sobresaliente de este sencillo juego es que hasta ese momento –y en estricto rigor hasta el final de la frase musical y de cada estrofa poética– no se percibe ningún eje “tonal” predominante; no se podría decir si la pieza está construida en tal o cual tonalidad. Esta ambigüedad es la base de una tensionalidad sustentada no en una dialéctica de tónica y dominante, sino más bien en una indeterminación armónica no esperada, no inventariable, desde el punto de vista tonal. De hecho sólo hacia el final de la frase se define una tónica en términos tradicionales, cuando se formula un claro IV-V-I en “favor” de la tonalidad de La mayor. Recién a partir de esta resolución cadencial, y con una mirada retrospectiva, es que se puede “inventariar” el ReM y el MiM de los primeros cuatro compases como IV y V grados, respectivamente; y, a su vez, el LaM y el SiM de los siguientes cuatro compases como I y II(3#), considerando ese II grado mayor como una especie de intercambio modal con el modo frigio.

<sup>21</sup>Castillo 1997: cap. V, III parte.

<sup>22</sup>En este sentido es equiparable, por ejemplo, al uso cadencial del acorde napolitano. En ese caso, las notas alteradas tampoco son percibidas como una violenta contravención a la tonalidad.

*La opción modal como construcción identitaria: por la recuperación de un imaginario folclórico “auténtico”*

Hemos visto que la significativa presencia de la opción modal en las canciones de Violeta Parra aparece como un elemento autónomo, y aun contrapuesto, al camino tonal seguido por la música típica y posteriormente el neofolclore. Es a partir de esta dicotomía, entonces, que debemos plantear algunas interrogantes tanto acerca del origen inmediato como de las posibles causas de dicha elección armónica.

La primera pregunta es si existe o no algún antecedente que explique el uso armónico modal de Violeta, y de haberlo, debiéramos tratar de revisar la dimensión exacta de dicho ascendiente. La hipótesis de un vínculo con las capas más subterráneas de nuestro folclore –donde se habrían sedimentado aquellos *rasgos arcaicos* mencionados por J.P. González– probablemente sería la presunción más razonable, o, en último caso, la menos cuestionada. Si bien en términos generales concordamos con este supuesto, lo cierto es que se hace imprescindible concretar y calibrar dicha afirmación. Al contrario de lo esperado, el universo musical al cual tenía acceso nuestra compositora no presentaría, al parecer, una gran asistencia de elementos armónicos modales. De hecho, tal y como se detallará más adelante, éstos se reducirían fundamentalmente a tres: algunos recursos modales provenientes del imaginario musical altiplánico, ciertos usos armónicos presentes en algunos *toquíos* del *canto a lo pueta*, y una canción en particular recopilada por Violeta Parra en la zona central de Chile.

Antes de abordar más específicamente esta materia, eso sí, es preciso recordar que el acercamiento de Violeta Parra a un acervo poético y musical “virginal” surge con claridad alrededor del año 1953. Hasta esa fecha, y paralelo a una entusiasta aproximación a la música y el baile español, el trabajo como intérprete de Violeta Parra se había orientado al más apelado repertorio popular de la época, que incluía, por cierto, estilos populares foráneos –sobre todo mexicanos– de gran difusión y aceptación en los barrios periféricos de Santiago y en provincia. El testimonio de su hermana Hilda, con quien Violeta formaba el Dúo de las Hermanas Parra, es bastante claro en describir la actividad musical de Violeta Parra en ese entonces: “Comenzábamos en el boliche más chico y terminábamos con el más grande. Siempre cantando lo que estaba más de moda en esos años. Todavía no éramos profesionales. Cantábamos de todo”<sup>23</sup>. Por su parte, el recuerdo de su hija Isabel nos ilustra un poco más en detalle este acercamiento. “Violeta y sus hermanos –comenta Isabel– vuelven a cantar en los boliches de barrios [...] Cantaban vales peruanos, huainitos, cuecas y tonadas de gusto y tono comerciales, mientras se insistía en el canto y baile españoles [...] Ángel, a los cinco o seis años, ya cantaba, subido a una silla, boleros de Leo Marini”<sup>24</sup>.

Recién en 1953 –estimulada por su hermano Nicanor– Violeta Parra comienza un trabajo de recopilación musical en aquellos estratos más sedimentados del

<sup>23</sup>Hilda Parra, citado en Subercaseaux 1976: 46.

<sup>24</sup>Isabel Parra 1985: 34.

mundo folclórico rural, incluyendo la poca difundida manifestación folclórica conocida como *canto a lo pueta*. “Cuándo me iba a imaginar yo –dice la propia Violeta en un famoso testimonio– que al salir a recopilar mi primera canción a la comuna de Barrancas, un día del año 1953, iba a aprender que Chile es el mejor libro de folclore que se haya escrito. Cuando aparecía en la comuna de Barrancas a conversar con doña Rosa Lorca me pareció abrir ese libro”<sup>25</sup>. En el mediano plazo, Violeta vertería los frutos de este trabajo en Radio Chilena –entidad que ya en 1954 la había contratado para realizar un programa de información acerca del folclore nacional (*Canta Violeta Parra*)– y sobre todo en los primeros cuatro volúmenes de la serie *El folclore de Chile*, grabados para el sello ODEON<sup>26</sup>. Su trabajo, además, sería reconocido por la Asociación de Redactores de Teatro, Cine y Radio, quienes en 1955 decidieron otorgarle el premio Caupolicán como la folclorista más destacada del año anterior.

Es bastante posible que la aproximación a una actividad poético-musical “autóctona”, recóndita, que realizara Violeta Parra –y por supuesto otros connotados investigadores y folcloristas<sup>27</sup>– obedeciera o bien haya incidido de manera importante en la gestación misma de un imaginario folclórico centrado en la representación de lo “auténtico”. Al transcurrir los años, este imaginario acabaría siendo la contrapartida más enconada del imaginario folclórico propuesto por la música típica y posteriormente el neofolclore. Contrariamente a lo que pudiera esperarse, esta incipiente querella tuvo una entusiasta recepción dentro de los medios de comunicación radial y escrita –aquellos mismos que habían incidido en el asentamiento de la música típica–, adoptándose rápidamente la idea de una autenticidad folclórica oculta, o mejor dicho, en espera de ser develada. “*Descubriendo nuestro Chile Musical*” o “*Descubriendo el rico folclore del Norte*”<sup>28</sup> son algunos de los títulos con que las revistas de espectáculos de la época solían enmarcar a las incursiones con parámetros distintos de los de la música típica. Evidencian, por una parte, la intención de algunos de realizar y hacer visible una actividad folclórica “oculta”, y por otro, la atención que comenzaba generar esta especie de sacar a la luz. En el marco de este embrionario proceso, la figura de Violeta Parra desde el comienzo acreditó un especial interés, hecho que se ve reflejado en la siguiente columna publicada en la revista Ecran de la primera quincena de octubre de 1957, y firmada por *Hablador*<sup>29</sup>:

“La música popular chilena –y no hablemos de música folclórica, porque ésa no existe entre nosotros– carece de variedad, es poco ingeniosa y, salvo la alegría que pueda producir la cueca, y sólo cuando se está en ánimo de aceptarla, no atrae a nadie [...]

<sup>25</sup>Violeta Parra, citada en Subercaseaux 1976: 51.

<sup>26</sup>Los años exactos de publicación de estos L.P. no están completamente determinados. En todo caso, las grabaciones se habrían realizado entre los años 1955 y 1959.

<sup>27</sup>No podemos dejar de mencionar, en tal sentido, la labor de Margot Loyola, Gabriela Pizarro, Héctor Pavez; y en un plano universitario, los trabajos de Juan Uribe Echevarría, Raquel Barros y Manuel Dannemann, entre otros.

<sup>28</sup>Las cursivas son nuestras.

<sup>29</sup>Desconocemos, hasta el momento, el verdadero nombre del articulista.

La opinión antedicha corresponde al pensamiento generalizado en todos los centros de diversión para el público y en los medios de entretenimiento popular, como la radio, el teatro y las boites, pensamiento que no ha variado mucho en los últimos tiempos, a pesar del incremento que han tenido el interés y el estudio de nuestro folclore [...] Fue entonces, y tal vez en el peor momento, cuando Violeta Parra hizo su aparición en el ambiente. Sin influencias extrañas, con una voz y un acento de *pureza popular*, pocas veces oído por el público, Violeta Parra *redescubrió un folclore que estaba arrinconado en los campos* y que sólo interesaba a unos pocos y que a otros servía como medio para “componer” canciones originales que no eran sino remedos de las que en alguna ocasión habían oído cantar a las gentes de nuestro campo. Violeta Parra aparecía, entonces, como una intérprete *auténtica*, como la trasplatación de una cantora campesina o pueblerina a la fructífera tierra del *bien cuidado y aderezado campo de la radiotelefonía y el teatro* [...].”

Con respecto a su primer L.P., *Hablador* agrega, en el mismo artículo, lo siguiente:

“La música folclórica chilena no había logrado tal categoría, como para merecer esta distinción [la de sacar un L.P.], porque, fuera de ‘no gustar’, carecía de atributos comerciales [...] Hasta que en este mes de septiembre de 1957 salió a la calle un ‘long play’ con más de doce temas interpretados por Violeta Parra y recogidos de auténticos cantores populares. La edición de este disco se convirtió en uno de los acontecimientos más importantes en la historia de la investigación y divulgación del folclore musical chileno, el nuevo camino abierto a nuestra música popular, el justo orgullo para la casa editora, y el franco triunfo de Violeta Parra y su pasión *por la música auténtica de nuestro pueblo*”<sup>30</sup>.

No cabe duda de que, al margen de los posibles intereses comerciales detrás de esta apreciación de “lo auténtico”, en comentarios de este tipo se percibe claramente no sólo una nueva disposición hacia una búsqueda folclórica más subterránea, sino aun la defensa de dicho acercamiento.

Cuáles eran exactamente los elementos musicales que daban cuerpo a esta impresión, a este sello de autenticidad del trabajo de Violeta Parra. Existe bastante acuerdo en que la interpretación constituye un factor de diferenciación esencial del trabajo de nuestra compositora. Efectivamente, desde temprano la “rusticidad” de su voz y su interpretación guitarrística contrastaron con el material folclórico divulgado, hasta entonces, por el *bien cuidado y aderezado campo de la radiotelefonía*. Ricardo García, quien fuera director del programa “Canta Violeta Parra” de Radio Chilena, alude en el siguiente testimonio a este hecho:

“[...] Yo no la había escuchado cantar [año 1954], no tenía idea de quién era ni cómo era. Fuimos al estudio. Ella había dejado allí su guitarra y empezó a tocar y la gente que estaba en la sala de control se fue acercando: algunos un poco espantados, asombrados. Era un canto totalmente distinto, nadie conocía ese estilo, esa forma de cantar.

<sup>30</sup>Revista *Ecran*, primera quincena de octubre de 1957 (las cursivas son nuestras).

Unos se reían, otros decían ‘cómo es posible que deje cantar a una persona que todavía no sabe emitir la voz’, etc. Toda clase de comentarios adversos por parte de algunos y, por parte de otros, una gran admiración e interés<sup>31</sup>.

Violeta Parra no sólo tendrá plena conciencia de este importante factor de diferenciación, sino que además legitimará su uso, en cuanto elemento expresivo, basándose en la ascendencia “pura” atribuida al mismo. Al menos así lo deja entrever en una de sus cartas enviadas desde París a Luis Marcos Stiven, donde expresa que “[...] mi sinceridad en la interpretación es natural, y procede de una raíz poderosa e innegable: la raíz folclórica de nuestro campo chileno. Esto lo ha comprendido el público europeo de todos los sectores sociales y culturales, ya cansado de intérpretes superficiales y *ansioso de lo verdadero*[...]”<sup>32</sup>. Por otra parte, al menos en el caso de Violeta Parra, esta percepción y necesidad de lo genuino se abrirá espacio dentro del imaginario folclórico de la época, obteniendo un grado de visibilidad, aceptación y difusión de no poca magnitud. “[...] Lo curioso –según un artículo aparecido en *Ecran*– es que la voz y las canciones de Violeta Parra, sin hacer concesión alguna a lo comercial, ni a lo ‘bonito’, han conquistado también un público fervoroso y convencido a una casa grabadora –Odeon–, que le ha contratado dos long-plays, tres discos 45 y uno 78”<sup>33</sup>. Finalmente, otros elementos –como la instrumentación y el “rescate” de danzas y ritmos “olvidados”<sup>34</sup>– irán engrosando el vínculo de Violeta Parra con lo “auténtico”, y poco a poco su trabajo compositivo acusará el influjo de estas aspiraciones.

¿Qué lugar le cabe, dentro de esta construcción identitaria, al componente armónico y cuáles serían los antecedentes legitimados, ante los ojos de Violeta Parra, de dicho componente?

Considerando la importancia sustantiva del aporte modal dentro del lenguaje musical de nuestra compositora, nos parece que éste es un punto de particular relevancia. Según anticipáramos al inicio de esta sección –y según lo que hasta el momento hemos podido verificar<sup>35</sup>– los elementos armónicos modales “sedimentados” a los cuales tenía acceso nuestra compositora no eran, contrariamente a lo esperado, demasiados. Al respecto, mencionábamos únicamente a aquellos recursos modales provenientes del imaginario musical altiplánico, y ciertos usos armónicos presentes en determinados *toquiós* del *canto a lo pueta*, y una recopilación en particular.

En el primer caso mencionado, los vínculos directos con el lenguaje modal de Violeta Parra estarían dados sobre todo en relación con el recurso iv) analizado en la sección precedente (aquel en el cual, partiendo de un tono mayor tradicional, se emplea el tercer grado bemolizado mayor). No tenemos una respuesta

<sup>31</sup>Ricardo García, testimonio recogido en *El Libro Mayor* (Isabel Parra 1985: 40).

<sup>32</sup>Extracto de la carta dirigida a Luis Marcos Stiven, ingeniero de sonido de Radio Chilena, y publicada en la revista *Ecran* del 11 de diciembre de 1956 (las cursivas son nuestras).

<sup>33</sup>Marina de Navasal, en un artículo publicado en la revista *Ecran* del 14 de octubre de 1958.

<sup>34</sup>Por lo pronto, y dado que deben ser tratados por separado y en detalle, estos componentes sólo quedarán enunciados, en espera de un análisis más completo.

<sup>35</sup>Falta realizar, eso sí, una exhaustiva revisión de la música chilota recopilada en los años 60, que incluya sus posibles vinculaciones con la obra de Violeta Parra.

concluyente en cuanto a todos los probables orígenes de este procedimiento en Violeta Parra. No obstante, al menos sabemos que quizás una de las posibilidades más factibles la constituya su referencia a ciertos giros cadenciales del imaginario armónico altiplánico. Consideramos que el siguiente complejo cadencial,



Ejemplo b.

—empleado por Violeta Parra— y que habíamos atribuido a un intercambio modal entre el modo mayor tradicional (jónico) y el menor natural (modo eolio) a partir de la misma tónica, pueda estar inspirado en el siguiente uso cadencial,



Ejemplo c.

común a ciertas composiciones de referencia altiplánica. El único cambio que, en relación con este módulo realiza Violeta Parra, es la resolución en una tónica mayor en vez de una tónica menor. Es probable, entonces, que nuestra compositora haya transformado de esa manera —conscientemente o no—, algunos ecos cadenciales seguramente escuchados en el marco de sus viajes de recopilación folclórica por el norte de Chile<sup>36</sup>. Paralelamente a esto, tenemos certeza de que una de las variantes de este uso ya había sido anteriormente empleada por compositores como Atahualpa Yupanqui. Nos referimos a la versión IIIb-V-I, que se puede encontrar, por ejemplo, en la canción *El pampino*, y que Violeta Parra utiliza en *Según el favor del viento*. No descartamos que Violeta Parra haya podido conocer dicho recurso a través de la obra del célebre compositor argentino. De cualquier modo, y dada la cercanía de Yupanqui con manifestaciones musicales altiplánicas, lo más probable es que se trate de una concordancia surgida a raíz de un imaginario en común, seguramente identificable también en otros repertorios a él vinculados<sup>37</sup>. No deja de ser interesante el hecho de que, en caso de que este recurso obedezca a la incorporación consciente o no de una alusión armónica “nortina”, Violeta Parra lo emplee solamente una vez en una canción con temática afín (en *Mañana me voy p'al norte*), mientras que de las tres canciones res-

<sup>36</sup>No descartamos completamente la posibilidad de que lo haya escuchado durante su primer viaje a Europa (1955-57), pero por el momento no existe ninguna información que permita al menos sugerirla.

<sup>37</sup>Se debe consignar que, al menos en Chile, la variante aludida comenzó a ser empleada con mayor frecuencia a partir del “boom” del neofolclore.

tantes, dos hagan referencia a temáticas propias del sur (*Arauco tiene una pena, El día de tu cumpleaños, y Según el favor del viento*).

La segunda referencia directa a un acervo folclórico modal sedimentado –aquellos usos armónicos presentes en *canto a lo pueta* y una canción “desenterrada” por Violeta– sería un poco más difusa. En términos generales, y sólo en cuanto a un plano armónico, las manifestaciones del *canto a lo pueta* emplean una estructura tonal tradicional, condicionada al empleo de los núcleos I-IV, I-V, o I-IV-V. Es bastante usual, también, la utilización de la dominante del V y su resolución tradicional en dicho grado. Así lo confirma, de hecho, la serie de canciones campesinas seleccionadas e interpretadas por Violeta Parra en los discos ya mencionados. No obstante esta clara tendencia, dentro de esa misma muestra –alrededor de 50 canciones– existen algunos pocos ejemplos de procedimientos que se alejan, en mayor o menor grado, de un concepto de tensión armónica tonal. Tales son los casos de *Verso por el rey Asuero* y *Los padres saben sentir*. En el primero de ellos el elemento modal se presenta de una manera bastante vaga, pues sólo aparece en la introducción guitarrística de cada décima y sugerido únicamente por la voz del bajo. En dicha introducción se muestra un acompañamiento que alterna el acorde de tónica (SiM) con la repetición de una nota a la distancia de un tono descendente (La). Así, se está eliminando la característica séptima “sensible” (a un semitono de la tónica) del lenguaje tonal habitual, generando la sensación de modalidad. Al cantar los versos de la décima, sin embargo, el lenguaje vuelve a ser absolutamente tonal, utilizando el acorde de dominante habitual –o sea, con su “sensible” a un semitono de la tónica<sup>38</sup>–.

Con respecto a *Los padres saben sentir* (ver ejemplo N° 8), el asunto es bastante más ambiguo y atrayente, pues se presta a varias interpretaciones. Por una parte, esta canción puede ser completamente entendida como una composición en Re lidio (de hecho la pieza termina en Re mayor), alternando con su II y su V grados mayores. De esta manera, y pese a que en los versos 3 y 9 de cada décima hay un claro núcleo dominante-tónica (Mi7-La), lo cierto es que el polo definitivo de atracción lo constituye el ReM. No obstante esto, es difícil no percibir la resolución Mi7-La como un reposo tonal momentáneo, aunque es posible que esa sensación de “descanso” obedezca también a otros factores.

Ejemplo N° 8. *Los padres saben sentir* de Violeta Parra.

<sup>38</sup>En todo caso, este tipo de sugerencias modales en la introducción es bastante recurrente y común, por cierto, a varios *toquíos* del *canto a lo pueta*. Cf. Grebe 1967.

Por otra parte, lo más probable es que en esta canción sea aplicable también el concepto de “para-tonalidad” empleado por Castillo<sup>39</sup>, en cuanto a que ella no manifiesta una tensionalidad armónica en los parámetros usuales, pero tampoco constituye obligatoriamente una pieza modal. Desde este punto de vista, esta canción, más que girar en torno a La mayor –tonalidad en favor de la cual hay una cadencia V7-I–, presenta un curioso juego en torno a ReM. No sólo porque la pieza termina en esa tonalidad, sino porque el rasgo más característico está dado por la casi constante alternancia del ReM y el MiM, o sea, dos acordes mayores a un tono de distancia (de hecho, ese MiM se transforma en Mi7 y cadencia en LaM únicamente en los versos 3 y 9 de cada décima). De esta manera –y en el sentido de un ordenamiento funcional y tensional alternativo– se podría decir que la ambigüedad se sustenta en el constante deambular entre dos vértices, ReM y MiM, que sólo se detiene cuando a este último se le agrega la 7<sup>a</sup>m y resuelve como dominante de LaM. Después de eso, nuevamente se vuelve al sugestivo juego entre ReM y MiM. Creemos que el reposo que implica la resolución Mi7-LaM no sobreviene tanto por la conclusión de ese breve núcleo V-I, sino más bien por la interrupción del pertinaz ir y venir entre el ReM y el MiM, verdadero impulso tensional de la pieza. Cabe señalar, por último, que desde este punto de vista la indeterminación se hace más intensa cuando el acompañamiento de guitarra, después de terminar cada décima, realiza un Mi7 que no resuelve en LaM, sino que vuelve a Re. La expectativa de reposo que “demanda” esa dominante, entonces, se ve frustrada por retorno al obstinado módulo ReM-MiM.

En todo caso, consideramos que en cualquiera de las dos interpretaciones –como ordenamiento modal o “para-tonal”– es ineludible el hecho de que el núcleo ársico-tético de V-I (Mi7-La) se ve horadado en cuanto a ser el principal y único foco de suspensividad y reposo. Con eso se altera, por lo tanto, la base misma del ordenamiento funcional de la estructura armónica tonal.

En mayor o menor grado, dos de los recursos modales empleados por Violeta Parra pueden remitirse directamente a un antecedente armónico “auténtico”, o, por lo menos, poco explorado (como en ese entonces lo era el universo folclórico altiplánico). No obstante esto, si comparásemos las recopilaciones recién analizadas con las canciones de Violeta Parra en donde se sugieren elementos modales aparentemente similares, notaríamos que las diferencias entre ambos son probablemente mayores que las semejanzas. Por otro lado, quedan sin “legitimación” aparente otros dos importantes procedimientos modales.

No se pretende subrayar aquí, ni menos descubrir, que Violeta Parra es una creadora de excepción, y que como tal, algunos aspectos de su obra presentan una calidad, una efectividad y un grado de trascendencia fuera de lo común. Lo que sí interesa es haber explicado –acaso parcial e insuficientemente– algunos carices de dicho excedente composicional. Parece interesante constatar, ahora con un mayor grado de certeza, que parte importante del aporte modal de Violeta Parra haya sido construido, muy probablemente, como la elaboración de una

<sup>39</sup>Castillo 1997: cap. V, III parte.



imagen personal de “lo auténtico”. A nuestro juicio, esta primera verificación constituye un punto esencial del presente estudio, pues posiblemente es a partir del trabajo de Violeta Parra que el acercamiento modal, con todas sus posibles variantes, comienza a mostrarse con mayor fuerza y a situarse definitivamente como el componente “auténtico”, “arcaico”, del imaginario musical de raíz folclórica de nuestro país. La confirmación o no de esta última afirmación necesita, por cierto, un estudio mucho más acabado y completo, que profundice, por lo pronto, en la orientación de nuestra compositora en cuanto recopiladora, en sus relaciones con un círculo intelectual de vanguardia, o bien en sus imaginarios en torno a la música “culto”. En tal sentido, confiamos en poder abordar esos puntos en el futuro trabajo aludido en la introducción del presente artículo. De esa manera podremos seguir con este intento de contemplar, sin espejos ni espejismos, la fascinante labor creativa de Violeta Parra.

## BIBLIOGRAFÍA

### A. Antologías

1993 Cancionero *Virtud de los elementos*. Santiago: Fundación Violeta Parra.

### B. Libros, artículos y tesis

ADORNO, THEODOR

1991 “Sur la musique populaire”, *Revue d’Esthétique*, N° 19. París, pp. 181-204 .

ADVIS, LUIS

1978 *Displacer y trascendencia en el arte*. Santiago: Ed. Universitaria.

1998 “Historia y características de la Nueva Canción Chilena”, *Clásicos de la música popular chilena*. Vol. II. Santiago: SCD, Ed. Universidad Católica de Chile, pp. 29-41.

BIANCHI, SOLEDAD Y OTROS

1978 “Discusión sobre la música chilena”, *Araucaria*, N° 2. París, pp. 111-173.

CARRASCO, EDUARDO

1988 *Quilapayún: La revolución y las estrellas*. Santiago: Ed. Ornitorrinco.

CASTILLO, GABRIEL

1997 *Identité et altérité dans la musique américaine du XX<sup>e</sup> siècle au sud du Río Bravo*.

Tesis de doctorado. París: Universidad de París I Panthéon Sorbonne.

CERTEAU, MICHEL DE

1990 *La Culture au pluriel*. Editado por Christian Bourgois. París: Gallimard, Serie Folio.

CONCHA, OLIVIA

1995 “Violeta Parra compositora”, *RMCh*, XLIX/183 (enero-junio), pp. 71-106.

EPPLE, JUAN ARMANDO (ENTREVISTA A OSVALDO RODRÍGUEZ)

1985 “Reflexiones sobre un canto en movimiento”, *Revista Literatura Chilena en el Exilio*, IX/33-34. Madrid/Los Ángeles, pp. 42-46.

EPPLE, JUAN ARMANDO

1977 “Violeta Parra y la cultura popular chilena”, *Revista Literatura Chilena en el Exilio*, N° 2. California, pp. 4-11.

GONZÁLEZ, JUAN PABLO

1993 "Estilo y función social de la música chilena de raíz mapuche", *RMCh*, XLVII/179 (enero-junio), pp. 78-113.

1997 "Música popular chilena de raíz folclórica", *Clásicos de la música popular chilena*. Vol. II. Santiago: SCD, Ed. Universidad Católica de Chile, pp. 9-27.

GREBE, MARÍA ESTER

1967 *The Chilean Verso: A Study in Musical Archaism*. Los Ángeles: Universidad de California.

MANN, PATRICIO

1986 *La guitarra indócil*. Concepción: LAR.

ORREGO SALAS, JUAN

1980 "La nueva canción chilena: Tradición, espíritu y contenido de su música", *Revista Literatura Chilena en el Exilio*, IV/2. California, pp. 2-7.

1985 "Espíritu y contenido formal de su música en la Nueva Canción Chilena", *Revista Literatura Chilena en el Exilio*, IX/33-34. Madrid/Los Ángeles, pp. 5-13.

PARRA, ISABEL

1985 *El libro mayor de Violeta Parra*. Madrid: Editorial MICHAY.

PARRA, VIOLETA

1965 *Poésie populaire des Andes*. París: Maspero.

PARRA, VIOLETA Y SOUBLETTE, GASTÓN

1979 *Cantos folclóricos chilenos*. Santiago: Editorial Nascimento.

RODRÍGUEZ, OSVALDO

1984 *Cantores que reflexionan*. Madrid: LAR.

1989 *La Nueva Canción Chilena*. La Habana: Casa de las Américas.

SUBERCASEAUX, BERNARDO Y OTROS

1976 *Gracias a la vida*. Buenos Aires: Editorial Galerna.

VICUÑA, MAGDALENA

1958 "Violeta Parra, hermana mayor de los cantores populares", *RMCh*, XII/60 (julio-agosto), pp. 71-77.

ZINK, MICHEL

1994 *Le Moyen Âge et ses chansons: ou un passé en trompe l'oeil*. París: Éditions de Fallois.