

## ESTUDIOS

### *Música popular y discurso académico: a propósito de la legitimación culta de las “Anticuecas” de Violeta Parra*

por

*Jorge Aravena Décart*

*Equipo Doctoral Arts, Societé, Pratiques et Institutions Culturelles,  
Université de Franche-Compté, Paris, Francia.*

Antes de enunciar los objetivos del presente artículo es necesario hacer algunos alcances respecto del título. Se trata simplemente de delimitar algunas de las nociones que contiene con el fin de abordar más rápidamente la problemática específica que nos interesa.

El primer alcance se refiere al término “música popular”, término en el cual convergen dos de las nociones menos dispuestas a tolerar una atribución unívoca y unánime de sentido. Partiendo de la base de que cualquier definición de “música” implica la existencia de una conceptualización específica a tal efecto, y que esta conceptualización no es común a todas las sociedades humanas –y que de hecho no se presenta en todas las sociedades humanas– no adoptaré necesariamente una definición universalista de la música como el “arte de combinar sonidos según tales o cuales reglas, variables según las épocas y lugares”, sino que voy a adherir más bien a una visión que constate –y no que defina– la existencia de un fenómeno *que se quiere* musical. Como lo recuerda la socióloga Anne-Marie Green, la estabilidad relativa –y no absoluta– de una definición de “música” se debe en gran parte a que una obra u objeto “es definido como obra musical porque es considerado como tal por la sociedad que le ha creado”<sup>1</sup>. De esta manera adhiero implícitamente –aunque en un sentido bastante amplio– a una perspectiva que aborde el objeto musical en cuanto “fenómeno musical”, noción construida por Jean Molino e inspirada en la idea de “fenómeno social total” de Marcel Mauss.

En cuanto al término popular, el camino no será muy diferente, y el espejismo de una definición universalista de lo popular –e incluso el de una definición restringida y de finalidades limitadas– cederá el paso a dos constataciones que nos servirán de punto de partida metodológico. En primer lugar, e independientemente del sentido asociado a lo popular, partimos de la base que dicha categoría

<sup>1</sup>Green 1993: 20.

no sólo existe y persiste en nuestra sociedad y en prácticamente todo el mundo occidental, sino que ella organiza y determina además una buena parte de nuestra vida en comunidad. En segundo lugar, en nuestras sociedades el sentido que da vida a la categoría de lo popular no adquiere una dimensión completa sino que a través de las relaciones de reciprocidad que se establecen entre dicha categoría y aquellas que aluden a un universo “no-popular”. Se trata, evidentemente, del dominio de lo culto, de lo “serio” o lo “docto”. Nuevamente, no pretendemos *a priori* ni abordar directamente ni validar tal o cual definición de lo culto o “docto”, sino que aceptamos –de manera provisoria, al menos, y abierta a toda discusión– la existencia de dicha categoría dentro del campo social que compete a nuestro objeto de estudio.

Pero, ¿cuál es este campo y cuál es ese objeto? La delimitación del término “discurso académico” será apropiada para este efecto. Nuestra intención era, en un principio, referirse a un discurso “musicológico” y no a un discurso “académico”. Sin embargo, la inclusión del término “musicología” se prestaba a confusión, no sólo porque no todos los textos examinados obedecen a un discurso musicológico, en un sentido estricto, sino porque la definición de “musicología” no siempre implica el tomar en cuenta su genealogía ni su pertenencia a un cuadro académico más amplio. En este sentido, no vamos a considerar únicamente, dentro de nuestro análisis, aquella disciplina que recoge toda investigación científica efectuada sobre el arte de los sonidos<sup>2</sup>. Nos interesa, más bien, considerar a todo discurso que emane desde la academia y que tenga como objeto “algo” definido como música o fenómeno musical. El lugar que le cabe a la musicología en la determinación de un discurso académico más amplio es ciertamente capital, y concordamos sin duda con lo expresado por Gabriel Castillo en cuanto a que “si la teoría musicológica nace del relato motivado por una expresión musical [...] no es posible identificar ninguna expresión musical fuera del relato que la teoría musicológica establece para legitimar su existencia”<sup>3</sup>.

Debemos reconocer, siguiendo esa perspectiva, que una de las características principales del discurso musicológico es el de haber llegado a ser un relato institucionalizado. Desde este sitio dicho relato ha podido así afectar, inundar, infiltrarse al conjunto de la institucionalidad que lo alberga (llámese Universidad, Conservatorio, etc.), constituyéndose de esta manera en la voz asociada a dicha institucionalidad y, por lo tanto, en una voz particularmente visible, autorizada y ubicua dentro de nuestra sociedad. En este sentido, una de las principales influencias del discurso musicológico sobre el discurso académico general en torno al fenómeno musical, es el de hacerle heredar algunas de sus carencias o sesgos. Cabe citar, entre otros, el hecho de que el discurso musicológico hubo de permanecer durante largo tiempo condicionado a la concepción misma de la musicología, la que, en cuanto disciplina, fue concebida a la medida de una época y sobre todo a la medida de un tipo de música y de una concepción de la música en particular.

<sup>2</sup>Pistone 2002.

<sup>3</sup>Castillo 1998 :15.

Toda transformación y bifurcación posterior (innovaciones metodológicas, cambios en el objeto de estudio, acercamientos a la historia, a la etnología, a la lingüística, a la sociología, etc.) no sabrían explicarse, de hecho, sin esta filiación. Este condicionamiento se verifica también en el hecho de que el estudio académico de manifestaciones musicales distantes de la tradición culta se haya erigido en función de dicha tradición, y de manera marginal y sesgada. Lo anterior por cuanto el estudio académico de dichas manifestaciones se guardaría de amalgamar ambos campos de estudio; sesgadamente, porque las manifestaciones “nocultas” que tuvieron cabida dentro de un discurso académico fueron casi exclusivamente aquellas pertenecientes a un universo etiquetado como “folclórico”. Dicho universo sería situado, por lo demás, a una distancia temporal y social “saludable”, de manera de garantizar directa o indirectamente una especie de jerarquía musical impuesta desde y por el mismo discurso académico. Empleando la célebre fórmula de Michel de Certeau [1993 (1974)], se trataría de buscar en dichas manifestaciones la “belleza del muerto”, tranquilizadora en su lejanía, como una manera de negarles la vida y de negársela también a otras manifestaciones no forzosamente filiadas a un patrimonio “folclórico”.

Si aceptamos que la categoría de popular engloba de alguna manera aquella de “folclórico”, podríamos decir que la legitimación del discurso musicológico y académico en general permanecería durante largo tiempo circunscrita a este contexto y a este molde. No es sino hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XX –bajo la influencia de los profundos cambios operados en las sociedades globales contemporáneas y en las ciencias humanas– que el discurso académico abriría sus puertas a un estudio de la música popular. Al comienzo, como lo remarca J.P. González, tuvo como estrategia el “establecer vínculos entre la música popular y la música clásica”<sup>4</sup>. Poco a poco llegó a construir algunos espacios académicos donde el estudio de la música popular se justifique sin necesidad de una referencia *sine qua non* a la música culta.

En términos generales, el estudio académico que se ha hecho en Chile de la música popular no escapa a este panorama, con la salvedad de que la justificación del objeto musical popular, en un sentido amplio, comenzó a cristalizarse recién en los años 90 y que los nuevos espacios académicos de legitimación al respecto están en plena construcción.

En este sentido, el objetivo del presente artículo es el de analizar en qué medida los intentos por construir un nuevo discurso académico en torno al fenómeno musical popular chileno –indispensables y valiosos, por lo demás– pueden continuar validando las demarcaciones y legitimaciones que caracterizan al antiguo discurso. Para tal efecto serán analizados tres relatos “académicos”, cuyo eje principal es la obra de Violeta Parra. Los textos serán analizados en orden cronológico, tomando como hilo conductor los comentarios y análisis que son vertidos a propósito de las ya famosas *Anticuecas* para guitarra de nuestra querida compositora.

<sup>4</sup>González 2001 :40.

## I. DOCUMENTO Nº1

El primer texto pertenece a Alfonso Letelier. Corresponde a un homenaje póstumo que el compositor y académico rindiera a Violeta Parra. El título del artículo es "In Memoriam Violeta Parra" y fue publicado en la *RMCh* correspondiente al período abril-junio de 1967. Lo hemos tomado como punto de partida pues, a nuestro juicio, es un ejemplo de un tipo de discurso culto e institucionalizado de la época, sustentado claramente en una dicotomía jerarquizada de lo popular y de lo culto o "docto".

Lo primero que deseamos resaltar es el hecho de que se trata precisamente de un homenaje —es decir, de un acto de reconocimiento— a una compositora cuyas raíces y actividades se enmarcan exclusivamente dentro del ámbito de lo popular. En este artículo Alfonso Letelier reconoce en Violeta Parra una verdadera *summa*, pues, nos dice el compositor, "no de otro modo puede definirse esa entrega suya, total, espontánea, y múltiple, al cultivo de aquello que surge sencilla, pero inevitablemente del fondo del alma popular"<sup>5</sup>. Si para celebrar a Violeta, el compositor no duda entonces en asociarla a ese "sencillo" e "inevitable" fondo popular, fácilmente se podría desprender que dicho fondo es valorado de manera positiva. Esta disposición estaría en contradicción con la hipótesis de una visión despreciativa de lo popular por parte de un cierto discurso académico.

Sin embargo, una vez que se deja atrás la periferia laudatoria del homenaje —cuya honestidad, por lo demás, no pretendemos en ningún caso poner en duda— y se penetra en la connotación profunda del discurso, se percibe el verdadero lugar y la verdadera valoración con que se presenta lo popular: si Violeta es particularmente interesante es más bien porque no se trata "de una folklorista más, aunque eminente, **sino de una artista**"<sup>6</sup>. De esta forma, al cultivo de ese "inevitable" aunque "sencillo" fondo popular se sumaría, siempre según el relato de Alfonso Letelier, el hecho de extraordinario interés que Violeta trasciende el "terreno folklórico y popular para entrar en aquel otro: de su particularísima creación musical"<sup>7</sup>. Así, el pasaje que marca en Violeta Parra la superación de lo folclórico, aquello que encamina la "sencillez" del fondo popular hacia la creación artística, aparece como el pasaje de la repetición a la inventividad, de la latencia a la productividad, de la inercia a la vitalidad. La "creación musical" atribuida a Violeta Parra simboliza, entonces, el abandono del maravilloso pero anónimo e inanimado "fondo popular", para validarse en un ámbito en donde los objetos parecieran adquirir una existencia cualitativamente mejor. No es otra cosa la que Alfonso Letelier insinúa cuando concluye que "atravesados por su originalidad espontánea, por su fuerza, su calidad artística [...], las obras de Violeta Parra **merecen tanto la difusión como el estudio**"<sup>8</sup>.

<sup>5</sup>Letelier 1967 :109.

<sup>6</sup>Letelier 1967:109. Negritas agregadas por el autor.

<sup>7</sup>Letelier 1967 :109.

<sup>8</sup>Letelier 1967 :109. Negritas agregadas por el autor.

Esta legitimación, este *merecimiento* que recae sobre la obra de la compositora nos permite resaltar dos características esenciales del discurso que la crea. En primer lugar, la valoración y la validación de la obra de Violeta se funda sobre una paradoja que nos permite situar el verdadero lugar que, dentro de este discurso, le cabe a lo popular. Dice Letelier: "Sin enredar la terminología, que hoy por lo demás la investigación cuida celosamente, puede decirse que el arte de Violeta Parra, cubierto en general del ropaje folklórico, emerge de las raíces vernáculas para **elevarse muy por encima de lo circunscrito, limitado y modesto que artísticamente suele ser esa expresión en sí misma**"<sup>9</sup>. Es así que Violeta Parra no puede sino haber sido poseedora de una "exquisita sensibilidad [...] que la hacía capaz de captar la raíz de las cosas y transformarlas en expresiones artísticas" de manera que –agrega Alfonso Letelier– "su significación trasciende más allá de un mero folklorismo [y] su obra creadora, enraizada en lo más profundo del alma vernácula, **queda a igual distancia de lo popular y de lo culto**"<sup>10</sup>.

Si en un principio hubiésemos podido pensar que lo popular y lo culto pertenecían únicamente a universos diferentes, debemos aceptar ahora que estos universos están aquí concebidos dentro del marco de una dialéctica jerárquica: la distancia entre el universo popular y el universo "artístico" no es el simple trecho que separa horizontalmente dos dominios diferentes, sino que es una distancia ascendente en la cual la valoración del universo musical popular queda supeditada a la mayor altura del universo "artístico". La paradoja resulta así del hecho que Violeta Parra sería una figura señera porque ella constituye una verdadera *summa* de ese "fondo del alma popular chilena", al mismo tiempo que ella representa precisamente la negación de dicho fondo, pues encarna la superación de lo "modesto" y "limitado" que caracterizaría lo popular. El valor del substrato popular toma lugar sólo como antecedente, como rama noble –aunque "sencilla"– de un árbol genealógico que parece florecer únicamente cuando se opera el pasaje a la "creación artística", casi diríamos a la "verdadera" creación. El sitio de ese fondo popular se construye, en consecuencia, en función de su negación, y la obra de Violeta puede que se sitúe "a igual distancia de lo popular y lo culto", pero claramente en una travesía que la lleva de menos a más.

El segundo elemento que deseamos destacar de este discurso no viene sino a confirmar esta jerarquización. En efecto, el homenaje rendido por Alfonso Letelier, esta celebración de la creatividad "artística" de Violeta Parra, cristaliza ante todo en la valoración de un tipo de composición de la compositora por sobre otro. Pues "si bien son numerosas las obras compuestas por Violeta Parra [...] de entre ellas hay dos que [...] poseen [los elementos] de un arte **verdadero y original**. Ellas son las *Anticuecas* y [...] *El Gavilán*"<sup>11</sup>.

¿Cuáles son dichos elementos? ¿Cuál es el punto de partida y cuál es la travesía que lleva a estas piezas hacia *el arte verdadero y original*?

<sup>9</sup>Letelier 1967 :110. Negritas agregadas por el autor.

<sup>10</sup>Letelier 1967 :110. Negritas agregadas por el autor

<sup>11</sup>Letelier 1967 :110. Negritas agregadas por el autor.

Si tomamos el caso de las *Anticuecas* –y de acuerdo *grosso modo* con lo expresado por la propia Violeta Parra– el punto de partida es precisamente la cueca, es decir, una manifestación que, según el discurso de Alfonso Letelier y en general según todo discurso al respecto, pertenece al universo de lo popular o de lo folclórico –o cuando menos no pertenece al dominio de lo “artístico”, de lo culto o “docto”. Partiendo de esta base, el compositor esboza un análisis comparativo que resalta las diferencias entre las *Anticuecas* y el modelo que éstas superan. Se establece entonces que las *Anticuecas*: 1) no presentan la forma de la cueca, 2) no tienen canto y 3) “lo más importante –subraya Letelier– superan con creces la indigencia armónica que es una constante de esa música [de las cuecas]”<sup>12</sup>.

¿Qué connota, en este contexto, la “indigencia armónica” de la cueca? Si aceptamos, por el momento, que en un sentido amplio las variantes armónicas de la cueca tradicional pueden reducirse al empleo de ciertas relaciones tonales tales como los enlaces I-V, I-IV o I-IV-V; si aceptamos también que las armonías de las *Anticuecas* escapan frecuentemente a dicho cuadro tonal y que, en términos cuantitativos, la cantidad de acordes y relaciones armónicas utilizadas en ellas supera con creces los usos de la cueca “vernácula”, podríamos concluir, entonces, que la “indigencia armónica” *correspondería a una cierta economía de relaciones y de tipos de acordes de uso corriente en la cueca, elementos que convergerían hacia un enfoque tonal –y sencillo– del género.*

Ahora bien, nociones tales como armonía y tonalidad, en cuanto discurso al menos, tienen cabida fundamentalmente dentro del espacio académico. Tenemos, por otra parte, que dentro del campo mismo de la música “docta”, la superación de un acercamiento tonal rudimentario constituye también uno de los aspectos claves de las transformaciones que dicho campo sufriera en los siglos XIX y XX, aspecto del cual el ambiente musical chileno “docto” hizo evidentemente eco. En este sentido, el discurso de Alfonso Letelier, declarando y celebrando la superación de la “indigencia armónica” de la cueca por parte de Violeta Parra, no hace sino instalar una plataforma que reafirma la validez y supremacía del lenguaje musical culto así como el del discurso que lo legitima. La ruptura que se advierte en las *Anticuecas* es evaluada en función de la pertinencia y apropiación de la que son objeto dentro del contexto musical docto. Se traza así, a contraluz, el camino ascendente que lleva de la repetición a la inventividad, de la inercia a la vitalidad, de lo popular a lo docto. Violeta Parra no se encuentra, entonces, *a igual distancia de lo popular y de lo culto, sino que se halla a medio camino de lo culto.* La paradoja mencionada anteriormente se resuelve y adquiere un sentido unívoco, y es de esta forma que podemos explicarnos cómo esta música “da la espalda al clasicismo de la cueca” a la vez que nos entrega “un mensaje palpitante de lo más profundamente chileno que hay en nuestro pueblo”<sup>13</sup>.

<sup>12</sup>Letelier 1967 :110.

<sup>13</sup>Letelier 1967 :110.

II. DOCUMENTO N° 2<sup>14</sup>

Antes de continuar con el análisis de los documentos restantes, creemos necesario precisar que al abordar el texto de Alfonso Letelier no hemos pretendido hacer hincapié en el hecho que un tal discurso haya o no haya sido exclusivo, hegemónico o simplemente mayoritario, sino más bien hemos querido resaltar que: 1) dicho relato, consagrado a un tema etiquetado de “popular”, implica en última instancia la legitimación de una concepción culta del fenómeno musical, y 2) la existencia de dicho relato se explica por la existencia de un marco académico e institucionalizado que lo hacía posible. En este sentido, lo que nos interesa mostrar a continuación es en qué medida en el análisis que se ha hecho posteriormente de las *Anticuecas* – análisis que, no dejamos de insistir, resulta no sólo valioso si no que refleja además el interés de encontrar otros lugares a lo popular dentro de la academia– persisten, en cuanto discurso, algunas de las connotaciones del discurso que hemos abordado más arriba.

Trataremos en primer término el artículo de Olivia Concha Molinari, titulado “Violeta Parra, compositora”, publicado también en la *RMCh*<sup>15</sup>. Aunque no compete al objetivo principal de este trabajo, me permito resaltar desde ya la importancia de este artículo en cuanto a que constituye el primer –y único– estudio musicológico que analiza la obra para guitarra sola de Violeta Parra. Se inscribe así, junto con la transcripción y publicación de estas piezas y su posterior edición en disco compacto, dentro del inestimable trabajo que realizara un grupo de músicos y académicos interesados en sacar a luz esta parte hasta entonces postergada de la obra de la compositora<sup>16</sup>.

En lo que respecta a nuestro eje de atención, y al margen de la descripción y análisis musical de las piezas, no podemos sino dar cuenta del vínculo directo que se establece entre este discurso y aquél que preside el artículo de Alfonso Letelier. Este vínculo se hace patente ya al momento de introducir el artículo y presentar los antecedentes del estudio de la obra de Violeta Parra. La autora ahí nos indica que “señales de un marco musical más amplio que el popular donde situar a Violeta Parra, ya habían sido emitidas anteriormente por **músicos e intelectuales**”<sup>17</sup>. Así, el ámbito de lo popular queda desde ya delineado y superado, dejando entrever la idea de que la ruptura, innovación u originalidad de las piezas para guitarra tienen cabida en un dominio situado “más allá” de lo popular. Reencontramos de

<sup>14</sup>Creemos importante indicar que hemos preferido no incluir dentro de los documentos para el análisis nuestro artículo “Opciones armónicas, estilo musical y construcción identitaria: una aproximación al aporte de Violeta Parra en relación con la música típica” (Aravena 2001). Esto, no porque en él no advirtamos algunas de las características que presentan los artículos de Olivia Concha y de Christian Spencer, sino, más bien, porque nos ha parecido más pertinente el sacar a relucir el aporte que se manifiesta a través de dichos estudios, más que los de nuestro trabajo.

<sup>15</sup>Concha 1995.

<sup>16</sup>Se trata fundamentalmente de Rodolfo Norambuena, quien tuvo acceso, junto a Olivia Concha, a grabaciones inéditas realizadas por Violeta Parra, y Rodrigo Torres, quien tuvo la iniciativa de realizar una copia con las piezas preservadas en el Centro de Documentación de la Sección Musicología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

<sup>17</sup>Concha 1995 :72. Negritas agregadas por el autor.

esta forma una visión que niega, si se puede decir así, la posibilidad de que la novedad de dichas piezas, de que el “movimiento” que ellas implican, tengan lugar dentro del ámbito de lo popular. El movimiento, en este caso, corresponde más precisamente a un “deslizamiento” que lleva de un dominio a otro. Por otro lado, queda también en claro cuál es el decir que da cuenta de este fenómeno: la superación del marco musical de lo popular ha sido ya observada por “músicos” e “intelectuales”, y será la voz de estos últimos la encargada de promulgar el hecho.

Eso es lo que se desprende, al menos, al observar el contenido de los textos referidos a las *Anticuecas* citados por la autora:

- “En el artículo ‘In memoriam’ –nos dice Olivia Concha– el compositor Alfonso Letelier expone una síntesis crítica de las *Anticuecas* y del *Gavilán*, obras que él había escuchado en sesiones familiares con el propósito de ‘aclarar el originalísimo resultado estético al que llega la autora [...], prescindiendo de todo rebuscamiento y dejando su talento que escuche el imponderable que habita todo arte verdadero”<sup>18</sup>.
- “Magdalena Vicuña publicó un artículo al regreso de la compositora e intérprete chilena desde Europa, señalando: ‘Al volver a Chile, nuestra folklorista comenzó a componer obras para guitarra, que aunque llevan la nomenclatura del folklore, las llama Anticuecas; son música culta, como la que se puede escuchar en cualquier concierto de cámara”<sup>19</sup>.
- “Más adelante [Enrique Bello] hace referencia a las composiciones para guitarra sola, específicamente a las *Anticuecas*, que califica como ‘una obra digna de figurar entre las mejores composiciones de música culta para ese instrumento en cualquier parte del mundo”<sup>20</sup>.

Partiendo de este marco de referencias la profesora Concha deja en claro que “la presentación y análisis de las 15 obras para guitarra sola de Violeta Parra corroboran la valorización manifestada por las personalidades mencionadas”<sup>21</sup>. El estudio y la evaluación de las *Anticuecas*, que resultan “dignas” de ser consideradas como música culta, dan cuenta entonces del sendero ascendente que estas piezas recorren en su camino hacia esa “otra” música, aquella “que se puede escuchar en cualquier concierto de cámara”.

En cuanto al análisis mismo de las *Anticuecas*, debemos destacar en primer lugar que la profesora Concha da cuenta desde el inicio de su estudio de los problemas metodológicos que plantea la singularidad del objeto estudiado. Queda claramente establecido, entre otras cosas, que el proceso composicional de Violeta Parra no obedece precisamente a una concepción docta-occidental de la creación musical, sino que a una aproximación autodidacta y popular. “Se está frente a una artista autodidacta sustentada en fuentes culturales profundamente enraizadas en el substrato folclórico popular de rasgos e inflexiones peculiares, casi irrepetibles mediante la codificación gráfica convencional”, de manera que

<sup>18</sup>Letelier 1967:111, citado en Concha 1995 :72.

<sup>19</sup>Vicuña 1958:74, citado en Concha 1995 :72.

<sup>20</sup>Bello 1968:69, citado en Concha 1995 :73.

<sup>21</sup>Concha 1995 :73.



“al contradecir la tradición popular las normas académicas surgen dudas y dificultades en la tarea del transcriptor”<sup>22</sup>. Ahora bien, estas consideraciones son aplicadas fundamentalmente al plano de la transcripción, y no al del análisis compositivo propiamente tal. La descripción y el examen del material se realizará casi exclusivamente bajo la égida de una concepción docto-occidental del fenómeno musical, recreando, de paso, la paradoja subyacente al discurso planteado por Alfonso Letelier.

Volvemos a encontrar aquí la idea de un trabajo de doble cariz, cuya expresión máxima se hallaría en las *Anticuecas*. Se trataría de piezas en las cuales el arte de Violeta habría alcanzado “la complejidad y elaboración máxima” y en donde la cantautora contrasta, “con mayor nitidez e indiscutible propiedad [...] los dos discursos, uno generado en el folclor y el otro producto de sus capacidades transformadoras en nuevas síntesis de **vuelo universal**”<sup>23</sup>. Ahora bien, no cabe ninguna duda de que este *vuelo universal*—que se contrapone aquí, debemos suponer, al vuelo local, “restringido” del folclore— está directamente ligado a un lenguaje musical docto-occidental. Si bien es cierto que para Olivia Concha Violeta Parra “incorpora escalas arcaicas como las modales, presentes en el repertorio campesino e indígena y [...] a la vez incursiona en la apertura y ampliación de la tonalidad”<sup>24</sup>, no es menos cierto que en este discurso será ese último aspecto el que determinará, en última instancia, la superación del localismo de lo folclórico y el que permitirá el acceso a otra dimensión.

“Se mantiene el concepto sintáctico gravitacional de un acorde generador y de una tónica, mas no siempre ese acorde tendrá sentido conclusivo; por el contrario, la puntuación sintáctica de orden suspensiva es lo más frecuente. Se suceden antecedentes interrogativos sin encontrar consecuentes conclusivos. En ocasiones se soslaya la función conclusiva y se quebranta la tonalidad modulando a tonalidades lejanas, e introduciendo alteraciones cromáticas en interesantes pasajes disonantes [...] El uso divergente de la tonalidad con cromatismos armónicos y ornamentales, las disonancias no resueltas, conducen en las *Anticuecas* n.ºs 4 y 5 a episodios en los que aparecen doce tonos. **Esto señala el alto grado de elaboración lingüística a que llega Violeta Parra**”<sup>25</sup>.

La aplicación de conceptos tales como *tonalidad*, *modalidad*, *modulación*, procedimientos de *doce tonos*, etc., a composiciones cuya concepción está expresamente vinculada—en el mismo artículo, por lo demás— a la formación autodidacta de Violeta Parra, nos lleva a plantearnos algunas interrogantes relativas a la pertinencia del análisis aplicado. La *Anticueca* N.º 4<sup>26</sup> es presentada, por ejemplo, como aquella en la cual “se presentan los materiales más avanzados tendientes a la ruptura del lenguaje tonal” y en donde “la presencia de cromatismos disonantes con-

<sup>22</sup>Concha 1995 :74.

<sup>23</sup>Concha 1995 :75. Negritas agregadas por el autor.

<sup>24</sup>Concha 1995 :75.

<sup>25</sup>Concha 1995 :75. Negritas agregadas por el autor.

<sup>26</sup>Que es la N.º 3 en la transcripción definitiva de la obra para guitarra sola de su autora. Cf. Parra 1993:45-48.

ducirá a la atonalidad, llegándose en algunos episodios del desarrollo al uso de doce tonos<sup>27</sup>. Así, apoyándose en la excelente transcripción presentada, la tercera parte de la anticueca será definida como un “período decididamente atonal”, como consecuencia de que allí Violeta Parra “incursiona en los doce tonos”<sup>28</sup>.



Anticueca N°4

Sin poner en duda en ningún momento la calidad y la importancia de la transcripción, creemos pertinente el interrogarnos acerca del provecho analítico que se saca de ella, sobre todo si agregamos al análisis algunos elementos concierne a la ejecución en guitarra de la pieza. En efecto, si observamos la ejecución del episodio en cuestión, nos damos inmediatamente cuenta que los cromatismos y las incursiones en los “doce tonos” tienen directa relación con el descenso cromático *de una única postura en la guitarra*. La incursión de Violeta Parra en la “apertura y ampliación de la tonalidad”, el “alto grado de elaboración lingüística a que [ella] llega”, la proximidad que la compositora alcanzaría con una música culta –como la que se puede escuchar “en cualquier concierto de cámara”, son afirmaciones que nos parecen menos acordes a la formación autodidacta y popular de la compositora, que la alusión a procedimientos ligados a la práctica del instrumento que la acompañó durante toda su carrera musical. No pretendemos en ningún caso negar la ruptura que emana del resultado musical de tal práctica. Violeta Parra lleva a cabo, no hay ninguna duda al respecto, una *elección* del material sonoro, independientemente del procedimiento empleado. Simplemente creemos importante señalar que es la aplicación de una lecto-escritura docto-occidental la que permite hablar de “atonalismos” y de situarlos, por lo tanto, como “altos grados de elaboración lingüística” al momento de pasar del plano descriptivo al analítico y valorativo. Y todo esto sobre la base del olvido o de la relativa indiferencia frente a procedimientos más cercanos a un enfoque compositivo autodidacta. Una descripción que dé cuenta de la repetición de posturas a lo largo del mango de la guitarra no facilita, ciertamente, la aplicación de nociones y procedimientos “cultamente” rupturistas –como es el caso de

<sup>27</sup>Concha 1995 :102.

<sup>28</sup>Concha 1995 :103.

“atonalidad”. Muy probablemente el deslizamiento que lleva de lo popular a lo docto no se hubiera producido de manera tan suave, no hubiera parecido tan evidente o prioritario. De este discurso se desprende que la única ruptura posible pareciera ser, en definitiva, aquella que encuentra su lugar dentro de un sistema de significación ajeno al popular.

Sólo quisiéramos agregar que el procedimiento guitarrístico mencionado está lejos de constituir una excepción dentro de las composiciones para guitarra de Violeta Parra. De hecho Olivia Concha hace referencia expresa a él al momento de abordar la *Anticueca* N°1: “Armónicamente –nos señala la profesora Concha– se trabaja con un subterfugio de carácter técnico. Se traslada una tríada con novena de una posición a otra, desplazando la mano por el mástil de la guitarra”<sup>29</sup>. De hecho, y como veremos más adelante, la propia Violeta se había referido a este procedimiento. La relativa indiferencia con que es considerado este “subterfugio”, nos la explicamos entonces sólo por la inutilidad que le cabe dentro de un análisis armónico académico y dentro del discurso que se construye sobre él. Por último, es necesario indicar que ni siquiera otras composiciones para guitarra sola de Violeta que no presentan este recurso, o cuya aplicación no implica un resultado armónico inusual, escapan a la comparación con el universo docto. Así, por ejemplo, “algunas piezas muy breves de organización en frases emparentadas con la canción estrófica, se abren y colindan con los preludios chopinianos donde la síntesis es producto de estructuración no sólo expresiva, sino también de pensamiento”<sup>30</sup>. Pensamiento que pareciera entonces no poder sintetizar con lo expresivo en el crisol de lo popular.

### III. DOCUMENTO N° 3

El último documento que analizaremos corresponde a la ponencia de Christian Spencer titulada “Folklore e idiomática: Violeta Parra y su doble pertenencia a la industria cultural”, presentada en el III congreso del IASPM (Bogotá, 2000). El objetivo de esta ponencia fue el de situar la obra de Violeta Parra dentro de la industria cultural chilena, haciendo hincapié en la bifurcación que se verificaría entre su producción más difundida comercialmente y aquella más alejada de la industria cultural, a saber sus obras instrumentales para guitarra y *El Gavilán*. El autor, que es sociólogo, enfoca naturalmente el tema desde una perspectiva sociológica y no musicológica, pero este hecho no le impide el reflexionar acerca de la construcción estilística de dichas piezas, apoyado sobre todo –y con justa razón– en su formación musical como guitarrista. Lo primero que cabe destacar es que Spencer propone el procedimiento guitarrístico mencionado más arriba como elemento central de análisis, al momento de definir la “idiomaticidad” de estas piezas. Así, “estos rasgos propiamente instrumentales [...] permiten abrir el campo de estudio, entendiendo por ‘idiomáticas’ aquellas músicas escritas a partir de un instrumento con una utilización importante del idioma y recursos organológicos

<sup>29</sup>Concha 1995 :96.

<sup>30</sup>Concha 1995 :75.

de éste<sup>31</sup>. Esto le permite decir con razón, a nuestro juicio, que “la guitarra define la creación de estas obras”, y que en tal sentido “no debemos encandilarnos con los análisis tradicionalmente utilizados en el mundo culto puesto que no existe en Violeta un pensamiento musical sistemático”<sup>32</sup>. Spencer nos indica explícitamente que el resultado musical al que llega en estas obras la cantautora:

“[...] supone como consecuencia una concepción ‘digitativa’ original en el instrumento e implica además la formulación de ‘posiciones’ en la mano izquierda, la mayoría de ellas originadas en un conjunto de acordes y notas que son trasladados a lo largo del mástil dentro del margen de los doce espacios iniciales de la guitarra, espacio en el cual la autora ‘abre’ los mismos acordes e intervalos provocando así la rica textura”<sup>33</sup>.

Más allá del campo disciplinario diferente desde el cual habla Spencer, el principio que él propone se revela opuesto a aquel desarrollado por Olivia Concha. Esto nos lleva a pensar que la medida y la evaluación de estas obras escapan así a la tutela impuesta por un análisis y un discurso culto. Sin embargo, si no hemos querido instalar la problemática desde la perspectiva de la pertinencia o no de un análisis basado en una concepción musical ajena al objeto estudiado –en el fondo, entre un acercamiento émico o ético– es porque el discurso de Spencer presentará también, aunque de manera mucho más atenuada, las connotaciones detectadas en los documentos de Letelier y Concha.

Christián Spencer señala inicialmente que “mayor atención merecen sus obras instrumentales de carácter abstracto”<sup>34</sup>, cuya singularidad sobrepasaría las herramientas de análisis de la música culta, así como aquellas propias del estudio del folclore tradicional. La atención que merecen estas piezas radicaría, por un lado, en el hecho de que éstas habrían permanecido “en la periferia de la industria cultural” mientras que el resto de la obra de Violeta Parra se desarrollaría “inserta en medio del aparataje de la época”<sup>35</sup>. Por otro lado, y ahora en un plano musical, estas piezas serían interesantes porque en ellas se apreciaría la “capacidad para concebir ‘materialmente’ la música y no desde una ‘superestructura’ o desde lo que hoy se ha dado en llamar ‘escritura’ o concepción de la música desde el papel”<sup>36</sup>.

Estas afirmaciones, que apuntan a una autonomía en relación con el análisis e interpretación académico, se contradicen no obstante con el resto del relato, pues no son pocas las citas y opiniones que continúan señalando a lo culto como una referencia obligada para medir la ruptura estilística de Violeta y, por ende, lo popular. “Aquellas obras de carácter instrumental –nos dice Spencer– estuvieron siempre alejadas de la media debido a su naturaleza abstracta y su ubicación musical que, **en el decir del compositor chileno Alfonso Letelier [...]**, las recubría de un

<sup>31</sup>Spencer 2000 :7.

<sup>32</sup>Spencer 2000 :10.

<sup>33</sup>Spencer 2000 :10.

<sup>34</sup>Spencer 2000 :6.

<sup>35</sup>Spencer 2000 :8.

<sup>36</sup>Spencer 2000 :11.

ropaje folklórico que emanaba de las raíces vernáculas para elevarse muy por encima de lo circunscrito, limitado y modesto que artísticamente suelen ser éstas<sup>37</sup>. Ya hemos visto, al analizar el artículo de Alfonso Letelier citado por Spencer, de qué manera esta “elevación” por sobre lo folclórico y lo popular oculta, en definitiva, aquello que se pretende exhumar, y en qué medida la celebración de esta ruptura no hace sino trazar, desde el discurso culto y gracias a un sistema de significación afín, el camino y la meta de todo arte “verdadero”. Aludiendo a otra cita, esta vez del compositor Miguel Letelier –hijo de Alfonso– queda claro que para Spencer “estas creaciones rapsódicas inspiradas en raíces vernáculas sintetizan y ‘subliman’ [...] el folklore chileno”<sup>38</sup>. Así, si en este discurso el componente popular se vuelve sublimable, es porque hay una voz que lo eleva más allá de su esencia y es también porque estas piezas, atadas en un extremo al acervo folklórico y popular, adquieren su verdadera dimensión al ser ancladas al universo musical culto. Es por eso, creemos, que nuevamente las obras para guitarra sola de Violeta Parra, así como *El Gavilán*, son presentadas como pertenecientes a un “folklore de tipo ‘popular’ que transita entre lo culto-guitarrístico y lo tradicional, con rasgos exploratorios e instintivamente más complejos –desde todo punto de vista– que sus pares generacionales”<sup>39</sup>.

#### IV. CONCLUSIONES

Para abordar las conclusiones del presente artículo, nos sumaremos en primer lugar a la idea de que todo discurso debe ser considerado tanto por lo que dice como por aquello que calla. En tal sentido, nos parece claro que el “decir” de los tres documentos estudiados coincide en un punto: las *Anticuecas*, junto con *El Gavilán* y otras piezas para guitarra sola, se sitúan “más allá” del resto de la obra de Violeta Parra. Cualitativamente ellas se escapan, ya sea por la complejidad que se les atribuye o por su existencia al margen de la industria cultural de la época, del dominio de las canciones más difundidas de la cantautora –canciones inmersas enteramente, si se puede decir, en el dominio de lo popular. La complejidad deviene entonces ruptura, y de esta amalgama surge el valor que justifica el sitial privilegiado del cual gozan estas piezas. Así, los tres documentos terminan coincidiendo a su vez en un “callar” que no es sino la cara pasiva de una negación: la ruptura en Violeta Parra “no” puede provenir de aquel dominio inmerso en lo popular, “no” puede vincularse a un dominio menos “abstracto” como el de sus canciones y, en definitiva, cualquier ruptura que emane de la obra de Violeta “debe” relacionarse por analogía o por proyección al universo culto.

De este modo se deja de lado, a mi juicio, una parte importante de la obra de Violeta Parra que sin recurrir a una complejización armónica –intuitiva o no– del material musical, opera una importante ruptura en relación con el contexto musical popular heredado por la compositora. Me refiero por ejemplo a canciones

<sup>37</sup>Spencer 2000 :8. Negritas agregadas por el autor.

<sup>38</sup>Spencer 2000 :11.

<sup>39</sup>Spencer 2000 :8.

como *Y Arriba quemando el sol*, *La carta* o *Porque los pobres no tienen*, en donde será precisamente la presencia de una economía armónica o de relaciones de acordes inusuales lo que convergerá, en coordinación muchas veces con los textos, en una ruptura o más bien en una re-elaboración de la tradición o, si se quiere, en la configuración de un elemento innovador. Es éste, a nuestro parecer, uno de los principales puntos ciegos que quedan fijados en los documentos analizados, y es esta ruptura, que no es necesariamente “abstracta” ni comparable a aquellas propias al universo docto, la que deseáramos ver al menos restituida como posible.

En segundo lugar, y en un plano más bien epistemológico, quisiera traer a colación la pregunta con la que Jean-Claude Passeron inaugura el libro *Le savant et le populaire* [1989] –pregunta que, aunque dirigida a la sociología de la cultura, me parece pertinente y aplicable a toda disciplina que, desde la academia, arroja una mirada sobre el inefable popular: “La investigación que aborda las culturas populares –plantea Passeron– ¿exige que la sociología de la cultura se provea de interrogaciones, de conceptos o de inflexiones metodológicas específicas?”<sup>40</sup>.

La pregunta es de una importancia capital, pues si la respuesta es afirmativa, ¿no existe acaso el riesgo de crear herramientas adaptadas no tanto a la particularidad, sino más bien a la “simpleza”, a la “pobreza” de lo popular? Y si la respuesta es negativa y tomando en cuenta que este cuestionamiento acerca de lo popular nace desde la academia, ¿no se están aplicando instrumentos y objetivos que dibujen con antelación el lugar privilegiado –porque observante– de la mirada culta y el lugar desfavorecido –porque observado– del objeto popular? Lo que está en juego es, en consecuencia, la autonomía de lo popular en cuanto objeto de estudio académico y la pertinencia de las herramientas metodológicas y conceptuales que se hacen cargo de dicho objeto.

Lo que plantea Passeron, entre otras cosas, es que al menos queda claro que una metodología basada en un relativismo cultural –en el sentido de analizar una cultura o un grupo como un sistema de significación cerrado y autosuficiente– no es necesariamente la única perspectiva de análisis aplicable al estudio de lo popular. O, mejor dicho, existen ciertas interrogantes que no se responden sino al incluir dicho sistema dentro de un contexto más amplio. El “fondo del alma popular”, siguiendo los términos de Alfonso Letelier, no pertenece a una comunidad lejana cuyas relaciones de observación o jerarquía se establecen *a posteriori* de un primer contacto o relativamente al margen de la cultura observante. Ese “fondo del alma popular” dispone “ya” de un lugar preestablecido y su observación es deudora de la configuración previa de las relaciones de legitimidad social que rigen una sociedad que alberga, en un solo regazo, lo que es considerado culto y lo que es considerado popular. No se trata tampoco de reducir el campo de estudio de lo popular a una analogía sencilla del tipo “las clases dominantes son a las clases dominadas lo que la cultura dominante es a la cultura dominada”, ni siquiera de proclamar una “teoría de la legitimidad cultural” como único camino posible. Se trata simplemente de tener en cuenta, como lo señala Passeron, *que al abordar el fenómeno de lo popular nos enfrentamos a una diferencia cultural que “no” es*

<sup>40</sup>Grignon y Passeron 1989 :17.

*una alteridad pura*, como podría ser el caso de una sociedad radicalmente extraña a la propia. Al observar lo popular observamos una diferencia cultural que se asocia a una alteridad “que está mezclada con los efectos directos (explotación, exclusión) o indirectos (representaciones de legitimidad o de conflictualidad) de una relación de dominación”<sup>41</sup>. No se trata, insistimos, en reducir la existencia de lo popular a una relación de este tipo, sino a considerar dicha relación como posible y pertinente al abordar el campo de estudio de lo popular. De hecho, es evidente que una cultura popular, incluso sometida a una dominación directa, continúa funcionando como cultura, y la existencia de un sistema de significación propio la dotará de espacios de autonomía que justificarán, entre otras cosas, su estudio en cuanto sistema cerrado. Lo que interesa realmente, como lo señala Passeron, es tener conciencia de que se está frente a una verdadera apuesta interpretativa. Por un lado, si se desea trabajar sobre un objeto popular considerándolo como parte de un dominio simbólico autónomo, la mirada sobre lo popular estará destinada a obliterar las relaciones de dominación y legitimación mencionadas más arriba. Por otra parte, está la decisión de postergar la autonomía relativa de lo popular –con toda la riqueza que ésta puede entrañar– con el fin de dar cuenta de la configuración social y simbólica general que la contiene y la explica. Lo importante, sin embargo, es el aceptar que:

“[...] una u otra apuesta comprometen el hecho de saber qué es lo que la descripción del sentido de una cultura popular pierde o gana en la elección teórica de ignorar algo de su realidad simbólica [...] construyendo sistemáticamente [aquello que se elige estudiar] ya sea como autosuficiencia simbólica o como dependencia simbólica [...] *Lo que pierde un criterio de descripción no se mide, finalmente, sino con relación a lo que el otro logra describir*”<sup>42</sup>.

Si hemos tomado como caso de estudio la mirada y la apreciación de las *Anticuecas* de Violeta Parra por parte del discurso académico, es en gran medida porque consideramos que estamos frente a un recuento cuyo equilibrio total da por resultado un saldo deudor. En efecto, en los documentos analizados no se apela ni a la autonomía relativa de lo popular ni tampoco al sistema de relaciones sociales y simbólicas globales que lo determinan. Y esto pasa increíblemente por el olvido del discurso elaborado por la propia compositora. En efecto, en marzo de 1958, a poco de haber terminado su participación en la Escuela de Verano de la Universidad de Concepción, durante el cual la compositora tuvo sin duda un intercambio directo con gente vinculada a la vanguardia universitaria y artística de la época, Violeta Parra declara lo siguiente en la revista *Ecran*.

- “Para componer y para interpretar tuve que aprender a tocar guitarra [...]. Me enseñó Andrés Segovia en Concepción, y así descubrí que lo que había hecho hasta ahora estaba totalmente equivocado. No sabía poner las manos en la guitarra, ni

<sup>41</sup>Grignon y Passeron 1989 :20.

<sup>42</sup>Grignon y Passeron 1989 :21.

tocarla como corresponde. Una vez que dominé lo que me enseñó Segovia, me puse a componer temas musicales suaves, melodiosos. Pero no todo es alegría y, para expresar mi dolor, ‘descubrí’ la música atonal<sup>43</sup>.

“Yo no sé música –declararía meses después la compositora en la misma revista– (14/10/58). De pronto mis manos juegan sobre las cuerdas y toco algo nuevo. No puedo escribirlo, porque tampoco soy capaz. Sencillamente lo memorizo. Después, cuando los entendidos oyeron mis pequeñas composiciones, me aseguraron que yo creaba en la escala dodecafónica. Nunca lo presenté... porque ignoraba lo que era eso”<sup>44</sup>.

La periodista, Marina de Navasal, completa este último testimonio agregando que:

“Violeta no sabe música y no la quiere aprender. ‘Creo que lo que tengo es puro y no me conviene ir al conservatorio’, dice. Para interpretar sus composiciones atonales hace un dibujo mental de sus dedos sobre la guitarra y lo repite cada vez que toca. Ha tenido muy buenas críticas de Acario Cotapos y de Enrique Bello”<sup>45</sup>.

Si al analizar los documentos académicos que hemos considerado, la utilización de términos como “atonal” o “dodecafónico” nos parecía extraña, la verdad es que el escucharlos en boca de Violeta nos lleva a confirmar el círculo perfecto que describe el discurso académico. Violeta nombra y califica estas piezas a través de un “decir” que se origina en lo culto, y el discurso culto lo perpetúa como un objeto que se aleja de lo popular, y que adquiere, por ello, un estatus superior al resto de la obra de la compositora. Lo culto se transforma y se autoconfiere así el don de convertir lo popular en “arte verdadero”, sublimación que da la medida del poder simbólico que detenta. Él y sólo él es capaz de dar la pauta, directa o indirectamente, de aquello que es correcto o equivocado –como el guitarrear de Violeta–. Evidentemente las relaciones y las fecundaciones entre un mundo culto y un mundo popular no sólo son comunes y deseables, sino quizás ineludibles. No hemos pretendido promover, en tal sentido, una visión purista y maniquea de dicha dialéctica. Hemos querido simplemente recalcar que, probablemente, este tránsito de la ignorancia al conocimiento, de lo inerte a lo vital, de lo popular a lo culto, sólo tiene sentido para el discurso que lo proclama. De la conciencia de este hecho, que deviene apuesta interpretativa, dependerá sin duda el ejercicio del poder simbólico que nuestro propio discurso –que es un discurso académico y culto– será susceptible de ejercer sobre aquello que nombramos popular.

## BIBLIOGRAFÍA

ARAVENA DÉCART, JORGE

- 2001 “Opciones armónicas, estilo musical y construcción identitaria: una aproximación al aporte de Violeta Parra en relación con la música típica”, *RMCh*, LV/196 (julio-diciembre), pp. 33-58.

<sup>43</sup>Navasal 1958.

<sup>44</sup>Navasal 1958.

<sup>45</sup>Navasal 1958.



- BELLO, ENRIQUE, JOSÉ M. ARGUEDAS Y OTROS  
1968 "Análisis de un genio popular: Violeta Parra", *Revista de Educación*, N° 13 (diciembre), pp. 66-76. Santiago de Chile: Ministerio de Educación.
- CASTILLO FADIC, GABRIEL  
1998 "Epistemología y construcción identitaria en el relato musicológico americano", *RMCh*, LII/190 (julio-diciembre), pp. 15-35.
- CERTEAU, MICHEL DE  
1993 (1974) *La Culture au pluriel*. Christian Bourgois editor. Colección Points Essais, N° 267. París: Gallimard.
- CONCHA, OLIVIA  
1995 "Violeta Parra compositora", *RMCh*, XLIX/183 (enero-junio), pp. 71-106.
- GONZÁLEZ, JUAN PABLO  
2001 "Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos", *RMCh*, LV/195 (enero-junio), pp. 38-64.
- GREEN, ANNE-MARIE  
1993 *De la musique en sociologie*. Paris : EAP.
- GRIGNON, CLAUDE Y JEAN-CLAUDE PASSERON  
1989 *Le savant et le populaire*. Paris : Gallimard-Le Seuil.
- LETELIER, ALFONSO  
1967 "In memoriam Violeta Parra", *RMCh*, XXI/100 (abril-junio), pp. 109-111.
- MOLINO, JEAN  
1975 "Fait musical et sémiologie de la musique", *Musique en jeu*, N° 17, pp. 37-62.
- NAVASAL, MARINA DE  
1958 [Entrevista a Violeta Parra], *Ecran*, marzo, Santiago.
- PARRA, VIOLETA  
1993 *Composiciones para guitarra*. Transcripciones de Olivia Concha, Rodrigo Torres y Mauricio Valdebenito. Santiago: Sociedad Chilena del Derecho de Autor y Fundación Violeta Parra.
- PISTONE, DANIELLE  
2002 "Musicologie", *Encyclopaedia Universal*. Corpus 15. París : Encyclopaedia Universalis France S.A., pp. 739-742.
- SPENCER, CHRISTIAN  
2000 "Folklore e idiomatidad : Violeta Parra y su doble pertenencia a la industria cultural", ponencia presentada en el III Congreso del IASPM (Bogotá, Colombia), <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/actascolombia.html>.
- VICUÑA, MAGDALENA  
1958 "Entrevista: Violeta Parra, hermana mayor de los poetas populares", *RMCh*, XII/60 (julio-agosto), pp. 71-77.