

JUAN PABLO GONZÁLEZ

TONADAS Y ANTITONADAS SOBRE
RECOPIACIONES DE VIOLETA PARRA

Tonadas y antionadas sobre recopilaciones de Violeta Parra

Juan Pablo González

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

Impreso en Santiago de Chile por C y C impresores
Primera edición octubre 2024

Los libros de Ediciones UAH poseen tres instancias de evaluación: comité científico de la colección, comité editorial multidisciplinario y sistema de referato ciego. Este libro fue sometido a las tres instancias de evaluación.

ISBN libro impreso: 978-956-357-502-6

ISBN libro digital: 978-956-357-503-3

Coordinadora colección Música
Daniela Fugellie

Dirección editorial
Alejandra Stevenson Valdés

Editora ejecutiva
Beatriz García-Huidobro

Diseño interior
Elba Peña

Diseño de portada
Francisca Toral



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

Prefacio	7
Prólogo	9
La tonada	15
Las recopilaciones	21
La antitonada	27
Fuentes	31
Transcripciones	33
Repertorio	39
Antitonada I. “Cuando yo salí a rodar”	40
Antitonada II. “Viva Dios viva la Virgen”	43
Antitonada III. “A dónde vas jilguerillo”	46
Antitonada IV. “En la cumbre de Los Andes”	49

{ Prefacio

Ser joven y músico en Chile a fines de los años setenta no era fácil, como seguramente nunca lo ha sido. En ese tiempo vivíamos aislados de lo que pasaba en el mundo y en el país no pasaban demasiadas cosas que alimentaran nuestra sed de búsqueda y experimentación. Es así como algunos encontramos refugio en el Conservatorio Nacional, una institución que efectivamente nos conectaba con el mundo musical –aunque fuera del pasado– y nos daba herramientas para enfrentar el futuro. Todo esto con maestros muy dedicados a sus estudiantes y con compañeros con quienes nos sentíamos cómplices de ser la generación joven en dictadura, sobrevivientes de la tragedia que vivía Chile.

De este modo, cuando en 1979 Editorial Nascimento publicó en Santiago los dos mil ejemplares del libro de recopilaciones de Violeta Parra, *Cantos folklóricos chilenos*, con transcripciones de Gastón Soublette y fotografías de Sergio Larraín y Sergio Bravo, fue como si un rayo de luz iluminara de súbito un panorama tan oscuro. Recuerdo haberlo comprado en la Librería Universitaria de la casa central de la Universidad de Chile para presuroso empezar a leer y cantar sus páginas. Por ese entonces, tocaba la primera guitarra en Cantonuevo, un grupo de cámara de música popular formado por estudiantes del Conservatorio, grupo donde también componía. De este modo, mi lectura del libro de Nascimento fue con guitarra en mano y, en forma casi natural, fueron surgiendo arreglos de algunas de las tonadas recopiladas por Violeta Parra.

Cuarenta años más tarde y luego de alejarme de la práctica musical sobre un escenario en virtud de la actividad musicológica detrás de un escritorio, me decido a desempolvar esos arreglos para ofrecerlos al público interesado. Se trata también de testimonios de una época en la que algunos músicos intentábamos resistir desde las disonancias armónicas un estado de cosas adverso, con un régimen que parecía insensible y desquiciado. Todo esto percibido y llevado a cabo desde el natural ímpetu y rebeldía juvenil.

Con la tranquilidad que otorga el paso del tiempo y la perspectiva musicológica que he podido adquirir, la mera introducción a una colección de partituras con las que empecé este proyecto se fue transformando en un estudio sobre la tonada chilena del pasado reciente. Este estudio es alimentado por la labor de destacados investigadores e investigadoras citados a lo largo del texto y por las propias grabaciones de Violeta Parra, que me han permitido dilucidar las características de la tonada

campesina a mediados del siglo veinte. Esto, en un contexto de inquilinaje que pronto quedará atrás por los procesos de modernización producidos por la reforma agraria y la intensa penetración de los medios de comunicación de masas en las zonas rurales del país.

Es así como la introducción a las antitonadas se fue transformando en este pequeño estudio de la tonada chilena que sintetiza años de trabajo y kilómetros de recorridos de folkloristas y recopiladores, cuyos resultados son reordenados y puestos a dialogar en este texto. Junto con servir de marco de presentación de las antitonadas, este estudio posee un valor en sí mismo al abordar un género musical como la tonada campesina y urbana que, junto con la cueca, constituye la esencia sonora de la identidad centrina de Chile.

Estas no son tonadas de Violeta Parra, es cierto, pero es un repertorio que cruzó sus venas y nutrió su voz. Además, Violeta las interviene en sus grabaciones, como veremos en las siguientes páginas, dejando su impronta autoral en ellas. En estas tonadas descubrí las posibilidades de divergencia que ofrece el folclore, como también lo hizo Violeta Parra en sus composiciones para guitarra. Esto ocurría en tiempos que no se prestaban para blanduras ni para condescendencias, ya que eso constituía formas de complicidad con un estado de cosas que queríamos cambiar, aunque sin saber cómo ni cuándo lo lograríamos.

Lo que sí tuve claro al realizar estos arreglos es que con ellos me enfrentaba no solo al folclore *agradable* que se escuchaba en emisoras FM, en supermercados y en salas de espera durante el mes de la patria, sino que al propio régimen. Por eso arreglé estas tonadas con aspereza. Hoy día, junto con decidirme a publicarlas tal como fueron concebidas, me atrevo también a llamarlas antitonadas, pues eso es lo que son: manifestaciones de disidencia realizadas al amparo de la propia tradición.

Madrid, mayo de 2024

{ Prólogo

Karen Donoso Fritz

“Chile... el mejor libro de folklore que se haya escrito”¹

Violeta Parra

Violeta Parra (1917-1967) está inscrita en la historia cultural chilena como una gran artista, autora, intérprete, compositora e investigadora de la música tradicional. A raíz de la conmemoración del centenario de su nacimiento, se implementaron una serie de políticas públicas que favorecieron la difusión de su legado en instituciones culturales, educativas y medios de comunicación. También se reactivó la investigación académica en torno a su obra y legado, la que ha profundizado en sus diferentes facetas como creadora y recopiladora del folclor. Asimismo, la comunidad de artistas rindió homenaje desde la música, el teatro, la producción audiovisual, la artesanía, entre otras, lo que refleja la labor multifacética que realizó.

En definitiva, todas estas acciones han contribuido a situar a Violeta Parra como un referente indiscutido de la cultura chilena, siendo –sin lugar a duda– una de las artistas más reconocidas a nivel nacional e internacional en todas las disciplinas que desarrolló. Un pasaporte de la cultura chilena al mundo.

Sin embargo, hacia fines de la década de 1970, la alusión a esta artista distaba de esta realidad. En la cultura de izquierda, era reconocida como inspiradora y matriz del movimiento musical conocido como Nueva Canción Chilena. En efecto, su carrera comenzó como intérprete, luego se orientó a la recopilación de música campesina y mapuche, y también amplió sus horizontes hacia la composición, dejando un gran caudal de repertorio de canción política y de crítica social. Este último legado fue reivindicado por los artistas que participaron y colaboraron con la Unidad Popular y el Gobierno de Salvador Allende (1970-1973), en un periodo de expansión y consolidación del arte comprometido. Tras el golpe de Estado de septiembre de 1973, la represión cultural se orientó especialmente hacia este grupo, transformándose en víctimas de asesinatos –como el de Víctor Jara–, detenciones, exilios y prohibiciones. Sin ir más lejos, el hijo de Violeta Parra, Ángel, vivió la prisión política en carne propia en el Campamento Chacabuco.

Como es sabido, el clima de control y persecución que impuso la dictadura provocó cambios profundos en la cultura popular chilena. En un primer momento, militares y policías realizaron allanamientos masivos a instituciones educativas y culturales, con destrucción de inmuebles y bienes

¹ Violeta Parra. *La cueca presentada por Violeta Parra*. Santiago: Odeon, 1959: B1. LP.

representativos del arte comprometido con el proceso revolucionario. También se clausuraron medios de comunicación, se impuso censura previa en aquellos que quedaron funcionando y un restrictivo toque de queda que apagó la vida nocturna, y con ello, muchos espectáculos artísticos². Este proceso provocó un cambio profundo en las dinámicas sociales de la población, instaurando realidades nuevas como la autocensura y la transformación del lenguaje cotidiano, quedando en el olvido palabras como “pueblo” y “compañero”, por ejemplo³.

En un segundo momento de institucionalización de la censura, se mantuvieron los controles en el flujo de la información y se impusieron nuevas dinámicas en el mercado cultural: se reformó la ley de censura cinematográfica, estableciendo estándares más estrictos de calificación, y se liberaron los precios de las entradas a las salas de cine. Luego, se eliminaron los impuestos aduaneros a la importación de bienes y las disposiciones que permitían eximir de contribuciones a los espectáculos artísticos, así como se pasaron por alto otras legislaciones que exigían una cuota obligatoria de música nacional en las radios⁴. Y finalmente, se implementó una reforma tributaria que dispuso el pago del impuesto de compra/venta a todos los productos que se transaran en el mercado. Todo esto terminó con el proteccionismo estatal del que gozaban bienes culturales como revistas, discos y libros y que, en periodos anteriores, había contribuido al crecimiento de la producción cultural nacional.

Las lógicas de la seguridad interna y del neoliberalismo pusieron en jaque a la industria cultural local, transformando para siempre las características del consumo cultural. El circuito artístico y cultural de oposición que se gestó a partir de 1975 tuvo que amoldarse no solo al control autoritario sino también a las dinámicas del mercado, buscando nuevas formas de producción y de sostenibilidad. Por ello, se suele hablar de un circuito “alternativo”, en la medida que se lograban constituir mecanismos propios, generando nuevas empresas, nuevos espacios de difusión y una relación con un público cultural y políticamente comprometido.

En dicho circuito era usual que uno de los referentes más utilizados fuera Violeta Parra. Aunque algunos testimonios señalan que su obra también fue objeto de prohibiciones por parte de la dictadura, es un hecho que en 1977 su emblemática composición “Gracias a la vida” fue incluida en el programa-concurso “La canción de todos los tiempos” de *Televisión Nacional*, canal estatal sujeto a un estricto control y a listas negras⁵. Se ha dicho que la composición de Violeta era la favorita y estaba destinada a llevarse el primer lugar, razón por la cual los productores del canal decidieron que

² Karen Donoso, *Cultura y dictadura. Censuras, proyectos e institucionalidad cultural en Chile, 1973-1989*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2019: 40 y ss.

³ Luis Errázuriz y Gonzalo Leiva, *El golpe estético: dictadura militar en Chile, 1973-1989*. Santiago: Ocho Libros, 2012.

⁴ Valerio Fuenzalida, *La industria fonográfica en Chile*. Santiago: Ceneca, 1985: 6; y Anny Rivera, *Transformaciones de la industria musical en Chile*. Santiago: Ceneca, 1984: 7.

⁵ Sergio Durán, *Ríe cuando todos estén tristes: El entretenimiento televisivo bajo la dictadura de Pinochet*. Santiago: Lom Ediciones, 2012.

todos los participantes eran ganadores: “todas eran grandes canciones chilenas”⁶. En otra ocasión se ha señalado que esa canción era la única autorizada de Violeta para ser interpretada en televisión⁷.

En efecto, así como la dictadura prohibió artistas, también permitió e incluso se apropió de la obra de figuras fundamentales de la cultura chilena⁸. En el caso de Violeta Parra, el reconocimiento internacional que alcanzó en Europa por su música y por la exposición de tapices y pinturas en el Museo de Artes Decorativas del Louvre⁹, podrían explicar que su obra menos explícita políticamente se pudiera seguir difundiendo. Por ejemplo, en 1976 se publicó el libro *21 son los dolores*, una colección de canciones de temática amorosa compilada por el escritor Juan Andrés Piña para Editorial Aconcagua. Mientras que en el mismo año Editorial Galerna publicaba en Buenos Aires *Violeta Parra: gracias a la vida. Testimonios*, de Bernardo Subercaseaux y Jaime Londoño, una recopilación de relatos en torno a la vida de la artista, que sería publicado en Chile por la revista cultural de oposición *La Bicicleta* en 1982. Entonces, Violeta Parra, en su connotación de folclorista y autora de poesía amorosa, pasaba el control de medios y la censura previa de libros, sin dejar de ser un ícono de la resistencia cultural.

En este contexto, la Editorial Nascimento realizó su propia contribución. Esta empresa, creada en la década de 1940, también se vio afectada por las políticas restrictivas y económicas de la dictadura. A pesar de ello, intentaba perpetuar algunas prácticas como la edición de autores nacionales, la producción de libros de bajo costo, e incluso la realización de tertulias literarias con autores destacados, muchos de ellos disidentes de las políticas dictatoriales¹⁰. Así, en 1979 la editorial publicó *Cantos folklóricos chilenos*, sobre el que se basa este libro, cuyo antecedente directo es *Poésie populaire des Andes* editado en París en 1965. El libro francés estaba formado por un conjunto de canciones recopiladas por Violeta Parra, separadas por género: canto a lo poeta, tonadas, parabienes, esquinzos y cuecas, y una última parte que incluía composiciones de la artista. Con explicaciones de cada género, se fueron intercalando los versos —en francés y español— y presentaciones de cantores que actuaron como informantes: Rosa Lorca, Francisca Martínez, Guillermo Reyes, Isaías Angulo, entre otros.

Poésie populaire tuvo escasa difusión en Chile. Por ello, la aparición de *Cantos folklóricos* tuvo varios aspectos inéditos y de gran interés. El primero es que se incluyeron las canciones recopiladas por Violeta Parra, en sus versiones completas, con versos inéditos que no fueron grabados en los discos. Como explica Juan Pablo González más adelante, esto permite apreciar las transformaciones que reportan las canciones desde su proceso de aprendizaje, registro y su grabación fonográfica: se cambian de lugar algunos versos, se mutan palabras, se omiten estrofas, se agregan cogollos, por ejemplo.

⁶ *El Cronista*, Santiago, 2/ 1/1978: 31.

⁷ Cristian González y Gabriela Bravo, *Ecos del tiempo subterráneo: las peñas en Santiago durante el régimen militar (1973-1983)*. Santiago: Lom Ediciones, 2009: 133.

⁸ En el libro *Cultura y dictadura* dimos cuenta de cómo se utilizó la figura de Gabriela Mistral como una abnegada maestra de escuela, de origen humilde, obliterando sus escritos indigenistas, americanistas y su participación clave en la reforma educacional mexicana. Ver p. 92.

⁹ Javier Rodríguez, “Violeta Parra a través de sus viajes por Europa (1955 y 1962)”, en *Revista Musical Chilena*, 77/239, 2023: 31-60.

¹⁰ Felipe Reyes, *Nascimento. El editor de los chilenos*. Santiago: Ventana Abierta Editores, 2014: 310.

Las motivaciones para realizar tales cambios también pueden ser múltiples: evitar las reiteraciones, darle más coherencia a la letra o incluso, dejar clara la intención de una edición, sobre todo cuando se decide registrar y dar cuenta de los distintos tipos de géneros musicales que se interpretan en el ambiente campesino. Así, un verso menos o una estrofa de más, podría exponer de mejor manera los diferentes registros poéticos y sonoros.

En segundo lugar, es destacable el trabajo realizado por los editores de incluir imágenes, tomadas por el fotógrafo Sergio Larraín y el cineasta Sergio Bravo. Estos registros muestran a Violeta Parra tomando apuntes frente a cantores como Isaías Angulo y Gabriel Soto, en otras aparecen las cantoras y cantores con sus guitarras, donde se puede apreciar su avanzada edad. También se incluyeron fotografías de los instrumentos: una guitarra con clavijas de madera y un guitarrón chileno de 25 cuerdas. Así, se observa a Violeta Parra en el trabajo “en terreno”, junto a los cantores campesinos.

Un tercer aspecto, refiere a la inclusión de las transcripciones de la línea melódica de las canciones compiladas. Dicho trabajo fue realizado por Gastón Soublette, un reconocido investigador y compañero de trabajo de Violeta Parra por varios años. Este método era realizado frecuentemente por investigadores de gabinete, al momento de publicar escritos relacionados con música tradicional. Así se puede apreciar en los trabajos realizados previamente por el argentino Carlos Vega y los chilenos Carlos Lavín, Manuel Dannemann, Pablo Garrido, entre otros. Pero cabe recordar que Violeta Parra corresponde a otra corriente de la investigación musical y el destino de sus trabajos en terreno tenían otra salida: la reinterpretación en un programa de radio, en un escenario o su registro en una producción discográfica.

Violeta Parra fue protagonista de un cambio importante en el folclor chileno. A fines de la década de 1940, la investigación del folclor musical en Chile aún era un terreno propio de la academia¹¹. Esto implicaba fundamentalmente el registro, catalogación, conservación y difusión de músicas de origen tradicional, para ser procesadas y organizadas en el trabajo de gabinete. Como estrategia innovadora, en 1943 se realizó la grabación del álbum *Aires tradicionales y folklóricos de Chile*, donde investigadores académicos trabajaron junto a músicos e intérpretes populares. En esa experiencia, así como la realizada por la Dirección de Información y Cultura, DIC, bajo la supervisión de Pablo Garrido, había aún una diferencia entre investigadores y artistas-intérpretes.

Pero en la década siguiente, y a partir del trabajo realizado inicialmente por Margot Loyola y Violeta Parra, esa distinción se fue difuminando. Ambas intérpretes utilizaron los criterios de los métodos de investigación en terreno para recopilar músicas tradicionales y luego realizar nuevas recreaciones artísticas. Fue una apuesta pionera, en términos estéticos y políticos, que tuvo como resultado

¹¹ Esto a pesar de la labor realizada por Pablo Garrido en el Archivo de Música Popular de la Dirección de Informaciones y Cultura, ya que esta solo duró un par de años y todo el material recopilado fue retirado por Garrido o bien enviado a la Universidad de Chile. Ver Karen Donoso e Ignacio Ramos, “Institucionalización del folclor musical. Pablo Garrido a cargo de la Dirección General de Informaciones y Cultura (DIC). Chile, 1943-1948” en *Revista Outros Tempos: Pesquisa em Foco-História*, 21/37, 2024: 227-255 <https://doi.org/10.18817/ot.v21i37.1142>.

el surgimiento de una nueva forma de ser folclorista, donde las dos categorías pre existentes –el investigador académico y el intérprete de música criolla–, se fusionaron en una sola. Desde ese momento, la interpretación de música folclórica no solo haría referencia a una patria imaginada o a tradiciones inmemoriales, sino que tendría el sello de autenticidad dado por el proceso de recopilación de voz y manos de cultores populares campesinos. Definir una canción como “recopilada” implicaba atribuirle cierto grado de antigüedad y autenticidad, características indiscutibles de cualquier repertorio que mereciera ser calificado como folclórico y nacional a mediados del siglo XX.

Pero esto también implicó cuestionamientos a la labor académica, sobre todo porque la relación entre las investigadoras y los cantores populares se llevó a otro plano. Violeta Parra y Margot Loyola tenían algo en común: ambas eran de origen campesino y habían recibido enseñanzas musicales de sus propias madres. Esto implicaba que su vínculo con las y los cantores populares fuera cercano, encontrándose con ellos como sus pares o bien, como sus aprendices. Luis Arce, quien fuera esposo de Violeta, señaló que ella le decía “me voy a ver a mis viejos”, con su guitarra, un cuaderno y un lápiz; y si era necesario se iba a vivir con ellos¹². Otros testimonios dan cuenta de las relaciones de amistad que estableció con algunas cantoras, como fue el caso de Rosa Lorca, a quien conoció en la comuna de Barrancas. Violeta la visitaba con frecuencia, se quedaba en su casa, conversaban, cantaban, hacían grabaciones, e incluso recibió sus atenciones ya que Rosa era partera y curandera, oficio aprendido de su madre y abuela¹³.

Cantos folklóricos recogió estos aspectos. Cada capítulo fue dedicado a presentar a un artista popular y su repertorio: seis cantores y nueve cantoras. Asimismo, se incluyeron los comentarios de Violeta Parra, los que dan cuenta de la experiencia cotidiana de esos encuentros, con sus dificultades y complejidades. Por ejemplo, explica que para conseguir que don Gabriel Soto –On Grabia (sic)– le cantara algunas canciones, tuvo que convencer a su esposa Chabelita, lo que sucedió luego de un año “de espera y curiosidad”¹⁴.

Otro elemento importante, fue que este tipo de investigación no rehuía del contexto sociocultural en el que se encontraban los cultores. Un grupo importante de cantores aún vivía en latifundios, forma de propiedad agrícola del valle central chileno, que se extendía entre las provincias de Aconcagua y Biobío. Según José Bengoa, este territorio se consolidó como referente de lo nacional durante el siglo XIX, cuando las haciendas producían y exportaban trigo y otras materias primas¹⁵. Señala el autor que este ciclo expansivo –que duró hasta la crisis de 1929– construyó “el paisaje bucólico de estas tierras... un camino bordeado de álamos, una casita de tejas rojas un gran cántaro de greda, un canal o arroyo de aguas frescas, un sauce llorón y un caballo amarrado a la vara”¹⁶, paisaje ampliamente cantado en la tonada huasa, por lo demás.

¹² Bernardo Subercaseaux y Jaime Londoño, *Violeta Parra: gracias a la vida. Testimonios*. Buenos Aires: Editorial Galena, 1976: 59.

¹³ Subercaseaux y Londoño, 1976: 53.

¹⁴ Violeta Parra, *Cantos folklóricos chilenos*. Santiago: Editorial Nascimento, 1979: 22.

¹⁵ José Bengoa, *Reforma agraria y revuelta campesina*. Santiago: Ed. Lom, 2017: 32.

¹⁶ Bengoa, 2017: 34.

A pesar del declive productivo y de las demandas por sindicalización y propiedad levantadas por los movimientos de politización campesina de las décadas de 1930 y 1940¹⁷, la transformación de este tipo de propiedad no se produjo sino hasta la segunda mitad de década de 1960. En ese entonces, se materializaron los programas de reforma agraria, como parte de las políticas modernizantes de los Gobiernos de la Democracia Cristiana y la Unidad Popular. Las elites se resistían a cambiar el tipo de propiedad, debido a que el latifundio representaba su principal capital político –base electoral– y económico –respaldo para poner en garantía al momento de emprender nuevos negocios y recibir préstamos–¹⁸, pero también era el soporte de su identidad como clase social y el nexo de pertenencia a la identidad nacional¹⁹. Este elemento es clave, toda vez que las elites aceptaron reconocer al huaso como referente de la identidad, pero en una versión desprovista de sus rasgos populares y barbáricos, enalteciendo las raíces hispánicas: “el huaso tomó las costumbres del español y se enriqueció, entrando a formar parte de las clases medias y altas de la sociedad”²⁰.

Por su parte, Violeta Parra intentó develar dicha apropiación y buscar la autenticidad en el arte de los subalternos, es decir, entender el folclor asociado a las clases populares campesinas. Así, a pesar de no haber escrito ni reflexionado teóricamente al respecto, logró insertarse en el debate por la definición de lo folclórico, abriendo una senda que posteriormente seguirían Gabriela Pizarro (1932-1999) y Patricia Chavarría (1946-), quienes al momento de publicarse *Cantos folklóricos*, a pesar de su reconocida trayectoria como investigadoras, docentes e intérpretes, aún lidiaban con la marginación laboral y la sobrevivencia económica, en el contexto de un régimen que las había dejado sin trabajo y con pocos espacios de difusión²¹.

En suma, *Cantos folklóricos chilenos* pasó la censura para conectar a los artistas e intelectuales que resistían el clima cultural que impuso la dictadura, con aquella Violeta Parra que recorrió los campos de Chile, en una profunda labor de buscar y relevar la sabiduría popular. Esta obra recuperó una propuesta cultural que se distanciaba e incluso, ponía en cuestionamiento las formas en que se difundía el folclor en los medios amparados por la dictadura. Mientras la televisión exhibía y reafirmaba la propuesta de proyección folclórica como lo tradicional, este libro mostraba a los cultores aferrados a sus instrumentos, en su condición de inquilinos, con un repertorio popular y religioso, sin aditivos ni exceso de transformaciones estéticas. Así, y como en épocas anteriores, el concepto de folclor volvió a ponerse en disputa.

¹⁷ María Angélica Illanes, *Movimiento en la tierra. Luchas campesinas, resistencia patronal y política social agraria. Chile, 1927-1947*. Santiago: Ed. Lom, 2019: 188 y ss.

¹⁸ Sofía Correa et al. *Historia del siglo XX chileno. Balance paradójico*. Santiago: Ed. Sudamericana, 2001: 135.

¹⁹ María Rosaria Stabili, *El sentimiento aristocrático. Elites chilenas mirándose frente al espejo. 1860-1960*. Santiago: Ed. Andrés Bello, 2003: cap. 3.

²⁰ René León Echaiz, *Interpretación histórica del huaso chileno*. Santiago: Editorial Universitaria, 1955: cap. 2, “El Ancestro”.

²¹ Hemos abordado una parte de la labor de estas investigadoras en el artículo “Por el arte-vida del pueblo: Debates en torno al folclore en Chile. 1973-1990”, en *Revista Musical Chilena*, 63/212, 2009: 29-50.

{ La tonada

Presente en diversos países sudamericanos, así como en el norte de España, la tonada es la canción chilena por excelencia, un género musical que no se baila, solamente se escucha. A pesar de esto, en Chile posee una riqueza rítmica como si fuera bailada, que es similar a la de la cueca, baile nacional. Esta riqueza es producida por la alternancia y superposición de metros en 6/8 y 3/4 y por la variedad de sus patrones de acompañamiento. La tonada campesina es interpretada principalmente por mujeres o cantoras a una o dos voces en terceras paralelas con acompañamiento de una o dos guitarras y/o arpa, tiene un carácter festivo, y está escrita en una variedad de formas estróficas, predominando las cuartetos octosílabas con rima en los versos pares –como la primera estrofa de la cueca– cantados con dos frases musicales distintas pero complementarias.

Es cuando la tonada se canta que despliega toda su forma poético-musical, algo que permanece oculto en sus cuartetos escritas. La forma predominante de cada cuarteto cantado es ternaria –AABA–, es decir, termina con la misma frase musical con la que empezó, aunque no con la misma letra, a diferencia de lo que ocurre en la cueca con su “vuelta a empezar” en que tanto la letra como la música se repiten. Sus frases musicales pueden ser de antecedente y consecuente iguales (a a) o distintos (a b), y coinciden con cada verso de la cuarteto. La frase A está en la zona de la tónica y la frase B está en la zona de la dominante, estableciendo la polaridad armónica que está en la base del dinamismo que posee la forma musical ternaria en general.

Al ser cantada, se repiten los dos primeros versos –AA– y los dos últimos, pero utilizando en la segunda repetición la primera frase musical a modo de recapitulación –BA–. Tanto en las tonadas recopiladas por Violeta Parra (1979) como por Margot Loyola (2006) podemos observar la predominancia de esta microforma ternaria en cada estrofa cantada –AABA–, que es cuando se duplica el número de versos, lo que permite desplegar la lógica de contraste y recapitulación propias de la canción popular.

En “Cuando yo salí a rodar”, tonada entregada por Mercedes Guzmán a Violeta Parra, tenemos un ejemplo de la regularidad de la forma ternaria en cada una de sus siete estrofas cantadas, incluida la última de despedida o “cogollo”. Cada cuarteto se escribe de la siguiente manera:

Cuando yo salí a rodar
dije en nombre sea de Dios
ya mi madre se acabó,
vamos a experimentar.

Sin embargo, al ser cantada, la cuarteta se escucha de este modo:

A a Cuando yo salí a rodar
a dije en nombre sea de Dios
A a Cuando yo salí a rodar
a dije en nombre sea de Dios
B b ya mi madre se acabó,
b vamos a experimentar
A a ya mi madre se acabó,
a vamos a experimentar.

Algo similar ocurre con dos de las otras tonadas que abordadas en este estudio: en “Viva Dios viva la Virgen” –A (a b) A A’ A–, entregada por Eduviges Candia, donde la segunda frase es una variante de la primera –A’–, y en “A dónde vas Jilguerillo” –A (a b) A B (c c) A–, del repertorio de Clarisa Sandoval, en la que antecedente y consecuente de la primera frase A son contrastantes –(a b)–.

La microforma ternaria de la cuarteta cantada de la tonada chilena coincide con la macroforma del antiguo villancico español llegado a América durante la Conquista, que comienza con un estribillo o refrán que se repite, continúa con una copla –dividida en mudanza y vuelta– y culmina con el regreso del estribillo o refrán²². También encontramos esta macroforma ternaria en la canción popular anglosajona de 32 compases, formada por un coro y su repetición –AA– un puente en la zona de la dominante –B– y el retorno del coro –A–. Sin embargo, en la tonada todo esto ocurre en una dimensión micro, al interior de cada cuarteta al ser cantada, es decir estamos ante una expresión en miniatura de una vasta tradición de la canción popular en el mundo.

El ámbito melódico de la tonada suele ser de octava y la armonía es tonal en modo mayor y se ciñe a las funciones de tónica, subdominante y dominante –con séptima–, con ocasionales apariciones de la dominante de la dominante. El acompañamiento de guitarra posee un rasgueo o rasquetado constante y poderoso, común al de la cueca, con variantes que involucran distintos patrones rítmicos, metros, tipos de golpes, apagados simples y dobles de cuerdas, y acciones tanto de los dedos como de la mano completa.

Raúl Díaz-Acevedo (1997) ofrece un completo recuento de estas variantes practicadas en la zona centro-sur del país, como el charrangueado –sin alturas precisas–, el chicoteado –acentuando el último tiempo del compás–, el zangorreo –con torpeza–, y el acompasado –pulsando algunas cuerdas–.

²² Más sobre el villancico y su impacto en América en Grebe 1969.

Además, la guitarra campesina se toca con distintos tipos de trinados –acordes arpegiados–, ligados, picoteos –pulsados percutidos de la cuerda en el mástil–, floreos o tuntuneos –punteos–, y bordoneos –punteos de las cuerdas bajas–. Todo esto mediante el índice de la mano derecha o combinado con los dedos medio y el anular, o con una uñeta o plectro en el caso de los hombres²³.

La tonada campesina tiene distintas denominaciones según la función que desempeñe o la estructura poético-musical que posea. Si narra acontecimientos notables se denomina romance según la antigua tradición hispana; si es usada para dar una serenata, se llama esquinazo; si se usa para homenajear a los novios, se llama parabién; y si es para cantarle al niño Dios, villancico. En su letra confluyen temas religiosos y profanos –(des)amor, paisaje, faenas, ponderación o exageración–, y se manifiestan intenciones satíricas, jocosas, o costumbristas²⁴.

Según su estructura poético-musical, tendremos tonadas en cuartetos sin estribillo o tonadita pobre, de microforma ternaria, como hemos visto, que es la más habitual en la zona centro-sur de Chile. En el caso de que el último verso de una estrofa sirva de comienzo para la siguiente, se denomina tonada de coleo. También hay tonadas en décimas, llamadas tonadita larga; y con estribillo o tonada-canción, de macroforma binaria –A B A B– y que es la influida por la música popular urbana, como veremos a continuación²⁵. Tal como en la tonada cuyana, la tonadita pobre chilena suele incluir una cuarteta final como cogollo o cierre en que se saluda a alguna persona o a toda la audiencia con referencias a la flora del lugar, para luego ratificar lo cantado o sacar una conclusión de ello, a veces en modo satírico. Al terminar el cogollo, el homenajeadado suele retribuir con un vaso de vino a la cantora.

Junto con la zamacueca, la tonada es el género tradicional que aparece de manera más frecuente en el repertorio de salón cultivado en las ciudades y las casas patronales durante el siglo XIX. Al comienzo, se trataba de tonadas campesinas recolectadas, transcritas y editadas en partitura por músicos extranjeros, como el violinista y compositor italo-peruano Claudio Rebagliati (1843-1909) en su *Álbum sudamericano. Colección de bailes y cantos populares corregidos y arreglados para piano* (1870); el guitarrista y compositor español Antonio Alba (1873-1940) en su colección *Cantares del pueblo chileno* (1898-); o el pianista y musicógrafo alemán Albert Friedenthal (1862-1921) en su colección *Stimmen der Völker in Liedern, Tänzen und Charakterstücken* (1911). Junto a tonadas del músico nacional Manuel Antonio Orrego publicadas en 1896 y tonadas arregladas por Ramón Flores en 1907, se destaca la compositora nacional María Luisa Sepúlveda (1883-1958) que publicó tonadas sueltas desde 1923 y como colección en su *Cancionero chileno* (1937), con 16 tonadas recogidas y armonizadas por la compositora²⁶.

Sin embargo, en forma paralela a la publicación de partituras, estaba la labor de un sinnúmero de cantoras campesinas que recibían tonadas de la tradición o creaban las suyas propias y que en la

²³ Más en Loyola 2006: 126-127; Díaz-Acevedo 1997: 166-170; y Chavarría 1994: 72-79.

²⁴ Ver Barros y Dannemann 1964.

²⁵ Más en Loyola 2006: 88-100.

²⁶ Casa Amarilla editó, a fines de la década de 1940, una segunda serie del cancionero de Sepúlveda, titulada *Canciones y tonadas chilenas del siglo XIX*, también recogidas y armonizadas por la compositora.

década de 1930 llegaban a los estudios de grabación y a la radio, que es el contexto donde se insertó la labor de Violeta Parra. La cantora campesina, tal como afirma Margot Loyola, es una mujer que pertenece a un mundo rural donde puede desempeñar distintas labores junto con la de cantar, como son los de partera, rezadora, meica o curandera, santiguadora, tejedora, alfarera, amasandera, o compositora de huesos (2006: 27).

Todo esto dentro de un contexto de pobreza extrema y de sometimiento de la mujer al padre y luego al marido, de modo que no le resultará fácil desarrollar su labor en forma autónoma. Aunque fundamental, el canto será solo una parte de su vida, encontrando en rodeos, trillas, fiestas del 18 de septiembre, bodas, celebraciones de cumpleaños y santos, y velorios de angelito los espacios y ocasiones recurrentes para desarrollar públicamente su arte. Algunas de ellas lograrán profesionalizarse como cantoras por acción de la industria musical y los consiguientes procesos de masificación del folclore desarrollados en Chile a partir de los años treinta.

A diferencia de lo que ocurría desde la segunda mitad del siglo XIX, las recopilaciones de Violeta Parra se plasmaban en discos, pues las partituras de salón ya empezaban a declinar. Debido a esto, las transcripciones que realizó Gastón Soublette (1927-) del repertorio recolectado por Violeta Parra desde comienzos de los años cincuenta y que han servido de base para realizar los arreglos y armonizaciones de las antitonadas incluidas en esta publicación, corresponden más bien a documentos etnográficos que a productos de la industria editorial, tal como lo venían haciendo etnomusicólogos y folcloristas en Europa y América. De todos modos, podemos considerar que repertorio de salón y documento etnográfico se funden en el presente, pues las partituras de tonadas y de otros géneros de la tradición publicadas con fines artísticos y de esparcimiento hasta comienzos del siglo XX, corresponde hoy día a vestigios escritos de un acervo tradicional que de otra manera pudo no haber llegado hasta nosotros.

Los registros en partitura y fonográficos marcarán un proceso de urbanización constante de la tonada campesina durante el siglo pasado, que la llevará a nuevos derroteros y la hará participe de un mundo donde recogerá nuevas influencias musicales, literarias y performativas. Este proceso comenzó en la década de 1920 y ocurrió tanto en la esfera de la música popular como de la música de concierto. En efecto, la creación de los primeros conjuntos de huasos en Santiago y el inicio de su larga trayectoria discográfica y radial basada en la tonada y la cueca, ocurría en forma paralela al estreno y edición en París en 1923 de las *12 tonadas de carácter popular chileno* de Pedro Humberto Allende (1885-1959), que corresponde al máximo desarrollo logrado por este género en manos de un compositor, complejizando la tonada desde su particular punto de escucha²⁷. Cuando la tonada se desplazaba desde el ámbito campesino al medio urbano de masas y al mundo ilustrado del concierto, la clase media chilena, en gran medida también de origen campesino, se encontraba en plena expansión social, aumentando su autoestima e influencia política y cultural. La historia de la tonada marcha de la mano de este proceso.

²⁷ Ver estudio de las tonadas de Pedro Humberto Allende en González 2006.

A pesar de la resistencia al cambio de sectores ilustrados de la sociedad chilena, la tonada se había transformado en el género principal de las nuevas estrellas del folclore, adaptándose a los requerimientos de una música popular urbana, masiva y moderna. Su carácter lírico, su estructura flexible y sencilla y su arraigo en la cultura nacional, la hacían ideal para llevarla al escenario, al disco, a la radio y al cine. De este modo, surgió un músico profesional de tonada, que desarrolló un estilo de ejecución virtuoso en la guitarra, el arpa y el acordeón. Al mismo tiempo, la industrialización de la fabricación de la guitarra y la masificación de su práctica fomentaba su reproducción en manos de aficionados, reinando en veladas familiares, paseos y reuniones estudiantiles con la ayuda de cancioneros que eran constantemente publicados en el país por imprentas, sellos discográficos, agrupaciones civiles, militares y religiosas, y hasta por partidos políticos. Es así como la tonada completaba su uso y consumo por sectores urbanos adultos y jóvenes.

Los rasgos de la tonada campesina se mantienen y al mismo tiempo se desarrollan en la tonada popular urbana. De este modo, el género amplía su lenguaje armónico y melódico, introduciendo el uso de acordes de dominante séptima hacia la subdominante, la dominante y la tónica paralela, e incorporando notas agregadas y cromáticas alrededor de los tres grados del acorde. También aumenta sus variaciones de tempo mediante la alternancia de partes lentas y rápidas y la detención y retención del ritmo —con figuras de quintillo en 6/8—; desarrolla el pulimento vocal e instrumental; introduce el canto con micrófono; y enriquece su medio instrumental con la incorporación del contrabajo y el acordeón.

Todo esto es lo que se puede escuchar en las grabaciones de Los Cuatro Huasos (1927-1956), Los Quincheros (1937-1957) y Los Provincianos (1938-1966) para los sellos Victor y Odeon realizadas en Santiago desde 1930, pues antes los músicos chilenos debían ir a grabar a Buenos Aires. A esto se suma un tipo de tonada para orquesta presente en las bandas sonoras del cine nacional, donde se destacó Ester Soré —Marta Yupanqui Donoso (1915-1996)— “La Negra Linda” como actriz y cantante desde fines de los años treinta.

Según una tendencia imperante en la música popular del siglo XX, que enfatiza la incorporación del estribillo tanto en la música cantada como instrumental con la incorporación del *crooner* —cantante con micrófono— y el estribillista, la tonada urbana tendrá habitualmente estribillo. Esta es una estrofa recurrente que mantiene la misma letra y que es destacada mediante contrastes de tempo, metro y modalidad con el resto de las estrofas, algo similar a lo que ocurría en el tango, el bolero y el vals criollo peruano. De esta manera, en la tonada urbana las estrofas tienen un tempo más lento, su acompañamiento es valseado en 3/4 y están en modo menor, mientras que el estribillo posee un tempo más rápido, tiene un acompañamiento “acuecado” de 6/8 + 3/4 y está en modo mayor. La cuarta antitonada de esta colección, basada en la tonada “En la cumbre de los Andes”, corresponde a una tonada con estribillo con cambio métrico, aunque en este caso mantiene la misma modalidad de Mi mayor.

Si bien la variedad de formas estróficas de la tonada campesina también estará presente en la tonada urbana, en esta última predominan tres o cuatro cuartetas octosílabas y un estribillo formado

por dos estrofas complementarias, o una repetida. En la mayoría de los casos, las frases poético/musicales son de ocho compases. Es destacable, además, la presencia de rasgos métricos de la cueca, como la anticipación silábica, el uso de muletillas y la incorporación de la seguidilla, junto a patrones de rasgueo en la guitarra comunes a ambos géneros.

Como herencia de la tonada campesina, en la tonada urbana es habitual la incorporación de una introducción y de un interludio instrumental de ocho o dieciséis compases que separa las estrofas entre sí o del estribillo. En estas partes instrumentales, se ha desarrollado el virtuosismo de la guitarra popular chilena, con la incorporación de solos de rápidos punteos a una voz o en terceras paralelas, con trémolos y *glissandi*²⁸. Así mismo, la primera guitarra suele realizar contra-cantos durante las estrofas y el estribillo, lo que proyecta el virtuosismo de la introducción y el interludio a toda la tonada. Como señala Mauricio Valdebenito, “es en la tonada urbana donde se despliega el verdadero virtuosismo que se desarrolló a partir del proceso mediatizador de la música tradicional. Las difíciles y complejas introducciones y contra-cantos que idearon los guitarristas populares urbanos, dan cuenta de [este] desarrollo” (2019: 89).

Hasta la década de 1920, la guitarra en la ciudad estaba en manos de músicos de salón y de estudiantina y es probable que algunas técnicas desarrolladas en esos ámbitos, como el característico tremolado de las bandurrias, hayan influido en la práctica de la guitarra urbana de tonada. Así mismo, las primeras grabaciones de grupos de huasos realizadas en Buenos Aires hasta 1930, pueden haber recibido la influencia del uso de la guitarra por los grupos argentinos de música criolla y de tango. Sin embargo, Violeta Parra tomará distancia de la tonada urbana, situándola dentro de lo que en la época se llamaba música moderna, una música practicada por docenas de conjuntos radiales, afirma, con los que ella y su humilde guitarra no podía enfrentar en su batalla por la defensa del auténtico canto chileno, señala²⁹.

Si bien la tonada representa el modo de percibir el mundo desde la tradición campesina, este género ha sabido adaptarse a los cambios que la modernidad introduce en ciudades y campos. La tonada narra historias y da espacio a una expresión pausada de sentimientos, recurriendo a imágenes que hablan de fenómenos antiguos sujetos a desafíos nuevos, especialmente en las formas del trato amoroso. Con estas características, pudo entrar en el salón de fin de siglo, y adaptar sus códigos y convenciones de un modo eficaz y seductor, permitiendo mantener la relación entre el espacio cultural tradicional y las modas e influencias llegadas desde los escenarios europeos, referentes culturales principales para la elite chilena de fin del siglo XIX. Cumplido este primer paso, la tonada entrará en gloria y majestad a la cultura de masas, contando con la plena complicidad de la elite social, que veía consolidado un género que representaba sus más antiguas tradiciones y que sabía sobreponerse a los embates de la modernidad, junto a las necesidades de identidad de la clase media, del migrante campesino y de la nueva cultura popular urbana que se instalaba en el país³⁰.

²⁸ Ver transcripciones y análisis en Valdebenito 2019.

²⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=96KZvEnlRTw>.

³⁰ Más en González y Rolle 2005.