

Violeta Garra

**TRES DISCOS
AUTORALES**

**JUAN PABLO GONZÁLEZ
FERNANDO CARRASCO
JUAN ANTONIO SÁNCHEZ
EDITORES**

En el año del centenario de una de las máximas expresiones de la música chilena, Violeta Parra, surgió este proyecto que busca acercarnos a su creación desde su faceta de compositora y creadora de textos. La extensa obra de Violeta –que excede lo musical y llega a un plano más amplio del arte– se caracteriza en música por un profundo trabajo de recopilación primero y, posteriormente, por la creación original de numerosas canciones y temas instrumentales emblemáticos que –como Gracias a la Vida– han sido aquí por primera vez transcritas, en un ejercicio que busca llevar estas obras de carácter ya internacional, al universal lenguaje de la escritura musical y, con ello, ampliar el conocimiento de su creación única y eterna.

Violeta es parte de nuestra historia musical, y nuestra organización –que agrupa a los creadores del país y que tiene como misión proteger el trabajo que realizan por dar forma a nuestro repertorio y patrimonio– recibe y presenta con entusiasmo esta publicación, que esperamos sea un aporte en la valorización no sólo de la obra de esta gran autora, sino de nuestra música como un elemento único y vital de identidad y pertenencia.

SOCIEDAD CHILENA DE AUTORES E INTÉRPRETES MUSICALES, SCD

Violeta Parra
Tres discos autorales

Juan Pablo González, *musicología*
Fernando Carrasco y Juan Antonio Sánchez, *transcripción*
Osiel Vega, *copistería digital*
Manuel García, *prólogo*
Isabel Parra y Tita Parra, *asesoría editorial*

Ediciones Universidad Alberto Hurtado
Alameda 1869 - Santiago de Chile
mgarciam@uahurtado.cl - 56-228897726
www.uahurtado.cl

Este libro fue sometido al sistema de referato ciego externo

Impreso en Santiago de Chile en el mes de octubre de 2018 por
C y C impresores

ISBN libro impreso: 978-956-357-162-2
ISBN libro digital: 978-956-357-163-9

Coordinadora colección Música
Daniela Fugellie

Dirección editorial
Alejandra Stevenson Valdés

Editora ejecutiva
Beatriz García-Huidobro

Diseño de la colección y diagramación interior
Gabriel Valdés E.

Este libro fue financiado por la SCD (Sociedad Chilena de Autores e Intérpretes Musicales)

Con las debidas licencias. Todos los derechos reservados. Bajo las sanciones establecidas en las leyes, queda rigurosamente prohibida, sin autorización escrita de los titulares del copyright, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, así como la distribución de ejemplares mediante alquiler o préstamos públicos.

Índice }

Prólogo	7
<i>Manuel García</i>	
Creadora de mundos y canciones	11
<i>Juan Pablo González</i>	
Recordando a Chile	48
“Defensa de Violeta Parra”	49
“Mañana me voy pa’l norte”	54
“Qué he sacado con quererte”	60
“El diablo en el paraíso”	69
“A la una”, cueca larga del folklore	74
“Une chilienne à Paris”, vals	85
“Paloma ausente”	98
“Arriba quemando el sol”	103
“Qué dirá el Santo Padre”	108
“Pedro Urdemales”, cueca recortada del folklore	114
“Écoute moi, petit”, vals	126
Las últimas composiciones	130
“Gracias a la vida”, canción	131
“El Albertío”, rin	148
“Cantores que reflexionan”, refalosa	151
“Pupila de águila”, huayno	155
“Run-Run se fue pa’l norte”, canción	160
“Maldigo del alto cielo”, sirilla canción	163
“La cueca de los poetas”, cueca	169
“Mazúrquica moderna”, mazurka	174
“Volver a los diecisiete”, sirilla canción	178
“Rin del angelito”, rin danza	187

“Una copla me ha cantado”, lamento	191
“El guillatún”, danza estilo araucano	198
“Pastelero, a tus pasteles”, cueca	203
“De cuerpo entero”, cueca	211
Canciones reencontradas en París	218
“Santiago, pensando estás”	219
“Según el favor del viento”	223
“Arauco tiene una pena”	227
“Hasta cuándo”	230
“La carta”	235
“Qué vamos a hacer”	240
“Es una barca de amores”	246
“Rodríguez y Recabarren”	250
Epílogo	257
<i>Juan Antonio Sánchez y Fernando Carrasco</i>	
Biografías	265

Prólogo

Manuel García



“Y es que Violeta Parra, que venía de tan hondo, que era parte de lo primigenio, usaba esta sabiduría para saltar a lo nuevo, como defendiendo las raíces desde la exuberancia del follaje”.

*Silvio Rodríguez*¹

Imposible no sentir una alegría casi pueril y transparente al recibir en nuestras manos este libro donde se nos revelan de manera tan amorosa y con tanto rigor, nuevas claves para el acercamiento, comprensión, estudio y goce de tres discos fundamentales en la obra de Violeta Parra. Cuanto se haya dicho es poco para completar el gran mosaico estético, histórico y social al que Violeta, inequívocamente, nos invita con el dulce misterio de su palabra y música. Sin embargo, es precisamente ese misterio inconmensurable el que, quebrando el pulso de lo normal y de lo cotidiano, paradójicamente deja inmóvil a quien está atento, con el corazón apresurado, generando un nuevo orden de pensamientos. No hay alma sensible que no quede sumida de por vida en las meditaciones, paisajes, colores, formas, personajes e historias a las que nos lleva Violeta, donde, de manera prodigiosa, siempre resultamos ser los protagonistas. Eso era lo de la Viola: devolvernos nuestra imagen como pueblo, pero con una dignidad reestablecida, luminosa, defendida a brazo partido por el propio valor que ella nos reclama y que al fin nos otorga como un regalo invaluable.

En este libro encontraremos, gracias al desvelo de quienes han trabajado en él, un acercamiento como nunca antes se había realizado a ese don amoroso con que Violeta nos ha retratado musicalmente. Por un lado, está el magnífico estudio de Juan Pablo González, que ahonda en aspectos teóricos y musicológicos, aportando nuevos puntos de vista. De González baste decir que no hay forma de adentrarse en el bosque y quehacer musical de Chile, sin que las hojas del árbol de su escritura se nos aparezcan en medio de la floresta con aquella modestia e importancia que solo un noble Canelo pueda tener. Así es como le encontramos en estas páginas. Dialogando y enriqueciendo el caudal de contenidos y reflexiones acerca de la MÚSICA de Violeta (esta vez en mayúsculas) y recopilando una parte importante de la bibliografía en torno a su trabajo, en lo que termina por ser a un tiempo, cronología detallada y brillante del trabajo musical de la compositora chilena.

Y claro, están aquí, dentro de este espacio tiempo inevitable que es un libro, las partituras extraordinariamente transcritas realizadas por dos músicos chilenos que han puesto su máxima dedicación en traducir al lenguaje formal de la escritura musical, muchas de las claves estéticas que están encriptadas como un enigmático palimpsesto en la poesía y música de nuestra creadora. Fernando

¹ En Violeta Parra, *Cancionero Virtud de los elementos*. Santiago: Fundación Violeta Parra, 1993.

Huaso Carrasco y Juan Antonio *Chicoria* Sánchez, como incontestables intérpretes, maestros universitarios, compositores y excelsos guitarristas, son los primeros en ser conscientes de lo complejo que es llevar al pentagrama la obra de Violeta. Esa conciencia les lleva a incorporar, como parte de su desafío, un plan de representación estética en la pauta al que están invitados no sólo quienes saben leer música, también todo auditor amante de la música que desee maravillarse con este cuidado registro de notación musical, que da cuenta de la arquitectura singular del trabajo de Violeta.

La importancia y el éxito del estudio musicológico y de la escritura formal de la obra de Violeta Parra, radica en demostrar que la artista no dejaba nada al azar. Que su trabajo, como sucede en la obra de todo genio, está regido por el más alto nivel de conciencia estética. Apreciable tanto en sus arpilleras como en sus pinturas, poesía y música, existe una “matemática poética” que da origen al equilibrio, a la yuxtaposición de elementos, así como a la investigación y aprendizaje constantes que la misma Violeta se preocupó de consignar en el papel y registrar en grabaciones. Solicitando también ayuda con humildad para, como es el caso de su relación con Gastón Soublette, fijar negro sobre blanco en el pentagrama todo aquel acervo de nuestros cantores y cantoras populares quienes, a partir de Violeta, se convierten en prodigiosos depositarios de lo que podríamos denominar *El siglo de oro de la palabra castellana en Chile*.

Tal vez, la mayor importancia que la notación musical tenga es esa fijación en la pauta. La magia de recoger un fenómeno que ocurre en el aire, como si pudiésemos fotografiar ese fragmento de tiempo en el que transcurre la música. Es así como al cotejar una grabación con una partitura bien escrita, se resuelven ciertos giros, esquemas o momentos sonoros velados que pueden resultar esquivos al oído, escapándose la comprensión de ciertos recursos estéticos. Desde la pauta se pueden estudiar y resolver los escollos y problemas que puede generar una música que escuchamos, pero que no sabemos cómo reproducir en términos interpretativos. Así es como una partitura se transforma en nuestro mapa. Una radiografía donde la inflexión, la armonía, el uso de la voz en sus fonemas y tesituras, en sus melismas, volúmenes y texturas, son parte de la creación, generando un conjunto semántico que acaba registrado en un fonograma, el más fidedigno reflejo del momento preciso en que una canción ha quedado en disposición de ser oída y luego valorada por el oyente a quien está dirigida. No hay, por tanto, ni pudiera haber, ningún vacío, ni falta de perspectiva, ni planificación detallada de cada uno de los aspectos que configuran el registro sonoro de una forma de decir. Eso que conocemos como canción y, que en el caso de Violeta Parra, muchas veces se iba transfigurando de manera consciente como un ser vivo afectado por los elementos.

Es fascinante comprender que un giro melódico, una acentuación o una forma de modular las palabras, son encarnados por Violeta en arquetipos de nuestra tradición urbana y campesina, cuando no, de manera magistral y única, traducen sentimientos, emociones, deseos, sueños, luchas personales, políticas y sociales. Amores y desamores con tonalidades y matices en perfecto equilibrio, como revelan también los colores en sus arpilleras, cuadros o vasijas.

A ese acercamiento al lenguaje de un pueblo, a ese conocer y crear realidades en el lenguaje, se suman la expresión verbal o la acentuación. Todo cuanto hace que un mismo idioma, en diferentes culturas, adquiera un aire, una forma y un color distinto. A veces, en un pequeño requiebro cantado, en una respiración imperceptible, está expresado ese misterio que se resuelve en las peculiaridades de las diversas formas de decir. En numerosas ocasiones en el tono de alegría o de tristeza de alguna canción se refleja aquello que ya está dicho y cómo está dicho en la vida misma del hombre común que camina su historia, al mismo tiempo que sus pasos la construyen. Aun cuando los detalles vertidos en pequeños átomos de música no se perciban fácilmente, no significa que no sean determinantes en el resultado de la obra final. Muchos de estos “dibujitos” melódicos y rítmicos constituyen materia de análisis e investigación, revelándonos toda la vida que late escondida en el ser de una composición.

Es difícil retratar el alma de la música. No parece posible que el espíritu esencial del folclor se pueda llevar al pentagrama. Pero tampoco se puede soslayar el intento de comprender la tradición musical desde un ángulo científico, si se quiere. Desde el punto de vista más ortodoxo de las bellas artes, la canción como género siempre ha tenido un lugar reñido, y hechos como el premio Nobel entregado a Bob Dylan de manera sorpresiva no dejan de generar cierta discordancia en la opinión general. Un ejemplo singular de la danza entre la tradición de la música escrita y la popular es el desafío que el enorme guitarrista y compositor Paco de Lucía aceptó cuando trabajó “nada más que de oído” y de forma tan luminosa y natural, su versión del Concierto de Aranjuez del también compositor español Joaquín Rodrigo.

Todos los detalles que están en juego cuando se hace una canción, la Violeta los recogió y manejó hasta el punto de entender cuándo era necesario y por qué la inclusión de ciertos instrumentos o sonidos, qué interpretes debían ser parte de una grabación o de una puesta en escena en particular. En la voz de la creadora, a veces escuchamos la pureza primitiva de un canto indígena desnudo, sin revestimientos. Otras, una conjunción de instrumentos que nos asoman a la experimentación musical más arriesgada y vanguardista. Es destacable esa perspectiva del hacer artístico en el que Violeta se vincula a la música culta, con quien hace planes de dialogar estéticamente en el montaje de su obra *El gavilán*, teniendo siempre en cuenta los límites que percibe en los diferentes lenguajes musicales o el desarrollo posible entre ambos. “Este canto, tiene que ser cantado incluso por mí misma, porque el dolor no puede estar cantado por una voz académica, una voz de conservatorio, tiene que ser una voz sufrida como es la mía...” reflexionaba Violeta Parra en la entrevista que le hiciera Mario Céspedes para la Radio de la Universidad de Concepción en 1960.

Es lógico que la profundidad reflexiva del trabajo de Violeta se asocie con la melancolía de proporciones cordilleranas tan propias de nuestro pueblo, pero no se ha de pasar por alto que este libro da cuenta también de la *Feliz Violeta*. Del humor, la alegoría, la sátira y la fábula en conexión con la naturaleza. Nos encontramos con un libro lleno de pájaros de colores y momentos divertidos y luminosos que retratan lo mejor de nuestra cultura. Si alguna ciudad perdida debiera haber encontrado el conquistador, es la metafórica Cofralandes, enclave mitológico de Chile donde, nos cuenta Violeta, se extinguen todas nuestras penas. Irónicamente, se trata de un mundo al revés, por lo que la ciudad de Cofralandes “es re buena pa’ los pobres”.

Era urgente analizar la coherencia de la belleza de la obra de Violeta Parra. Disfrutarla y comprenderla desde su cualidad esencial. Ese es precisamente el mundo fascinante y revelador al que podemos acceder en un libro tan notable como el que hoy nos entregan con profundo amor y devoción, todos los defensores de Violeta Parra, lo que es lo mismo que decir los defensores de nuestro Chile convertido en lenguaje universal. Un libro que condensa la excelencia de la obra de la genial Violeta y que debemos y agradecemos a la visión de la Fundación Violeta Parra, la tenacidad curiosa y noble, siempre presente, de Ángel Parra Cereceda y la tutela y dirección de Isabel Parra, infatigables en su labor difusora de la obra de su madre.

Para sumergirnos en el universo de la Viola Chilensis, como quien dice en la *Guitarra Chilena*², tenemos que hacerlo con el sentimiento más íntimo y conmovedor de sabernos y sentirnos vivos en aquel retablo extraordinario en que Violeta nos borda, o nos pinta o nos canta a cada uno de nosotros, sin que ninguno quede fuera.

² Desde sus orígenes, la guitarra estuvo vinculada a la vihuela, a su vez llamada viola. Carlos Galilea, en su libro *Guitarras Atlánticas. De la Península Ibérica a Brasil* (2018) cita a Felipe Pedrell quien comenta que la vihuela se la conocía “según el sentir del vulgo, lo mismo que guitarra, que es como más comúnmente se dice”.



Creadora de mundos y canciones¹

Juan Pablo González



Quienes han escrito sobre Violeta Parra (1917-1967) –que son muchos– coinciden en destacar la presencia en ella de múltiples facetas como artista. Cantora, cantante, folclorista, guitarrista, compositora, poeta, bordadora, pintora, escultora, ceramista y locera. Estos son oficios de Violeta que dialogan entre sí y que forman parte de su modo de vivir, donde arte y vida se funden, incorporando también la decisión sobre su propia muerte. Sin embargo, de su multifacética obra, son sus discos autorales los que la han posicionado como creadora principal en la cultura chilena y latinoamericana, produciendo influencias, modelos y consecuencias que ameritan llamarla la madre de una nueva forma de hacer canción. Música, poesía, performatividad y vida se conjugan en un legado que se mantiene vigente hasta el día de hoy, ofreciéndonos mundos nuevos para descubrir y habitar².

Desde fines de la década de 1940, Violeta Parra grabó sus discos en Santiago, Buenos Aires y París primero como folclorista y luego como compositora y autora. Lo hizo mayoritariamente para las dos principales compañías discográficas de mediados del siglo XX operando en América Latina: EMI Odeon y RCA Victor. Contar con buenos estudios y grandes empresas para producir y comercializar sus discos podría haber traído solo ventajas para Violeta Parra, quien, sin embargo, sucumbía a las prácticas colonialistas que implementaban estas *majors* en muchos lugares del mundo. Si a comienzos del siglo XX los artistas locales no tenían ninguna regalía por las grabaciones que realizaban, en los años sesenta podían recibir en torno al 1,5% de las ventas, como Violeta, lo que no constituía mayor avance.

A pesar de todo, Violeta Parra grabó seis álbumes de larga duración o LPs, de recopilaciones como folclorista y seis de canciones autorales, uno de ellos publicado en forma póstuma. Estos discos fueron reeditados al menos nueve veces en vida y existen otros dieciséis editados después de su muerte en base a lo que ella publicó o alcanzó a dejar registrado. Con la desaparición de las *majors* que tenían catalogados estos discos, ha sido la propia Fundación Violeta Parra la que se ha encargado

¹ Este texto es producto de la conferencia del mismo nombre presentada por el autor en Chile, Perú, Brasil, Colombia, México, Estados Unidos y las Antillas Francesas entre 2017 y 2018. Agradezco a Isabel Parra, Tita Parra y Lorena Valdebenito la revisión y comentarios al manuscrito, a Germán Mollo por brindarnos acceso a los LP originales de Violeta Parra y a Fernando Carrasco y Juan Antonio Sánchez por la iniciativa de sacar adelante este proyecto, que contó con el apoyo inicial de Álvaro Scaramelli por la SCD y de Alejandra Stevenson por la Editorial de la Universidad Alberto Hurtado.

² Ver un análisis de los discursos sobre las distintas dimensiones autorales de Violeta Parra –cantora, folclorista, cantautora y compositora– en Valdebenito 2018: 223-299.

de reeditar la obra musical de Violeta, manteniendo un catálogo vigente de CD/VDs basados en sus LPs, cintas y films originales. Toda esta producción discográfica, sumada a dos álbumes pequeños con composiciones instrumentales (1957 y 1966), una serie de discos singles, colaboraciones y discos colectivos, hace que Violeta Parra se haya mantenido discográficamente activa desde fines de los años cuarenta hasta la actualidad.

En sus dos primeros álbumes autorales publicados en vida –*Toda Violeta Parra* (1961), y *El folklore de Chile según Violeta Parra* (1962)– Violeta folclorista y Violeta creadora se dan la mano. Esto ocurre ya sea por la coexistencia de recopilaciones con canciones propias, o debido a que esas canciones están más apegadas a ritmos, formas, instrumentos y procedimientos del folclor chileno, que recopilara intensamente a comienzos y a fines de la década de 1950. Su apego a la tradición es lo que justamente los críticos han resaltado de su obra. Incluso cuando ya empezaba a desapegarse de ella, como en su siguiente disco, *Recordando a Chile* (1965), donde Enrique Bello Cruz destaca la completa identificación entre lo que canta Violeta y el mundo popular que la inspira, a pesar que ella ya tomaba distancia de sus fuentes:

Todo es, pues, creado por ella. Pero ¿es de ella cada canción, cada texto? Entendámonos. Las tonadas, cuecas y aires de Violeta son la música y el espíritu de los pueblos y regiones de Chile que ella canta. Está en estos cantares la esencia popular, el carácter de la gente, así como del paisaje que esta gente habita. Su canto resulta de una completa identificación con lo cantado (*Recordando a Chile*, 1965).

Sin embargo, si en 1954 Violeta Parra recibía el Premio Caupolicán como la mejor folclorista del año, a fines de 1965 recibía el premio radial *Discomanía*, como la mejor compositora y precisamente por su LP *Recordando a Chile*. Los premios anuales entregados por el programa *Discomanía* (1947) de Radio Minería, señalaban la tendencia de la música popular en el país. Ricardo García, que en 1955 había tomado el puesto del creador del programa, Raúl Matas, fue a quien le correspondió premiar a Violeta en un Teatro Caupolicán repleto de espectadores³.

De este modo, Violeta Parra entraba de lleno al campo de la canción popular, aunque enfrentando la resistencia de un medio externo que la veía solo como folclorista. Deberá entonces defender su libertad creativa en el estructurado campo del folclor, donde lo importante es el apego a la tradición como gran articuladora de una identidad colectiva. Sin embargo, como señala Tita Parra –quien fue testigo privilegiado de los procesos creativos de su abuela–, Violeta no solo fluía en la creación gracias a su dominio del folclor, “inspirada en él como un niño que duerme fácilmente en su propia cuna”, sino que para ella folclor y creación eran mundos que se complementaban. Si hay algo característico de la forma de componer de Violeta –señala Tita–, es la fluidez y agilidad al escribir, tocar y crear melodías, de modo que podía hacer una canción magistral en tan solo un par de horas (5/11/2018).

En 1966 publicó sus siguientes discos autorales; un EP instrumental con Gilbert Favre, conocido como *El tocador afuerino* y los LP *Carpa de La Reina* –producción colectiva con cuatro canciones de Violeta Parra–, y *Las últimas composiciones*, en el que nos encontramos con su completa *reescritura* del folclor. Finalmente, el LP *Canciones reencontradas en París* (1971), será su primer disco póstumo, donde se observa la importancia que la canción de contenido social había adquirido en la obra de Violeta Parra a partir de 1961, que es cuando empezó a grabarlo en París.

Es así como la trayectoria autoral de Violeta tiene dos recorridos posibles: desde su proceso creativo y desde la escucha pública que generó ese proceso, que no es lo mismo. De este modo, si

³ Ver González *et al.* 2009: 136-137.

optamos por seguir el hilo cronológico de su actividad autoral –que también incluye obras para guitarra sola, de la que publicó solo una pequeña parte en vida–, corremos el riesgo de aislar el sentido de su obra de las propias personas, que eran el propósito final de Violeta Parra. Recordemos que cuando Madeleine Brumagne le preguntara en 1964 para la televisión suiza sobre qué medio de expresión elegiría si tuviera que escoger uno solo entre todos los que utiliza, Violeta le responde: “Elegiría quedarme con la gente”.

Entonces, es la escucha colectiva desde donde deberíamos intentar comprender su obra si queremos ser fieles a sus intenciones como artista. Esa escucha tiene un recorrido propio, que se prolonga hasta el presente con la labor que desarrolla su Fundación reeditando su obra y publicando grabaciones inéditas, junto con la infinidad de músicos que versionan sus canciones, lo que en el Centenario de su nacimiento en 2017 fue sentido casi como un deber moral por los músicos chilenos. Toda esta labor artística e institucional ha ido completando y conformando la escucha de las personas, que ella eligió como fin último de su labor⁴.

Este volumen aniversario presentado por la SCD, la Fundación Violeta Parra y Ediciones Universidad Alberto Hurtado, ofrece la transcripción completa de sus tres últimos discos autorales –donde se encuentran tanto sus canciones más conocidas como otras por descubrir–, considerando todos los instrumentos y voces que participan en cada canción según lo que se puede escuchar de los vinilos originales y sus digitalizaciones. Las siguientes páginas ofrecen un estudio musicológico de estos tres discos, donde se manifiesta una Violeta compositora de canciones o creadora de mundos de sentido que han contribuido a construir en forma creativa y crítica parte importante de la identidad cultural chilena.

Recordando a Chile

Desde la perspectiva de la escucha, Violeta Parra se revela plenamente como autora a partir de su LP de 1965 *Recordando a Chile*, también llamado *Una chilena en París*, doble título que poseen casi todas las canciones que compuso en Francia entre 1961 y 1963. El disco fue masterizado en dos etapas: durante la estadía de Violeta en Santiago entre agosto y octubre de 1964, y antes de su lanzamiento en agosto de 1965, luego de su retorno definitivo a Chile⁵.

La masterización de un disco define su sonido final, equilibrando y fijando la mezcla a partir de la grabación en estéreo. Es en el proceso de masterización donde se ecualiza, se comprime o expande la mezcla y se limpia de sonidos parásitos, uniformando las distintas pistas. Sin embargo, a diferencia de otros músicos de la época, Violeta Parra no participaba en este proceso, delegando en ingenieros de confianza la responsabilidad del acabado final, como afirma Luis Torrejón (4/12/2017). Más aun, de acuerdo a la práctica de Violeta de estar tocando siempre en vivo –incluso cuando grababa un disco–, lo hacía todo muy rápido en el estudio, “escuchaba poco lo que grababa y no participaba en la posproducción” recuerda Isabel Parra (20/12/2017). Es como si Violeta replicara su propia experiencia

⁴ Junto con mantener vigente el catálogo de su obra musical, la Fundación Violeta Parra reedita las publicaciones de Violeta Parra (1979) y participa de la edición de nuevas (Parra 1993 y 1993^a; y Pfeiffer y Warnken 2016), incluido este libro.

⁵ www.cancioneros.com/nd/1113/4/recordando-a-chile-violeta-parra [acceso 10/2017]. El LP fue grabado en sistema monofónico, aunque ocho canciones habrían sido grabadas en estéreo, puesto que así aparecen en la reedición del disco en 1968.

grabando a cultores campesinos, mapuches y chilotes durante su intenso período de recolección folclórica de la década del cincuenta, registrando la canción *in situ* y en pocas tomas, sin mayor trabajo de posproducción.

Violeta Parra estaba más preocupada de seguir tocando, haciendo giras, inventando y llevando a cabo nuevos proyectos. De este modo, junto con retomar sus grabaciones, actuaciones y presentaciones en radio y televisión, en diciembre de 1965 inauguró su gran carpa en la comuna de La Reina de Santiago. Este fue su centro de operaciones en su último año de vida, es allí donde vivió y murió, y donde quiso desarrollar su propuesta artística en plenitud, buscando anular la brecha entre arte y vida, fundiéndose a través de su obra con su público⁶.

Recordando a Chile dura unos diez minutos menos que la capacidad normal de un disco de larga duración. Esto puede deberse a una decisión del sello o a que la propia Violeta haya preferido reservar canciones para un próximo LP. El hecho es que incluye ocho canciones compuestas en París, dos cuecas recolectadas en Chile y un poema de Nicanor Parra publicado en Buenos Aires. El disco fue grabado por Violeta con seis integrantes de su familia: su hermana Hilda, sus hijos Ángel e Isabel, su hermano Nicanor, su hija Carmen Luisa de quince años y su nieta Tita de diez.

Recordando a Chile (Una chilena en París) / Santiago: EMI Odeon, 1965

Lado A

1. “Defensa de Violeta Parra”
2. “Mañana me voy pa'l norte”
3. “Qué he sacado con quererte”
4. “El diablo en el paraíso”
5. “A la una” (del folclor)

Lado B

1. “Une chilienne à Paris”
2. “Paloma ausente”
3. “Arriba quemando el sol”
4. “Qué dirá el Santo Padre”
5. “Pedro Urdemales” (del folclor)
6. “Écoute moi, petit”

Es el antipoeta quien abre el disco declamando su “Defensa de Violeta Parra” sobre un acompañamiento de guitarra de la propia Violeta, que había sido registrado como “Tema libre N° 2” en una cinta recuperada en Ginebra por Nicanor Parra y en otra grabada en Santiago por Miguel Letelier, como afirman sus primeros transcritores en el prólogo del libro de partituras *Violeta Parra. Composiciones para guitarra* (1993)⁷.

Mediante un constante paralelismo de intervalos de sexta en frases musicales de ocho compases en 2/4, la guitarra presenta dos veces la melodía principal ascendente y descendente, que coincide con la duración de las dos primeras estrofas, para desembocar en un breve desarrollo a partir de *Has recorrido toda la comarca*. Este desarrollo descuadra la relación entre música y estrofa cuando retorna la melodía principal. El material sigue siendo el mismo hasta desembocar en arpegios y punteos de cueca que marcan el clímax y final de la composición. Toda la música vuelve a repetirse desde *Tu corazón se abre cuando quiere*, y nuevamente desde *como si hubiera bebido cicuta, hermana mía*. Al final, el poeta le pedirá a su hermana que le cante *una canción inolvidable* y Violeta duplicará con su voz la melodía principal de la guitarra.

Frases musicales y frases poéticas son interpretadas en estrecha sintonía por los dos hermanos, manteniendo un impulso y una cadencia común, y hasta una direccionalidad melódica y una dinámica

⁶ Ver Parra 1985: 140; y Torres 2004: 61-62.

⁷ Ver análisis musical de “Tema libre N° 2” en Concha 1995.

entrelazadas, como cuando la letra repite *tu delantal estampado de maqui* para retomar el impulso de la declamación y música y narración retoman el vuelo; o le pide que se levante de su tumba sobre la melodía principal descendente. Esto no impide la independencia entre recitado y música, que también marchan por planos separados. Este es el caso del animoso y rotundo final de Nicanor, que se superpone a una lánguida Violeta que parece seguir cantando hasta el infinito *una canción que no termine nunca*, como le pide su hermano en el poema.

La defensa fue escrita por Nicanor en estrofas sáficas adónicas —de tres versos endecasílabos y uno pentasílabo acentuado en la primera sílaba—, métrica utilizada por el poeta barroco español Esteban Manuel de Villegas en su “Oda al céfiro”, cuya primera estrofa es un pre-texto de la de Nicanor Parra⁸.

Dulce vecino de la verde selva,
huésped eterno del abril florido,
vital aliento de la madre Venus,
Céfiro blando.
(Esteban de Villegas, 1589-1669)

Dulce vecina de la verde selva,
arpillerista azul, verde y granate,
grande enemiga de la zarzamora,
Violeta Parra.
(Nicanor Parra, 1914-2018)

Pentasílabos son los versos pares de la seguidilla clásica y de la cueca chilena, y pentasílabo es el propio nombre de Violeta Parra. Entonces, Nicanor descubre y desarrolla esa relación métrica en su defensa, glosando un clásico del siglo XVIII, según prácticas artísticas vigentes. Antes de ser grabado en *Recordando a Chile*, Nicanor Parra había publicado su poema en Buenos Aires en 1958 como parte del poemario *La cueca larga* donde lo habría dejado grabado en 1960 con el acompañamiento de su hermana, que es posiblemente la grabación que escuchamos en este LP⁹. Después de la muerte de Violeta, Nicanor publicó su poema como elegía en *Obra gruesa* (1969), aumentando las estrofas de 16 a 31. En la versión grabada, Nicanor llama a Violeta a levantarse *en cuerpo y alma del sepulcro*, en una angustiada y premonitoria llamada a la resurrección de su hermana que aún vive, pero que cae en profundos pozos de tristeza y depresión, de los que Nicanor Parra siempre intentó rescatarla.

La gran familia Parra formó un importante núcleo artístico y protector para Violeta, pues fueron cuatro de sus nueve hermanos —Hilda, Roberto, Lalo y Lautaro— con quienes inició su actividad musical adolescente, manteniéndose unida a su núcleo familiar mientras cantaba desde fines de los años veinte en campos, calles, circos y trenes de su provincia natal de Ñuble. Asimismo, dos de sus hijos fueron músicos: Isabel y Ángel, lo mismo que sus nietos Tita, Ángel y Javiera, sus sobrinas Clarita y Colombina y su bisnieto Antar. En el primer LP que grabaron a dúo los hermanos Isabel y Ángel Parra, *Au Chili avec los Parra de Chillán* (1963), con canciones del folclor y propias, participan Violeta, Isabel, Ángel, Carmen Luisa y Tita, el núcleo familiar-artístico fundamental de la Violeta de los años sesenta. Tanto hijos como nietos mantendrán el apellido Parra, manifestando su clara filiación artística.

Así mismo, su familia extendida la acogió en su salida al mundo, pues siempre hubo algún pariente para recibirla lejos de casa, albergándola a su llegada a Santiago en 1932 a los 15 años de edad o en su estadía en Concepción con sus hijos entre 1957 y 1958. Su hermano Nicanor Parra fue su tutor artístico, mientras que con Hilda integró un dúo de hermanas presentándose en locales del barrio

⁸ Ver Santana 2006: 23.

⁹ Parra 1993: 159.

Estación Central de la capital y grabando los primeros discos para RCA Victor. Además, desde 1944 interpretaba repertorio español como Violeta de Mayo, incorporando también a sus hijos al espectáculo.

La escena ejercía una intensa atracción en Violeta desde niña, jugando a ser artista, cantando con sus hermanos y luego subiéndose al escenario. El canto ambulante de los cuatro hermanos adolescentes era también reflejo de lo que transmitía la radio y el disco a fines de los años veinte. Esta era la mayor innovación en la difusión de la música jamás lograda, y discos y ondas radiales empezaban a difundir géneros y repertorio de otras latitudes en pueblos y campos chilenos justo cuando los hermanos Parra comenzaban a cantar en público. Luego siguieron las presentaciones de Violeta e Hilda en bares de Santiago que duraron hasta que los locales reemplazaron la música en vivo por las máquinas a monedas para tocar discos, llamados *wurlitzer* en Chile, comenzando la era de las fuentes de soda y del rocanrol. Es en ese momento que Violeta Parra daba por finalizada su etapa de cantante nocturna, iniciando la labor más bien diurna de recopilación del folclor. Sin embargo, lo cantado y lo bailado no se lo quitará nadie, y sabrá sumar su experiencia profesional previa en múltiples escenarios y estudios de radio, de grabación y de televisión.

Tal como lo había hecho en su LP *El folklore de Chile según Violeta Parra* (1962) utilizando uno de sus óleos para el diseño de la carátula, en su LP *Recordando a Chile*, Violeta recurrió a dos de sus arpilleras recientemente expuestas en la exposición de 1964 del Museo de Artes Decorativas del Louvre, manifestándose como una artista múltiple. De hecho, durante la exhibición, se dedicó a *cantarle* sus cuadros y arpilleras al público asistente, como señala Tita Parra (5/11/2018). Se trata de “Le clown” (1960) y “Contre la guerre” (1963), que llevan títulos en inglés y francés de acuerdo al rumbo internacional que estaba tomando su carrera. Esas arpilleras evocan dos aspectos centrales de la trayectoria de Violeta Parra: el paso por el circo, que le brindó su primera experiencia profesional, y su compromiso por la paz, que la llevó al mundo. Violeta había participado en dos ediciones del Festival Mundial de las Juventudes y los Estudiantes por la Solidaridad, la Paz y la Amistad, en 1955 en Varsovia y en 1962 en Helsinki, marcando el inicio de las dos etapas europeas de su carrera: 1955-1956 y 1962-1965. En *Recordando a Chile*, junto con utilizar sus arpilleras como elemento central del diseño de la carátula, está utilizando el propio disco como soporte y transmisor de su obra visual.

A su regreso definitivo a Santiago en 1965, Violeta Parra se encontró con un *boom* de música de raíz folclórica como nunca había ocurrido en la música chilena y tal como venía sucediendo en Argentina y Uruguay en los años sesenta. A los ya tradicionales conjuntos, solistas y autores de música típica o huasa de la zona central, se habían sumado los grupos de proyección folclórica liderados por folcloristas como Margot Loyola y Gabriela Pizarro, discípula de Violeta Parra. Esto marchaba junto al desarrollo del Neofolklore, un movimiento juvenil y modernizador de la música de raíz folclórica impulsado por el productor Camilo Fernández; y la consolidación de los primeros cantautores chilenos: Patricio Manns, Rolando Alarcón, Ángel Parra, Víctor Jara y Osvaldo Rodríguez. Estos cantautores —que todavía no eran llamados así— se ajustaban muy bien a la categoría de música juvenil y folclórica desarrollada por la industria musical y los medios de comunicación desde comienzos de los años sesenta en Chile, lo que les daba mayor visibilidad en la escena artística nacional. Si bien Violeta sentía que no lograba lo mismo, estaba plenamente dispuesta a ayudarlos:

Ella guía muchas de nuestras composiciones de la época —recuerda Patricio Manns—, hace severas objeciones críticas, pero también cálidos elogios, discute separadamente con cada uno de nosotros determinadas particularidades de nuestras canciones, aconseja, impugna, estimula (1986: 68).

Estando fuera de la categoría juvenil, no importaba que fuera la *madre* de lo que sería la Nueva Canción Chilena, sencillamente no encajaba dentro de una industria discográfica y radial demasiado



Carátula de *Recordando a Chile (Una chilena en París)*. Santiago: EMI Odeon, 1965.

orientada hacia *la candileja artificial*, como diría la propia Violeta en “Cantores que reflexionan”. Además, si bien ella era reconocida en el país como folclorista, la apertura creativa que estaba desarrollando desde fines de los años cincuenta, la alejaba de los cánones tradicionalistas del folclore tal como de las tendencias modernizantes de la música juvenil de raíz.

En efecto, en el mismo momento en que la música de raíz folclórica adquiría su mayor grado de elaboración en Chile, con los arreglos vocales del Neofolklore en manos de Luis Chino Urquidí y la ampliación formal lograda con las misas criollas de Vicente Bianchi y Raúl De Ramón, y luego de la elaboración musical propuesta por la propia Violeta Parra a partir de sus anticuecas de 1957, nos encontramos con un gesto contrario en *Recordando a Chile*. En este disco, la simplicidad original de la música folclórica parece ser intensificada por Violeta mediante arcaísmos asociados al mundo sonoro indígena, alejándose de todo pintoresquismo y así denunciar las injusticias que padecen sujetos que habitan márgenes geográficos y sociales del país. Con ello, dejaba manifiesta la relación entre naturaleza inclemente, marginalidad y falta de justicia, uno de los sellos con los que anuncia la Nueva Canción Chilena. Esto también contribuía a construir una imagen auténtica de Violeta Parra, que se rebela ante los artificios del folclore promovido por la industria. Todo esto reafirmado por un estilo performativo austero, despojado de los estereotipos de feminidad de las artistas de folclore de la época¹⁰.

En el segundo surco del disco y luego de la declamación pausada de Nicanor Parra en su *defensa*, irrumpen con fuerza “Mañana me voy pa’l norte” con una base de percusiones y sonajeros donde participa toda la familia convocada¹¹. Esta base rítmica ocupa el primer plano absoluto de la mezcla, con la guitarra rítmica en segundo plano, entre los cuales se inserta la voz de Violeta. Ella es secundada en

¹⁰ Torres, 2004: 62-63. Para un estudio de la modalidad en Violeta Parra como construcción de autenticidad ver Aravena, 2001.

¹¹ Tita Parra (18/5/2018).

el estribillo por las voces de los propios participantes en un festivo coro familiar. Todo se escucha muy crudo, sin mayores pulimientos ni elaboraciones, salvo las alternancias entre compases de 2/4 y de 3/4 y la modulación transitoria de Mi mayor al tercer grado rebajado, Sol mayor. Este recurso, que aparece en las armonizaciones de la llamada música andina, ya era utilizado por Violeta en el que sería su álbum póstumo, *Canciones reencontradas en París*, como veremos más adelante, y en canciones ajenas al mundo andino.

E B7/F# E
 Canto de Violeta Parra
 Ma - ña - na me voy pa'l nor - te a can - tar - le a los nor - ti - nos
 f
 Guitarra
 Percusionistas:
 1 Redoblante
 2 Güiro
 3 Matraca
 4 Pandero
 5 Cuchara
 6 Platillo
 Bombo de banda

Primera frase de "Mañana me voy pa'l norte", cc. 7-10.

El siguiente surco del disco, "Qué he sacado con quererte", tampoco posee mayores elaboraciones: su ritmo es constante y rotundo en 2/4 y su melodía tetrafónica (B D F# A) de raigambre indígena es cantada sobre una armonía estática de tónicas paralelas (Bm / D). De acuerdo a la tendencia predominante en estos tres discos autorales, la canción no tiene estribillo, que es sustituido por un refrán al final de cada estrofa de doble consecuente con el lamento ¡Ay, ay, ay! ¡Ay! ¡Ay! La primera parte del refrán es usado como muletilla al final de cada uno de los seis versos de las cuatro estrofas, impregnando de lamento toda la canción.

Las estrofas de seis versos en las canciones de Violeta Parra parecen estar relacionadas con la cuarteta desarrollada de la tonada folclórica, donde se repiten los dos primeros o los dos últimos versos de cada cuarteta, produciendo frases musicales de doble antecedente o doble consecuente¹². Lo que hace Violeta es escribir dos versos más para esas repeticiones, quedando estrofas de seis versos distintos, de doble antecedente o de doble consecuente, como en este caso: *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*¹³.

La instrumentación de "Qué he sacado con quererte" es única entre las canciones de Violeta, pues junto al bombo y los cascabeles incluye dos cornos y dos timbales, instrumentos orquestales que

¹² En la tonada folclórica también se puede repetir tanto el antecedente como el consecuente, produciéndose cuartetos desarrollados de ocho versos.

¹³ Escuchar ejemplos de tonadas con repeticiones en las cuartetos en *La tonada presentada por Violeta Parra. El folklore de Chile vol IV* (1958) y ver transcripciones de Gastón Soubllette de las tonadas recopiladas por ella en Parra 1979.

ella no tocaba, a la inversa de lo que sucede con casi todos los instrumentos que utiliza en sus canciones. Sin embargo, al tiempo que este hecho parece sofisticar el arreglo, cornos y timbales recrean la trutruca y el cultrún mapuches, es decir, evocan el sonido indígena primigenio.

En “Arriba quemando el sol”, tercer surco del lado B, continúa esta austeridad arcaizante, con canto a *capella*, percusiones de comparsas de bailes religiosos, y melodía tetrafónica. Incluso, tal como ocurre en “Mañana me voy pa’l norte”, la canción termina con un *fade out*, como si la comparsa se fuera alejando, recurso extraño en Violeta Parra y comentado también en el epílogo del libro. La melodía, que primero es tocada en quena por Ángel Parra como introducción y luego como interludio, conforma una frase musical de doble antecedente: *Cuando fui para la Pampa / llevaba mi corazón / contento como un chirigüe, / pero allá se me murió*, y un consecuente: *primero perdí las plumas / y luego perdí la voz*, seguido del refrán que le da el título a la canción.

Este procedimiento es similar al utilizado en “El diablo en el paraíso”, del mismo lado del disco, donde Violeta recurre a su acompañamiento de sirilla para una canción en cinco décimas adscrita a la tradición de los versos por mundo al revés del canto a lo poeta. La primera frase musical de la décima es armónicamente suspensiva, con el consecuente terminando en la dominante –E7–. La segunda frase musical es de doble antecedente, lo que acumula aún más tensión que es resuelta en el consecuente con la cadencia hacia la tónica en los dos últimos versos de la décima: *mentira todo lo cierto / gritaba desnudo un sastre*.

En “Paloma ausente” Violeta se acompaña de dos guitarras y un bombo legüero, una de ellas con un cejillo en el quinto traste, lo que produce un color armónico más brillante. Como introducción utiliza el refrán en versión instrumental según la tradición más clásica de la canción popular y tal como también lo hace en “El diablo en el paraíso”¹⁴. Las cinco estrofas –formadas por dos seguidillas cada una– tienen una frase musical de triple antecedente que acumula bastante tensión. Esta tensión se resuelve en un consecuente de tempo lento, cambiando el acompañamiento rasgueado por un punteo en sextas paralelas que duplica la melodía con una métrica más libre, de acuerdo a procedimientos del canto a lo poeta. Sin embargo, este punteo es sobre la dominante de la dominante, lo que mantiene la expectación acumulada hasta llegar al refrán, que se funde en tempo y textura con el final de la estrofa precedente y que cadencia finalmente en la tónica. La cadencia coincide con el comienzo de una nueva estrofa y el regreso del tempo original más rápido.

Meno mosso y rubato

Canto de Violeta Parra
de los cin - co do - lo - res que lle - vo a - den - tro.

Guitarra 1 (capodastro V)

Guitarra 2

Bombo legüero

¹⁴ Esto ocurre, por ejemplo, en “La vie en rose” (1946) de Edith Piaf, que Violeta podía haber escuchado en París.

Final de la estrofa y refrán de “Paloma ausente”, cc. 23-30.

Final de la estrofa y refrán de “Paloma ausente”, cc. 23-30.

Este procedimiento estará también presente en los finales de las seis estrofas de “Maldigo del alto cielo” de su siguiente disco, en los que cesa el acompañamiento rasgueado y las voces son duplicadas por un punteo de la guitarra en sextas paralelas con un tempo más lento y declamado: ...*Maldigo los estatutos / del tiempo con su bochorno*, para continuar con un refrán cuyo final coincide con el retorno del tempo original de la nueva estrofa: *¡Cuánto será mi dolor!* Tanto en “Paloma ausente” como en “Maldigo del alto cielo”, la retención y cambio de textura al finalizar cada estrofa cumplen la función reiterativa del estribillo reducido a refrán, pero a diferencia del estribillo que aumenta el dinamismo de la canción, estos refranes la detienen y la vuelcan hacia adentro, aumentando la tensión y la expectativa del regreso del tempo y de la textura original, junto a la continuación de la narración¹⁵.

Es a partir de este disco autoral que Violeta se perfila como una creadora autónoma, realizando su propia lectura y mezcla de la tradición para tomar una distancia creativa de ella. Si en unas canciones recrea sonoridades arcaicas, en otras canta en francés, como en “Une chilienne à Paris”, donde narra los preparativos de su exposición en el Museo de Artes Decorativas del Louvre, y “Écoute moi, petit”, donde celebra su estadía en París. Con ambas canciones en tiempo de vals comienza y termina el lado B del disco¹⁶. Publicar estas canciones en Santiago en 1965 podía parecer anacrónico, pero Violeta, que habría aprendido francés en París por su cuenta y en breve tiempo, vuelve a unir el principal género decimonónico folclorizado como es el vals con un idioma que había estado muy presente en el repertorio chileno docto y de salón. Canta en francés con la naturalidad de quien regresa de una estadía en el extranjero, produciendo un desdoble inmediato y definitivo de la Violeta folclorista.

Al finalizar “Une chilienne à Paris”, Violeta le hace un comentario al margen a la directora del Museo de Artes Decorativas, Yvonne Brunhammer, como si estuviera presente: *N'est-ce pas, Yvonne?* Este comentario “en vivo” integrado a la canción grabada, parece no atender a los requisitos de la industria de producir interpretaciones idealizadas de lo que realmente ocurre en un escenario. Con esto Violeta sigue construyendo su propia autenticidad, pues lo que ella hace es sentarse y cantar; ya fuera en una peña, en una radio o en un estudio de grabación. Luis Torrejón, el ingeniero de sonido de RCA con el que grabó su último disco, recuerda esa actitud de Violeta en el estudio:

¹⁵ Para un caso similar de verso final recurrente en “Yo canto la diferencia”, de su LP *Toda Violeta Parra* (1961) Torres se refiere a “Sentencia o remate a manera de un condensado estribillo” (2004: 67).

¹⁶ Ver traducción en Pfeiffer y Warnken 2016: 94.

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 ella¹⁷.

Arcaísmos de la música indígena junto a canciones autobiográficas en francés en ritmo de vals, y grabaciones en un estudio como si estuviera cantando en vivo, son contrastes con los que Violeta Parra vivió su propia vida y encarnó una alteridad radical para la sociedad chilena de los años sesenta. Ella era una provinciana emigrada, una mujer doblemente divorciada y una artista múltiple, que cultivaba una apariencia y una forma de vivir distintas, muchas veces catalogada como desenfadada, descuidada y liberal. Esa alteridad era resaltada por la propia Violeta Parra con su modo de vida, su performance y su tendencia a hablar de ella en tercera persona, pues sabía que así impactaba a una sociedad que quería remecer y que estremece hasta el día de hoy¹⁸.

Las últimas composiciones

Luego de conocer y participar del mundo de poetas, pintores, fotógrafos, músicos y musicólogos de los años cincuenta y sesenta en Santiago, Concepción, Buenos Aires, Ginebra y París, y de haber desarrollado un lenguaje musical de vanguardia basado en el folclor, Violeta Parra titulaba como *composiciones*, no como *canciones*, el que sería su último LP publicado en vida. De hecho, ya había incluido el concepto de composiciones en su primer LP con canciones propias publicado por Odeon en 1961, que corresponde al volumen VIII de la serie *El folklore de Chile*, subtitulándolo “Composiciones de Violeta Parra por la autora, acompañándose en guitarra”. Además, cuatro años antes, el sello publicaba su primer álbum instrumental, titulado *Composiciones para guitarra*, (1957), con seis obras para guitarra sola y con flauta dulce, grabado luego de su primera permanencia en Europa, donde se revela la Violeta compositora.

Este EP instrumental posee características similares a lo que más tarde se llamará disco conceptual, en especial a partir del LP *Sgt. Pepper’s Lonely Hearth Club Band* (1967). En efecto, al igual que Los Beatles y para el mismo sello, pero diez años antes, Violeta abre y cierra su disco con una *entrada* y un *final*, tal como sucedía en los circos donde había cantado cuando joven. En este caso se trata de las polcas “El joven Sergio” y “Travesuras” para guitarra y flauta dulce –tocada por Gastón Soublette–, instrumento que comenzaba a ser conocido en Chile y que se usaba para la llamada música antigua. Entrada y final enmarcan una serie de números sueltos en circos y programas de variedades, o una serie de canciones, como harían Los Beatles en su disco conceptual, que también se habrían inspirado en programas de variedades circenses para su LP¹⁹.

En *Composiciones para guitarra* se encuentran dos de las cinco anticuecas que Violeta dejó grabadas –tres de ellas sin publicar–, las que constituyen sus aportes musicales más sorprendentes e innovadores junto con “El gavilán”, que no dejó publicado en disco. Tanto por el uso artístico del lenguaje popular, como por la presencia de una espontaneidad propia de la cultura oral, anticuecas y antipoemas

¹⁷ Entrevista de David Ponce, *El Mercurio* 29/3/2002.

¹⁸ Ver testimonio de Fernán Meza en *Gracias a la vida, Violeta Parra testimonio. La Bicicleta*, 1982, Vol. 2: 32.

¹⁹ Junto con vestirse como en una banda de circo de la época eduardiana de 1900 para su LP, Los Beatles incluyen una canción basada en un afiche de circo del siglo XIX: “Being for the Benefit of Mr. Kite!”.

dialogan en la obra de Violeta y Nicanor. Además, dado que la creación de las anticuecas coincidía con el comienzo de su producción de arpilleras y óleos —o “canciones que se pintan” como les habría llamado—, y de sus décimas autobiográficas y numéricas, estamos frente a la eclosión de su trabajo como artista múltiple, donde música, visualidad y literatura dialogan libremente entre sí²⁰. Si bien fueron conocidas solo parcialmente durante su vida, las anticuecas manifiestan una actitud creadora y un profundo espíritu renovador que serán recurrentes en las corrientes más autorales de la música popular chilena²¹.

El hecho es que después de grabar sus dos discos colaborativos con Gilbert Favre y los músicos de la Carpa de La Reina, Violeta Parra habría decidido cortar definitivamente el vínculo con EMI Odeon, mudándose al sello competidor, RCA Victor, para su siguiente y último disco: *Las últimas composiciones de Violeta Parra* (1966), que era el sello donde grababa Margot Loyola.

La aparición del LP no pasó desapercibida en Chile, y el disco fue destacado por la prensa especializada de la época, logrando una visibilidad que le era esquivada a la propia Violeta. *El Musiquero* publicó las letras de las canciones del álbum “de la folklorista más discutida y apreciada de nuestro país” (1/1967) y *Rincón Juvenil* catalogó el LP como “lo mejor de Violeta en los últimos años” (15/2/1967). Cuarenta años más tarde, la edición chilena de *Rolling Stone* (2008) lo elegirá como el mejor disco chileno de todos los tiempos. RCA era justamente el sello donde Violeta había iniciado su carrera discográfica junto a su hermana Hilda a fines de los años cuarenta y al que regresaba para cerrarla.

La foto de la carátula es de Javier Pérez Castelblanco (1915-2006), fotógrafo que había trabajado para RCA Victor en la década de 1940, especializándose en el retrato y colaborando también con arquitectos y escenógrafos²². Gracias a su experiencia retratando artistas, Pérez Castelblanco logró una de las imágenes más icónicas de Violeta Parra y seguramente la más reproducida. Ella está sentada cantando y tocando un charango que cuelga de su cuello, instrumento que le había regalado Gilbert Favre en la Peña Naira de La Paz en uno de sus viajes a Bolivia de 1966²³. Se ve rejuvenecida, con su pelo suelto y sus manos angulosas, pero su mirada parece cansada o extraviada en la distancia. La fotografía es de gran luminosidad, tanto en el fondo como en el rostro de Violeta y abajo, en primer plano, se alcanza a ver borrosa su guitarra, revelándola como multi-instrumentista. Violeta Parra aparece entonces como una creadora absorta pero en plenitud, en el preámbulo de su paso a la eternidad²⁴.

Las últimas composiciones fue un verdadero regalo para RCA, ya que contiene la trilogía de sus grandes canciones: “Gracias a la vida”, “Volver a los diecisiete” y “Run-Run se fue pa’l norte”, consideradas por la propia Violeta como las más maduras y enteras. Con esto demuestra la conciencia que tenía del valor artístico de su obra, lo que hace más severa aún la decisión de optar por su silencio eterno²⁵. Si bien el orden del LP destaca “Gracias a la vida” como el primer surco del primer lado, sus otras dos canciones emblemáticas no están en lugares destacados del disco y tienen que ser *descubiertas* por el auditor, tal como ha sucedido con la propia Violeta Parra a lo largo de la historia. “Run Run se fue pa’l norte” ocupa el quinto surco del primer lado y “Volver a los diecisiete” el segundo surco del segundo lado.

²⁰ Ver Paula Miranda en Pfeiffer y Warnken 2016: 26; y Venegas 2017: 160-163.

²¹ Violeta Parra habría tocado públicamente sus anticuecas al menos en la IV Escuela de Verano de la Universidad de Concepción de enero de 1958. Ver Venegas 2017: 263. Ver transcripciones y estudio preliminar de las “Anticuecas”, en *Violeta Parra. Composiciones para guitarra*, 1993; y Concha 1995.

²² Rodríguez 2011: 300.

²³ Ver carta de Violeta Parra a Gilbert Favre en Parra 1985: 142.

²⁴ Junto a las fotografías de Fernando Krahn y Javier Pérez Castelblanco que ilustraron carátulas de sus discos, Violeta Parra también fue retratada por Sergio Larraín y Sergio Bravo, de acuerdo a su tendencia de mantener cercanía y amistad con artistas e intelectuales de su tiempo.

²⁵ Entrevista de René Largo Farías a Violeta Parra en Radio Magallanes de Punta Arenas (31/12/1966) citada en Parra 1985: 144.



Carátula de *Las últimas composiciones de Violeta Parra*. Santiago: RCA Victor, 1966.

***Las últimas composiciones de Violeta Parra*. Santiago: RCA Victor, 1966.**

Lado A

1. “Gracias a la vida”
2. “El Albertío”
3. “Cantores que reflexionan”
4. “Pupila de águila”
5. “Run-Run se fue pa’l norte”
6. “Maldigo del alto cielo”
7. “La cueca de los poetas”

Lado B

1. “Mazúrquica moderna”
2. “Volver a los diecisiete”
3. “Rin del angelito”
4. “Una copla me ha cantado”
5. “El guillatún”
6. “Pastelero, a tus pasteles”
7. “De cuerpo entero”

El orden de las canciones habría sido una decisión de la propia Violeta, pues su listado preliminar del contenido del disco coincide bastante, aunque no totalmente, con lo que finalmente fue publicado por RCA. La única diferencia está en los finales del primer y del segundo lado del LP, donde hubo un cambio de orden para terminar con cuecas, práctica habitual de la música en vivo y recurrente en los discos de Violeta Parra²⁶. La cueca siempre presentaba un desafío para la industria musical; por un lado, su carácter de emblema nacional la situaba en un lugar preponderante en la cultura chilena, pero por el otro, su breve duración –poco más de un minuto–, la alejaba del formato de la canción popular de alrededor de tres minutos que ha imperado en las grabaciones discográficas y en la difusión radial.

²⁶ En el listado preliminar, “Maldigo del alto cielo” aparece como “Versos por maldición”. Su refalosa “Qué tanto será”, también incluida en la lista, finalmente no fue publicada en este disco, sino en un single Demon de diciembre de 1966 con Violeta Parra, sus hijos y su nieta Tita. Ver facsímil del manuscrito en Parra 2009: 246.