
REMINISCENCIAS DEL ESPACIO EN LA MÚSICA DE VIOLETA PARRA. UNA REFLEXIÓN EN TORNO DE DOS CANCIONES INSTRUMENTALES: “TRES CUECAS PUNTEADAS” Y “TRES POLKAS ANTIGUAS” (1957)

Agustín Arosteguy

Instituto de Geografía de la Universidad de Buenos Aires/ CONICET
agarosteguy@yahoo.com.ar

Recibido: 24 de noviembre de 2021; Devuelto para correcciones: 17 de febrero de 2023; Aceptado: 20 de febrero de 2023

Reminiscencias del espacio en la música de violeta parra. Una reflexión en torno de dos canciones instrumentales: ‘Tres cuecas punteadas’ y ‘Tres polkas antiguas’ (1957) (Resumen)

A partir de la musicalidad de dos canciones presentes en el primer volumen de ‘El folklore de Chile de Violeta Parra’, se busca reflexionar sobre la relación entre melodía y territorio. De esta manera, la idea que se pretende corroborar es la que plantea Dozena (2019) cuando sostiene que los sonidos y las melodías pueden ser entendidas como lenguajes espaciales. Entonces, en este artículo se procura analizar la música de dos canciones instrumentales para conseguir identificar qué relación la melodía guarda en relación al espacio geográfico. En lo que respecta a la metodología, se partió de un abordaje de la geografía humana, el análisis cualitativo de los ritmos y las melodías y entrevistas informales con estudiosos de la obra de Parra, y se complementó con el estudio de material bibliográfico específico y el análisis melódico a partir de gráficos de la forma y descripción del material musical realizado por Otto Hanriot.

Palabras clave: Violeta Parra; Sonidos; Lenguaje espacial; Folclore chileno.

Reminiscences of space in Violeta Parra’s music. A reflection on two instrumental songs: ‘Tres cuecas punteadas’ and ‘Tres polkas antiguas’ (1957) (Abstract)

Based on the musicality of two songs present in the first volume of ‘El folklore de Chile by Violeta Parra’, we seek to reflect on the relationship between melody and territory. In this way, the idea that is being corroborated is the one proposed by Dozena (2019) when he argues that sounds and melodies can be understood as spatial languages. So, in this article we try to analyze the music of two instrumental songs to be able to identify what relationship the melody has in relation to the geographical space. Regarding the methodology, it was based on an approach to human geography, the qualitative analysis of rhythms and melodies and informal interviews with scholars of Parra's work and was complemented with the study of specific bibliographic material and the melodic analysis from graphics of the form and description of the musical material made by Otto Hanriot.

Key words: Violeta Parra; Sounds; Spatial language; Chilean folklore.

El presente artículo tiene como propósito sumergirse en las configuraciones espaciales presentes en dos canciones instrumentales que pertenecen al primer álbum de la cantora y artista chilena Violeta Parra (San Carlos, 1917 – Santiago de Chile, 1967). Dicho álbum compone el primer volumen de la colección compuesta por un total de cinco¹. El álbum en cuestión lleva como título "El folklore de Chile, vol. I – Violeta Parra canto y guitarra (1957) grabado para el sello Odeon. Presenta un total de 17 canciones siendo dos instrumentales. La primera canción instrumental es una cueca llamada 'Tres cuecas punteadas' (1:31 minutos) y la segunda 'Tres polkas antiguas' (2:18 minutos).

A través del análisis de los ritmos y las melodías procuro reflexionar sobre los vínculos que entrelazan la música con el espacio geográfico. Es sabido que la cantautora chilena tuvo un especial interés en rescatar y recopilar el acervo musical de su país, recorriendo entre 1953 y 1959 varias ciudades desde la región metropolitana de Santiago de Chile hasta la localidad de Concepción, en donde fue contratada por el rector de la Universidad, David Stitchkin. Entre las tareas que realizó en dicha localidad podemos resaltar la fundación del Museo Nacional del Arte Folclórico Chileno, la composición de varias canciones y poemas, y la relación con varios poetas y artistas, entre los cuales podemos nombrar a Gonzalo Rojas, Pablo de Rokha, Daniel Belmar, Tole Peralta. Fruto de estos viajes recopilando y registrando canciones, en 1979 publica el libro 'Cantos Folklóricos Chilenos' en el cual documenta dónde, cómo y de quién obtuvo cada canción. Este libro posee la particularidad de ser un registro de los diálogos que Parra entablaba con las personas que conocía y a su vez, está acompañado de las transcripciones musicales que, su amigo y compositor, Gastón Soublette realizó especialmente para la publicación y también cuenta con un registro fotográfico, en donde Sergio Larraín y Sergio Bravo documentan en imágenes algunos de estos encuentros.

A continuación, presento las especificidades que rodearon la recopilación de las canciones del primer álbum describiendo los lugares y las personas que le presentaron las músicas que la cantautora eligió para conformar ese registro sonoro. Luego, efectúo un recorrido histórico-geográfico de ambos géneros musicales (cueca y polka) en Chile con el fin de rastrear posibles indicios que me ayuden a, si bien no determinar, por lo menos vislumbrar qué tipo de relaciones se pueden trazar entre estos géneros y el espacio geográfico, con el fin de identificar las reminiscencias espaciales de dichas músicas.

¹ Además del nombrado, están 'El folklore de Chile, vol. II – Violeta Parra acompañada en guitarra (1958), 'El folklore de Chile, vol. III – La cueca presentada por Violeta Parra' (1959), 'El folklore de Chile, vol. IV – La tonada presentada por Violeta Parra' (1959) y 'El folklore de Chile, vol. V – Toda Violeta Parra' (1961).

Especificidades y pormenores de la recopilación de las canciones del primer álbum: trazando las coordenadas musicales

El volumen I está compuesto por 17 canciones divididas en lado A con nueve y lado B con ocho. Del total, 14 son de origen popular² y 3 son composiciones propias de Violeta. Es decir, las de origen popular chilena conforman el 82,35%. Canciones como 'La inhumana' (refalosa³), 'Son tus ojos', 'Ausencia' y 'El bergatín' fueron obtenidas gracias a la colaboración de Florencia Durán, una anciana de 94 años a la fecha de grabación del disco. El lugar donde Violeta Parra se encontró con Florencia Durán fue el pueblo llamado Alto Jahuel, de la comuna de Buin ubicado en la región metropolitana de Santiago. Este pueblo se caracteriza por ser de tradición campesina, propia de los poblados rurales de la zona centro de Chile. Por su cercanía con la capital, tan solo 40 kilómetros al sur, cuenta con una gran cantidad de parcelas de agrado. Según informaciones del propio municipio de Buin en 2016 el área urbana del pueblo contaba con 8.421 habitantes.

En la comuna de Barrancas, localizada a unos 10 kilómetros de Santiago de Chile, Violeta Parra recopiló a través de Mercedes Rosas 'Es aquí o no es aquí' (esquinazo⁴), 'El sacristán (polka) y 'No habiendo como la maire' (tonada⁵). Barrancas fue una de las comunas que integró el antiguo departamento de Santiago, ubicada en el sector norponiente de la capital chilena. Nació fruto de las migraciones de campesinos a la capital en la mitad del siglo XIX. Actualmente, el territorio original de la comuna incluye partes de Pudahuel, Cerro Navia, Lo Prado y Quinta Normal. Surgió en el camino hacia Valparaíso, (en la actualidad, Avenida San Pablo) y se consolidó dentro del Gran Santiago junto a las transformaciones urbanas de los años 1960. En 1981 se dividió en las tres primeras comunas mencionadas y según el censo de 2017 su población estaba en torno a 202.173 habitantes.

Pirque, que en quechua significa "trabajo de mineros", es una comuna de la región Metropolitana de Santiago perteneciente a la provincia de Cordillera, ubicada a 2,8 kilómetros de Puente Alto y a 21,3 km del centro de Santiago, dirección sur. Según el Instituto Nacional de Estadísticas, se consideran los sectores urbanizados del norte de esta parte de la conurbación del Gran Santiago. El censo de 2017 declara que habitan unas 26.521 personas. De la mano de Emilio Lobos, Violeta

² Aunque 'Ausencia' coloca como compositor a Tomás Gabino Ortiz, en el libro Cantos Folklóricos Chilenos Violeta la registra gracias a Florencia Durán. Por este motivo se la incluye en la lista de origen popular.

³ La refalosa (o resbalosa) es una danza sudamericana, vinculada a la zamacueca, que se extendió por Chile y Argentina en la primera mitad del siglo XIX. Su nombre se debería al estilo del baile, que básicamente se desarrolla arrastrando los pies hacia adelante y hacia atrás, como 'resbalando'. También podría haberse debido al verbo 'refalar' que significa 'quitarse una prenda, despojarse de algo' en castellano antiguo (Wikipedia).

⁴ Es un género musical cantado, interpretado preferentemente por voces femeninas, no estando exento el rol de la voz masculina. De función eminentemente festiva, aunque también religiosa, ha caminado junto a la guitarra, su instrumento acompañante preferido, constituyendo una hermosa trilogía: tonada, mujer y guitarra. También se la conoce bajo el nombre de tonada o tonada de saludo, o parabienes. Se distingue sólo por su nombre, ocasionalidad y letras alusivas en cada función, pero que comparten elementos musicales similares (Fondo de Investigación y Documentación de Música Tradicional Chilena Margot Loyola Palacios).

⁵ La tonada tiene su corazón en el centro de Chile, en las provincias de Colchagua, Maule y Ñuble, desplazándose hacia el norte y sur, alcanzando una amplia extensión territorial, entre los paralelos 28" y 48", desde Copiapó en la tercera región, desdibujándose en Chiloé, décima región (Idem).

conoció los 'Versos por la sagrada escritura (canto a lo divino⁶)' y el 'Verso por saludo'. Estas dos canciones forman parte de la ceremonia del "Velorio del Angelito⁷", es una de las tradiciones más arraigadas en las zonas rurales chilenas y una de las más importantes instancias de interpretación del canto a lo divino.

En Chillán, una comuna de la zona central de Chile, capital de la región de Ñuble, Violeta Parra conoció a Lucrecia Aguilera quien le presentó la tonada 'Las naranjas'. Su área urbana, en conjunto a la de la comuna de Chillán Viejo, conforman la conurbación Chillán. Habitan 184.739 personas, según datos levantados por el censo de 2017. Limita al sur con la comuna de Chillán Viejo y San Ignacio; al oriente con las comunas de Pinto y Coihueco; al poniente con las comunas de Quillón, Portezuelo y Ránquil y al norte con las comunas de San Nicolás y San Carlos. Fue justamente en San Carlos, ciudad dónde Violeta Parra nació, donde tomó nota de la canción 'Viva la luz de Don Creador (parabienes de novios)' de la voz de Eduvigis Candia. Esta ciudad y comuna, es la capital de la provincia de Punilla, región de Ñuble. Está ubicada a 400 kilómetros al sur de Santiago y a 27 kilómetros al norte de Chillán, que es la capital regional. Posee la característica de estar situada en una planicie aluvial entre los ríos Ñuble y Perquilauquén, en pleno corazón de la depresión intermedia. La canción que cierra el primer álbum, 'La paloma ingrata (mazurca⁸)', fue aprendida de labios de su padre, Nicanor Parra Alarcón, que fue un maestro de escuela y músico, tocaba la guitarra y el violín. Tanto su madre como su padre eran expertos en cantos campesinos. Cuenta Violeta que el repertorio de canciones que su padre cantaba estaba conformado "por habaneras, vales, tonadas y canciones pueblerinas, cantos de salón, románticos, característica esencial que distinguía los cantos urbanos de fines de siglo con los cantos folklóricos de la misma época" (Parra 1979, 64). Para tener una noción del amplio recorrido que Parra efectuó por sus propios medios y sin ayuda o financiación de alguna institución u organismo de gobierno, se presenta en la Figura 01 el mapa de este peregrinaje hecho entre los años 1953 y 1959, realizado a partir de la información del Cuadro 01.

⁶ En la poesía popular tradicional se encuentran dos grandes áreas temáticas, que corresponden también a contextos diferentes en la recitación y canto de los versos. El canto a lo humano, propio de celebraciones más bien profanas o de desafíos entre poetas, y el canto a lo divino, que en general se realiza con motivo de fiestas religiosas o velorios de angelitos, niños muertos a corta edad (Biblioteca Nacional de Chile).

⁷ Se denomina 'angelito' a los niños que fallecen antes de cumplir los tres años, aunque en ocasiones la práctica se ha realizado a niños de hasta 7 años. Ésta es una ceremonia consistente en el constante rezo del rosario y cánticos piadosos, acompañado de cena de medianoche, ingesta de licor conocido como "glorio" (nombre que dice relación con la gloria del niño al ir al cielo), y quema de incienso. Asimismo, en una mesa, la "mesa de los santos", se colocan distintas imágenes religiosas, se prende una sola vela rodeada de flores blancas, y se construye un altar donde, muchas veces, se instala el cadáver del niño muerto disfrazado como ángel: vestido con una túnica blanca adornada con lazos celestes y, algunas veces, con unas alitas para ayudarlo en su viaje celestial. En ocasiones se instala el cuerpo del niño sentado o de pie, con las manitas juntas apretando un ramo de flores blancas (Pizarro, s/f).

⁸ La 'mazurca' era originalmente un baile de salón de la corte real y la nobleza polaca, y se convirtió con el tiempo en una danza para la clase popular. En la tradición rural bailaron a menudo juntos en orden: *mazur* (medio rápido), *kujawiak* (lento) y *oberek* (rápido). La diferencia entre estas danzas se basa en la expresión y la velocidad (Wikipedia).

<i>Lugar de recolección</i>	<i>Cantidad de canciones</i>
<i>Buín</i>	4
<i>Barrancas</i>	3
<i>Pirque</i>	2
<i>San Carlos</i>	2
<i>Chillán</i>	1
TOTAL	12

Cuadro 1. Distribución de canciones según el lugar de recolección.

Fuente: Elaboración propia a partir de la información del libro Cantos Folklóricos Chilenos (2021).

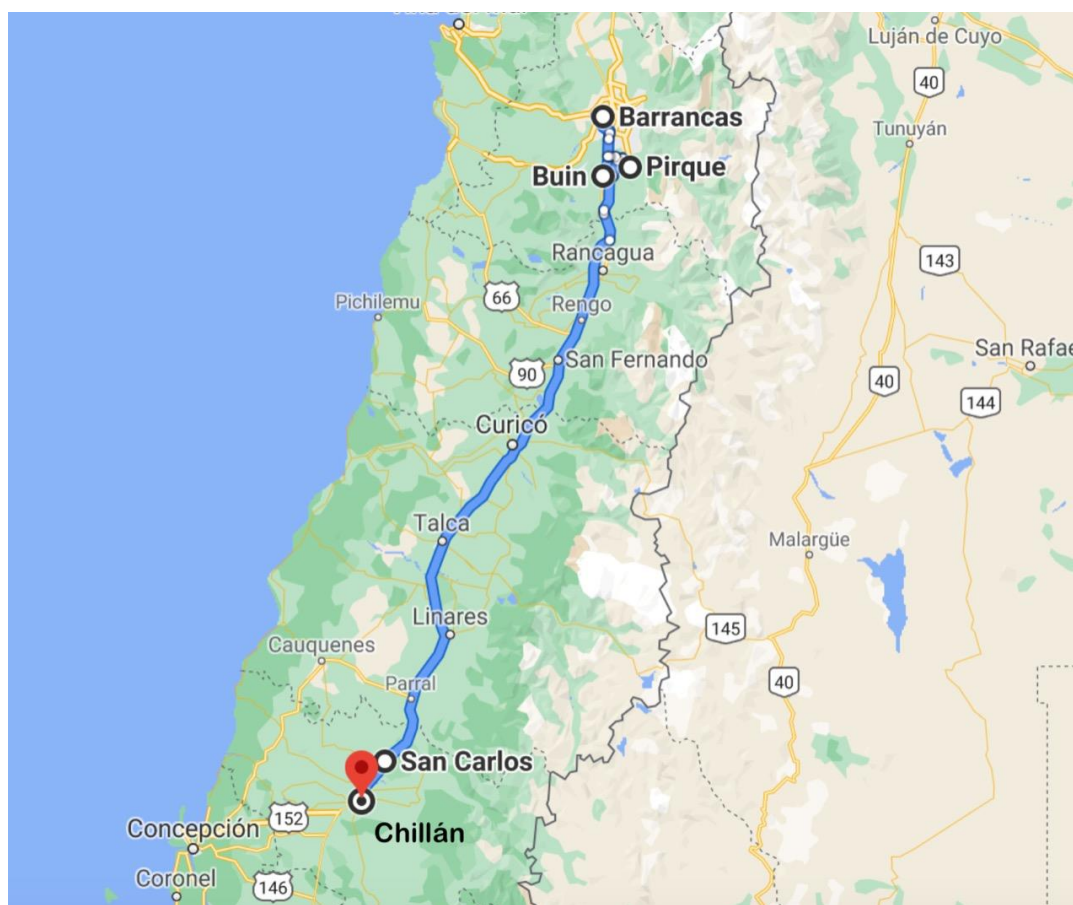


Figura 1. Mapeamiento de las canciones.

Fuente: Elaborado por Fabiana Gomes da Silva con Google Maps (2021)

La polca, la cueca y los sonidos como lenguajes espaciales: análisis de las melodías de las dos canciones instrumentales

Está claro que además del análisis de las letras de las canciones, los instrumentos, los ritmos y las melodías al tornarse códigos también brindan información sobre diseños de territorios (Ferraz 2010) o sobre características sonoras de espacios geográficos (Dozena 2019). En el caso de los instrumentos, su relación es directa. Como se sabe ellos, por lo general, son construidos con materiales específicos del lugar en donde las personas habitan y pasan a ser utilizados acorde a las necesidades que dichas personas poseen en determinado espacio y tiempo. Para poner un ejemplo, tenemos el caso del bombo legüero oriundo de Santiago del Estero (Argentina). El lutier Roberto Sily al participar en uno de los episodios del programa Pequeños Universos del Chango Spasiuk, contó que el bombo tiene el sonido de los montes santiagueños y en sus orígenes poseía una utilidad práctica porque servía como instrumento de medición de los terrenos: "[...] lo llamamos bombo legüero porque se escucha a una legua, dos, de acuerdo al tamaño del instrumento. Entonces, se medían los terrenos con el sonido de un bombo. Un tipo estaba parado allá y decía, bueno se escucha hasta acá. Bueno, aquí es 1 legua" (Pequeños Universos, Episodio 1, 2009). De esta forma la legua abarca entre los 4 a 7 kilómetros dependiendo del país. En Argentina, una legua equivale a 5000 metros, en Chile 5569 metros, en México 4190 metros y en Uruguay 5169 metros, por nombrar solo cuatro casos. Algo parecido sucede con las letras, ya que está explícito la relación con el territorio, sea mencionando la flora o la fauna, alguna persona que vivió en dicho lugar o por nombrar algún paraje o ciudad cercanos. Del mismo modo, las melodías, ritmos y armonías están también necesariamente ligadas a las características espaciales específicas. A este respecto Alessandro Dozena sentencia:

"[...] los sonidos constituyen lenguajes espaciales, un medio capaz de comunicar ideas o sentimientos a partir de fuentes sonoras. Esta proposición considera que cuando se escucha música, un individuo también "escucha el territorio", en la medida en que las características musicales como la melodía, la armonía, las escalas y los ritmos están relacionadas con condiciones espaciales específicas" (Dozena 2019, 32)⁹

Hay una riqueza a ser explorada, estudiada y analizada a través del oído y no quedarse solo con que nos otorga la vista. Por eso Dozena nos llama la atención al decir "las músicas contribuyen para la creación y fortalecimiento de lazos emotivos y humanos con los lugares" (Dozena *Ibíd.*, 36) Cabe decir que el abordaje propuesto por Dozena es tributario de los escritos del arqueólogo y geógrafo francés Georges de Gironcourt (1932, 1939), él cual concebía a la geografía musical como un nuevo campo de estudios, entendiendo que ésta debía centrarse en las formas musicales desarrolladas a través del espacio y del tiempo, ya que mediante ellas podía trazarse la movilidad de poblaciones y sus orígenes. Gironcourt fue pionero, junto con Leo Frobenius, en vislumbrar trazos espaciales en la música, sea por el lugar en el cual los instrumentos fueron creados o por las cuestiones inmateriales, como las composiciones musicales. Tal y como especifica Lucas Panitz (2012a, 2; 2012b) la diferencia crucial entre ambos fue que mientras Frobenius "reconstituía periodos históricos y prehistóricos a través de la cultura material", al francés "también le interesaban las formas no materiales como los ritmos, el canto y las danzas tradicionales". Este basamento teórico, nos posibilita extender ese análisis hacia la reflexión

⁹ Traducción del autor.

sobre cómo la geografía se evidencia en la música de un determinado espacio haciendo que éste sea reconocido por su música y que dicha música sea asociada a un espacio geográfico específico. Es sabido que tanto la cueca como la polka poseen un origen rural (aspecto que se desarrollará en el siguiente apartado), por lo cual es posible pensar que la naturaleza y su forma de percibirla, jugaron un rol importante en ambos géneros. Cuando se habla de sonidos ambientales y percepción humana, es imposible soslayar la contribución realizada por el músico e investigador canadiense Raymond Murray Schafer en 1977. Con la publicación de su libro *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World* dio inicio a un movimiento que buscaba percibir el medio ambiente sonoro en el cual el ser humano formaba parte, haciéndolo responsable también por la composición paisajística. Así, el autor creó el término paisaje sonoro (*soundscape*) para denominar el conjunto de sonidos provenientes de un espacio determinado, en estrecha relación con el entorno social en el cual se producen y también revelan el grado de evolución del grupo social y del espacio que ocupa (Schafer 1977). Lo más interesante de ese trabajo fue que demostró la manera en la cual los sonidos son responsables por una caracterización peculiar de determinados ambientes acústicos y, en consecuencia, por la impregnación de sonidos del lugar. De esta manera, Schafer establece que el paisaje sonoro está compuesto por tres elementos: sonidos claves (*keynote sounds*), señales (*signals*) y marcas sonoras (*sound marks*). En relación con los sonidos claves, estos son creados por la geografía y el clima, y entre ellos se encuentran los sonidos que crean el agua, el viento, los bosques, las llanuras, las aves, los insectos y los animales. Su relevancia radica en que “ayudan a delinear el carácter de los seres que viven entre ellos” (Schafer 1994, 9). Las señales, por su parte, “a menudo pueden organizarse en elaborados códigos que permiten mensajes de considerable complejidad transmitidos a quienes pueden interpretarlos” (*Ibidem*,10). De esta forma, las señales sonoras tienen la particularidad de constituir dispositivos de advertencia acústica, entre los que podemos mencionar las campanas, los silbidos, las bocinas y las sirenas. En tercer y último lugar, las marcas sonoras son aquellos sonidos que “hacen que la vida acústica de una comunidad sea única” (*Idem*).

Entonces, al abordar las grafías de lo espacial (Oliveira Junior 2009) a través de los sonidos parte del entendimiento de que las sonoridades, tonalidades y musicalidades de un territorio son una fuente importante de información tal como lo son los libros y los documentales audiovisuales. En este sentido, nos aportan conocimientos sobre la cultura y la memoria individual y colectiva (Halbwachs 2006) resultando en aspectos que también conforman la identidad de un lugar (Haesbaert, 1999, 2005). Con esto en mente fue que analicé las músicas instrumentales: ‘Tres cuecas punteadas’ y ‘Tres polkas antiguas’. El único instrumento que Violeta Parra utiliza es la guitarra. Es través de ese instrumento que Violeta consigue explotar todo un abanico de matices sonoros y melódicos que dan al conjunto de canciones una densidad dramática singular. De esta forma, el dominio y firmeza en la ejecución de la guitarra permiten momentos de alta tensión y sensibilidad, pero sin caer en redundancias tonales. Todo esto hace que quien escucha estas canciones sea sobrecogido por una mezcla de sensaciones, sentimientos, paisajes, imágenes sonoras, reminiscencias espaciales de las músicas, musicalidades de los territorios (Arosteguy, 2020). Antes de entrar en el análisis de cada canción, resulta preciso contextualizar cada género en su aspecto histórico-geográfico.

La cueca y la polka chilenas: tras los rasgos histórico-geográficos de estos dos géneros musicales

En relación a las dos canciones instrumentales, resulta importante tener en cuenta el contexto de la cueca y de la polka en Chile. Tanto la primera como la segunda tienen un origen rural. Esto quiere decir que fueron gestadas lejos de los centros urbanos, aunque luego de pasados los años también tuvieron sus versiones adaptadas a las grandes ciudades. En el caso de la cueca, existen varias teorías al respecto. El escritor, político e historiador chileno, Benjamín Vicuña Mackenna (1882) señala que en 1813 se vio por primera vez esta danza en las localidades de Quillota y El Almendral (Valparaíso), dos lugares por los cuales los esclavos africanos pasaron camino a Perú. Otra teoría, sostenida por Samuel Claro Valdés, Carmen Peña Fuenzalida y María Isabel Quevedo (1994), establece que su origen se remonta a las formas musicales pertenecientes al acervo y la tradición gitano-andaluces, traídas por los españoles a Chile. Sea como fuere, lo cierto es que fue en Chile que se extendió de una manera singular y se difundió por todo el país, adquiriendo nuevas formas y características, abarcando, según las regiones y las épocas, otros matices y otras coreografías. De esta forma, en Chile se pueden encontrar 17 tipos de cuecas diferentes y desde el 18 de septiembre de 1979 mediante el Decreto n.º. 23 (Biblioteca del Congreso Nacional de Chile), se promulgó la cueca como baile nacional y en 1989 el gobierno chileno declaró el 17 de septiembre como Día Nacional de la Cueca (Biblioteca del Congreso Nacional de Chile). En este sentido, la cueca cobró un significado propio para el pueblo chileno y especialmente para la población campesina. Fueron ellos los que resignificaron la cueca, la hicieron propia y le otorgaron características provenientes de sus formas de vidas, de las peculiaridades tanto simbólicas como concretas de ese ámbito rural y agreste. Siguiendo este argumento, Bárbara Silva Avaria y Alfredo Riquelme Segovia (2018) sostienen:

[...] estaba la cueca, la danza comprendida como parte de la identidad nacional. La cueca es dionisiaca, **agraria**, con la propia condición **telúrica** del país y del **paisaje incorporado a su ritmo** [...] Con esto es posible inferir que incluso la danza se asociaba a la **construcción telúrica de la nación**, en la medida en que el territorio, como el cuerpo material de la nación, inspiraba movimientos corporales en sincronía con la **musicalidad** que es considerada propia del **paisaje agrario**. (Avaria, Segovia, 2018, 127)¹⁰.

En la música 'Tres cuecas punteadas' es posible percibir cierta delicadeza en la manera en que la artista toca las notas. Hay una sutileza y un respeto en la manera en que ejecuta la cueca, una especie de cariño hacia ese mundo rural con el que ella tanto se identificaba y se sentía parte. Estas características hacen suponer que la concepción de cueca de Violeta se aleja de la idea de ser dionisiaca y está más en sintonía con los adjetivos de agraria y telúrica. Por esto, el volumen III de la colección está dedicado integralmente a la cueca, "El folklore de Chile, vol. III – La cueca presentada por Violeta Parra" (1959). El álbum comienza con Violeta explicando: "Ahora que vamos a hablar de la cueca, yo quisiera decirles que desde el año 53 hasta hoy he podido darme cuenta que la cueca chilena no es tan solo esta cueca que hemos escuchado siempre a través de la radio, ya sea cantada por mí o por otros intérpretes". Ese darse cuenta de que en el interior de su país la cueca era diferente y coexistían varios tipos, hace pensar que, en las grandes ciudades

¹⁰ Resultado del autor.

con el propósito de llegar a más personas, los géneros musicales folclóricos sufrían tergiversaciones y/o adaptaciones que los distanciaban de sus raíces y sentidos con los cuales fueron creados. De este modo, no es por casualidad que la cantautora dedique un álbum completo compuesto por 24 cuecas a este género musical que tanto la influyó y que tanto arraigue le ofreció a su tierra natal.

Aunque no se pueda establecer con seguridad dónde fue que recopiló dicha cueca, hay algunos registros que dicen que “ya a los diez años conoció en Chillán el canto a lo poeta (a lo divino, a lo humano, la paya), la cueca y la tradición de las cantoras de tonadas y valeses” (Miranda 2018, 20). En el volumen III de la colección antes mencionado, Violeta explicando lo aprendido sobre la cueca en las charlas con Filomena y Celia Yévenes, tejedoras y cantoras campesinas de La Quirigua, Región del Maule, dice que “en las fiestas de Chile se cantan estos cuatro tipos diferentes de cueca chilena: la cueca corta y común [...], la cueca valseada, la cueca larga voluntaria y la cueca larga obligatoria, que también lleva otro nombre y que se llamaría cueca del balance”. En ese mismo volumen, más o menos en la mitad, hace un comentario diciendo que cuando comenzó su periplo para recopilar su primera canción en el año 1953 en la Comuna de Barrancas a la siga de la cueca chilena”, nunca iba a imaginar que aprendería que “Chile es el mejor libro de folklore que se haya escrito. Cuando aparecí en la Comuna de Barrancas a conversar con Doña Rosa Lorca me pareció abrir este libro”. Doña Rosa Lorca, llamada por Violeta como “fuente folklórica de sabiduría”, aparece en el libro *Cantos Folklóricos Chilenos* aportando dos tonadas y un verso por padecimiento. Siguiendo con la cueca, el historiador Fernando Venegas Espinoza, quien fue director de la Cátedra Violeta Parra en la Universidad de Concepción, en su libro *Violeta Parra en Concepción y la frontera del Biobío: 1957-1960*, expresa que Violeta “habría llegado a afirmar que las cuecas de la provincia de Concepción eran las más hermosas de todo Chile, ‘con melodías y textos de carácter noble y poético, llenas de ingeniosas figuras literarias’” (Venegas Espinoza 2017,19). De esta forma, podemos observar que la cueca en sí no posee un territorio único de pertenencia, sino que más bien corresponde a varios espacios rurales o campesinos de Chile.

Pasando a la polka, ella corresponde a la influencia del Este europeo del siglo XIX, más específicamente de Bohemia, región ubicada al norte de la República Checa. “La polka comenzó como un baile alegre, festivo que según afirman varias enciclopedias musicales en 1837 fue introducida a Praga y dos años más tarde a Viena por bandas que la integraron a su repertorio y que la tocaban en fiestas públicas y en bailes de salón” (Canción del Sur, 2019). Fue de las zonas rurales, de los campos, que arribó a los salones de las ciudades. Luego se extendió por Francia y por Alemania. En este entonces eran solamente instrumentales. Precedida por esa popularidad, la polka llegó a América, en la segunda mitad del siglo XIX, a través de los bailes de salón. Al revés de lo que había sucedido en sus orígenes, fue a partir de la notoriedad alcanzada en los salones de las grandes ciudades que se extendió a las regiones rurales. Esta danza se comenzó a practicar en comunidades de inmigrantes con el objetivo de mantener sus tradiciones culturales. En el caso chileno, el cultivo del baile fue estimulado en su mayor parte por las sociedades filarmónicas, asociaciones aristocráticas destinadas a proporcionar a la sociedad bailes, tertulias y otras reuniones similares. Contaban como punto de encuentro, la gran sala del Teatro Municipal, y como espacios de desarrollo, palacios como el perteneciente a Víctor Echaurren Valero o el Club de la Unión (Biblioteca Nacional de Chile). Fue ahí que después comenzó a extenderse hacia las

zonas rurales adoptando características del lugar de la región donde se asentaba. Es así que surgieron otros tipos de polkas, menos festivas y más profundas, abordando otros asuntos en sus letras, más introspectivos, más polémicos y hasta ideológicos.

El hecho de haber sido una danza de inmigrantes encontrada por Violeta Parra durante sus exploraciones por el interior de su país (en el álbum analizado está otra polka recogida gracias a Mercedes, viuda de Sánchez, de la comuna de Barrancas, 'El sacristán'), es dable pensar que tal vez tuvo una suerte similar a la cueca, en el sentido de haber existido una polka más alegre,ailable y divertida para la aristocracia chilena y otra u otras polkas más acordes con su origen y con los aspectos campesinos. Aunque esto no resulta posible probarlo, es interesante considerar la posibilidad de que mientras las capitales modificaban los géneros musicales para propósitos de entretenimiento, el interior tendía a conservar aspectos más genuinos y parecidos con los que el género fue creado, es decir, más vinculados a los desafíos, vicisitudes y alegrías que ofrecía la naturaleza.

La cueca y la polka chilenas: tras los rasgos geomelódicos

En relación al aspecto melódico de 'Tres cuecas punteadas' podemos señalar que estamos delante de una música que está destinada al baile. Se puede percibir que tal como dice el título hay tres minicuecas o tres motivos dentro de una misma cueca (Figura 02). El primer motivo, el A, va hasta el segundo 38, aunque en el segundo 19 el mismo motivo sufre algunos cambios, la estructura melódica se mantiene igual. Entre el segundo 38 hasta el primer minuto, aparece el motivo B. Aquí el ritmo cambia, es decir, se acelera un poco y aparece una melodía corta que se repite a lo largo de este fragmento. Podría decirse que en ambos motivos aparece tímido un pequeño punteo, pero no se extiende. En relación al cambio de velocidad se puede pensar que se produce en relación con la coreografía de este baile. Por lo cual se puede decir que debe corresponder a la parte en donde la pareja baila junta y mientras que en el motivo A estaba bailando separada.

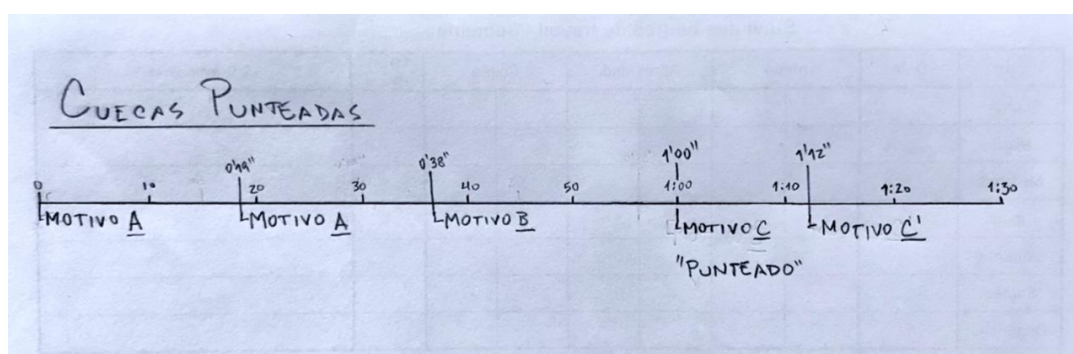


Figura 2. Gráfico de Tres cuecas punteadas.

Fuente: Gráfico de la forma y descripción del material musical realizado por Otto Hanriot (2021)

El motivo siguiente, el C, dura unos 25 segundos aproximadamente. Aquí podemos observar que la melodía va disminuyendo en su ritmo y velocidad hasta detenerse por completo. Si bien en los dos primeros motivos aparece un punteo intermitente o más sutil, es recién en el motivo C cuando el punteo se hace más notorio sobresaliendo por sobre la base melódica. Vale decir que el punteo se caracteriza por tocar una o dos notas que van seguidas una detrás de otra. Esto crea

un tejido melódico que de cierta forma marca el rumbo a seguir de la base instrumental. A su vez, el efecto que produce es el de velocidad, lo que resulta lógico ya que, como mencioné anteriormente, es una música (sobre todo en su versión instrumental) que es acompañada por una coreografía. Cabe destacar que, a pesar de ese cambio entre el motivo B y C, las tres cuecas tienen en común cierto aire jovial, como de fiesta siendo el último, el fin de la misma.

Así queda claro no solo que esa división entre una cueca y otra no es solo melódica, ya que se puede pensar que también existe un cambio a nivel emocional y/o sentimental que se refleja en la melodía. Es decir, el sentimiento durante la fiesta en donde se baila, bebe, ríe y disfruta, es la pura algarabía, mientras que el sentimiento cambia totalmente cuando se sabe que la fiesta está llegando a su fin. Aquí, una vez más, la ejecución de la artista es exquisita ya que consigue transmitir cierto aire festivo sin dejar de lado los matices emocionales que toda fiesta posee. De esta forma, se puede percibir en la melodía una cadencia de sube y baja o de montaña rusa que corre llena de altibajos hacia un irremediable fin.

A respecto de 'Tres polkas antiguas' se percibe ciertas semejanzas en relación a la alegría mezclada con cierta nostalgia descrita en la cueca. Si bien el ritmo de la melodía invita a mover alguna parte del cuerpo, sobre todo en el inicio y fin (motivo A y el B), en la segunda mitad de la música (motivo C), del minuto 1:24 al 1:45, la melodía entra en otro cauce que lleva más al sosiego y por qué no, a la reflexión introspectiva (Ver Figura 03). En los dos primeros motivos se puede reconocer una variante, aunque es más perceptible en el B que en el A. Por eso en el minuto 1:04 la melodía cambia como si estuviese preparándonos para el siguiente motivo. Digo preparando porque a pesar de introducir un ritmo diferente no termina de alejarse por completo de la estructura melódica que comparten ambos motivos y que se extiende por unos 20 segundos. Este fragmento se caracteriza por una repetición de las notas que otorgan a la melodía cierto vértigo que se precipita a toda velocidad hasta llegar al minuto 1:24 donde se encuentra con un amortiguador que provoca la sensación contraria y da inicio a un clima que trasmite sosiego y calma, sin perder de vista el aire jovial que, dicho sea de paso, lo retoma después de un impasse de 21 segundos que resulta idéntico con el del principio (especialmente en la segunda parte: segundo 24 al 44). Esto da como resultado tres minipolkas o secuencias de polkas interconectadas de manera magistral por la interpretación de Violeta Parra. A diferencia de la cueca antes analizada, la polka posee una particularidad. El hecho de no acabar en el motivo C sino en el A, pudiendo así tocarla hasta el infinito, permite pensar que de estar en una fiesta rural de Barrancas o alguna otra comuna del interior chileno, los músicos tocarían las músicas hasta que las personas parasen de bailar.

Resulta interesante apuntar un aspecto que estas dos músicas tienen en común. En ambas se sucede la mistura de lo jovial con cierto aire de introspección. Este detalle que mezcla sosiego con festividad se puede pensar como una característica distintiva del campo, de sus paisajes y climas, y de las personas que lo habitaban. En este sentido, no resulta un hecho casual ni un detalle menor. De alguna forma representa la vida de los campesinos que Violeta conoció y en especial, refleja las condiciones de vida de estas personas en su relación de dependencia con la naturaleza sin intermediarios ni atenuadores. Se puede pensar que esta relación caracterizada por momentos agrestes y por momentos acogedores resulta en esta combinación de alegría y desamparo, felicidad e incertidumbre, armonía y desasosiego que la vida en el campo posee.

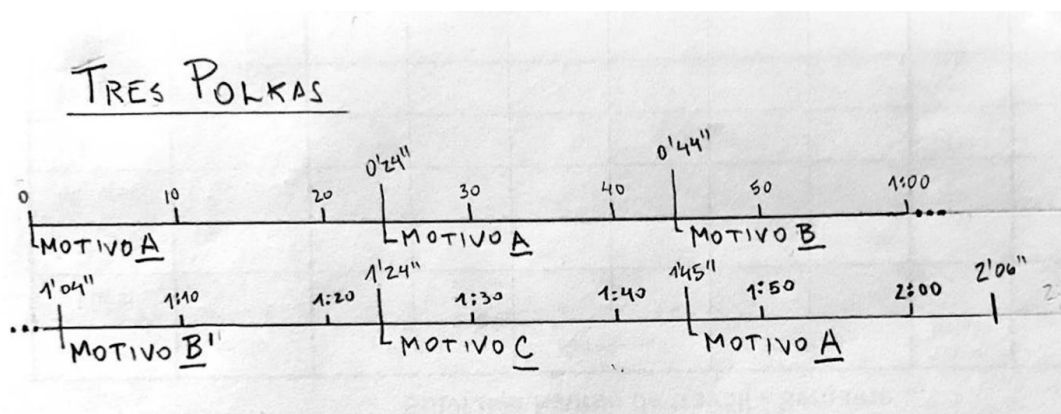


Figura 3. Gráfico de Tres cuecas punteadas.

Fuente: Gráfico de la forma y descripción del material musical realizado por Otto Hanriot (2021).

Las grafías de la cueca y la polka en la geografía chilena - Consideraciones finales

Retomando el interés de encontrar rastros del espacio en las melodías y ritmos aquí analizados, resulta pertinente traer a colación la opinión de Nicolás Masquiarán Díaz, musicólogo y actual director de la Cátedra Violeta Parra en la Universidad de Concepción. En un intercambio por correo electrónico, él sostiene que si bien no es posible detectar ningún registro que declare de dónde Violeta recopiló las canciones instrumentales y a partir de ahí describir la relación de la melodía con el espacio, es factible decir que la polka y la cueca del interior de Chile poseen características más alineadas con lo rural, con lo telúrico y hasta adoptaron funciones diferentes a la de entretenimiento y sociabilización de la gran ciudad. En este sentido, el interior es tomado como un todo que resulta contrastable con el desarrollo que tuvieron estos dos géneros folclóricos en los grandes centros urbanos chilenos. A pesar de no ser factible identificar algún aspecto específico en la melodía proveniente del espacio, sí resulta dable argumentar que en las canciones cantadas se adopta el fraseo y vocabulario del habla de las personas del lugar. Algo parecido se puede pensar que sucede con la melodía y con aspectos como el punteo de la guitarra, la forma de tocar y colocar el instrumento sobre las piernas y contra el pecho. Estas cuestiones en torno al habla y formas de expresión son mencionadas por la propia Violeta en su libro *Cantos Folklóricos Chilenos* (Parra 1979, 13-20.), en especial cuando conoció a Antonio Suarez.

Sin embargo, si partimos del entendimiento de que la identidad de un territorio es móvil y está en constante construcción (Frith, 1996; Massey, 2005), que además se construye de forma dialéctica entre el ser humano y el espacio geográfico, y que los espacios despiertan diferentes tipos de reacciones en las personas (Tuan 1983, 2012) creo que es posible hablar que las geografías contienen en sí mismas aspectos que pueden ser expresados a través de las múltiples manifestaciones artísticas, entre ellas, la música. Y al decir música, también estoy contemplando sus diferentes formas: tonos, sonidos, ruidos, bullicios, acústicas provenientes de los espacios (Arosteguy, 2020). En este contexto, la música puede ser entendida como un componente de la dimensión simbólica del territorio (Haesbaert, 1997) y por lo cual, funcionar como un elemento de conexión entre los seres humanos y el territorio, y a su vez, de construcción de la identidad territorial, humana y no-humana. Esas grafías sonoras que el espacio posee, al ser abordadas e interpretadas por el ser humano se tornan, indefectiblemente, en obras de arte que por definición son subjetivas y a su vez, también colectivas. De esta manera, se entiende que el

músico se expresa mediante su música a partir de lo que percibe e intuye que está contenido en el espacio. Es un diálogo recíproco, de ida y vuelta constante, en donde el músico es influenciado por su geografía y la geografía es influenciada por las músicas. En este sentido, logra expresar los aspectos constitutivos de los espacios que dependiendo de su sensibilidad y conectividad con la tierra logra acceder más o menos profundamente. Es en esa expresión subjetiva que el artista intenta volverse plural y mimetizarse con su espacio geográfico. Si lo consigue o no, solo el paso del tiempo lo puede decir y dependerá de cada caso en particular.

Esto me lleva a pensar que con las formas de tocar el instrumento es probable que funcione de la misma manera, ya que eran personas que aprendían de mirar y experimentar lo que veían. Es decir, la mayoría era autodidacta y era a través de la oralidad y de la mimesis que las canciones y las melodías se pasaban de una generación a otra. Así no resulta difícil de imaginar que la forma de tocar tuviese que ver con el temperamento y la idiosincrasia del grupo social y también de las características del territorio, ya que como sostiene Alessandro Dozena “los ritmos, los modos, los timbres y las escales se relacionan con los territorios en que se originan, hasta porque los territorios están intrínsecamente conectados con esas reminiscencias sonoras espaciales”(Dozena 2021, 4) y a su vez, “dialogan y se nutren de las características identitarias presentes en las distintas formaciones espaciales”(Dozena, *Ibid*,10). Dado que todo este rescate se inició con la necesidad que sintió Violeta de búsqueda artística y personal como faro para su vida (Sáez, 2017), se puede decir que ella estaba consciente que a través de la música también estaba transmitiendo una forma de vida, características profundas del campesinado chileno, conjunto de elementos distintivos de la cultura oral de su pueblo. Por eso Violeta, alentada por su hermano Nicanor, se aventuró contra viento y marea en esa travesía que era más intuitiva que racional, pero en el fondo ella sintió que era el camino que debía emprender para dotar a su arte del mayor sentido que le puede ser dado: el sentido vital. Y la fuente de inspiración, de energía motora, estaba en el pueblo, en el pueblo con el que ella más se identificó, que más la acogió y con el cual quiso mimetizarse: el campesinado. A él le dedicó todo su arte en todas sus vertientes, a él le destinó todo su amor que pretendió incondicional y también todas sus desdichas que procuró capear de la mejor manera. Todo este amor fue como un norte en los momentos de peores tempestades, una especie de brújula que quedó reflejada en una entrevista concedida en París en 1964 a una periodista suiza:

“Periodista: Violeta usted es poetisa, músico, hace arpilleras, pinta...Si yo le doy a elegir uno solo de estos medios de expresión. ¿Cuál elegiría usted? Si solo tuviera ese único medio de expresión.

Violeta Parra: Yo elegiría quedarme con la gente.

Periodista: ¿Y renunciarías a todo esto?

Violeta Parra: Es la gente que me motiva a hacer todas estas cosas” (‘Violeta para Chile’: <https://www.youtube.com/watch?v=PRpCDnXyHpE>)

Este pequeño diálogo nos da la pauta de que Violeta Parra trascendió con su música los límites del arte, sus formatos rígidos, consiguiendo retratar en cada letra, en cada melodía, en cada bordado, en cada poema, a su Chile, con todos sus paisajes, con todas sus geografías tanto las imaginarias como las palpables y, sobre todo, consiguió plasmar los sentires y penares de su

pueblo. Un resumen cabal de esto es el último verso de 'Gracias a la vida' (1966) que dice: "Gracias a la vida que me ha dado tanto/ Me ha dado la **risa** y me ha dado el **llanto**/ Así yo distingo **dicha** de **quebranto**/ Los **dos materiales** que forman mi **canto**/ Y el canto de **ustedes** que es el **mismo canto**/ Y el canto de **todos** que es mi **propio canto**"¹¹. De esta manera, Violeta logró cantar y musicalizar las reminiscencias espaciales de su Chile más profundo, menos 'bonito' en términos estéticos, con más altibajos e imperfecciones, pero más genuino, transparente y sincero. Hemos de finalizar este artículo con el profundo deseo de despertar en otras/os investigadoras/es la semilla de la curiosidad por seguir explorando la vasta obra dejada por Violeta Parra desde otras perspectivas, buscando establecer estudios comparativos entre otras músicas del mismo territorio o ahondar en otros aspectos musicales en vinculación con el territorio, como por ejemplo la cuestión armónica.

Bibliografía

- AROSTEGUY, A. (2020). Territorio y Música – un diálogo, múltiples ecos: entre tonalidades, sonoridades, acústicas y bullicios de los espacios. *Revista GEOgraphia*, 22(49).
- AVARIA, B. S.; SEGOVIA, A. R. (2018). *Una identidad terremoteada: comunidad y territorio en el Chile de 1960*. Universidad Alberto Hurtado, 188 p.
- BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. *Lira Popular: Canto a lo divino*. Chile. Memoria chilena. Recuperado el 27 de abril de 2021 de <<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-95606.html>>
- _____. *Teatro Municipal de Santiago: Bailes*. Chile. Memoria chilena. Recuperado el 27 de abril de 2021 de <<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-97891.html>>
- CANCIÓN DEL SUR. *Especial Polka (programa de radio)*. Recuperado el 15 de abril de 2021 de <<http://www.musicachilena.cl/v2/podcast/especial-polka/>>
- DOZENA, A. (2021). O Ser (tão) musical do nordeste brasileiro: experiências armoriais em A. F. AZEVEDO; B. H. FURLANETTO; C. A. AUGUSTO; M. B. DUARTE (eds.). *Geografias Culturais da Música, do Som e do Silêncio* (pp. 131-159) Universidade do Minho.
- _____. (2019). Os sons como linguagens espaciais. *Espaço e Cultura*, 45, 31-42.
- FERRAZ, S. (2010). Músicas e Territórios. *Revista Polêm!ca*, 9, (4), 1-15.
- FONDO MARGOT LOYOLA PALACIOS. *Las Cantoras y Cantores*. Chile. Fondo de Investigación y Documentación de Música Tradicional Chilena de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Recuperado el 30 de mayo de 2021 de <<http://www.pucv.cl/uuaa/fondo-margot-loyola/recursos-educativos/las-cantoras-y-cantores>>
- FRITH, S. (1996). Music and Identity. en S. HALL; P. DU GAY (Eds.). *Questions of Cultural Identity* (pp. 108-127). Sage Publications.
- GIRONCOURT, G. de. (1939). Recherches de Géographie musicale dans le Sud Tunisien. *La Géographie*, LXXL (6), 65-74.
- _____. (1932). *Une science nouvelle: la géographie musicale*. Université de Nancy: Lorraine d'Etudes Anthropologiques, 64 p.

¹¹ Resultado del autor.

- HAESBAERT, R. (20 a 26 de março de 2005). Da desterritorialização à multiterritorialidade em *Anais de X Encontro De Geógrafos Da América Latina* (p. 6774-6792).
- _____. (1999). Identidades territoriais em ROSENDAHL, Z; CORRÊA, R. L. (Orgs.). *Manifestações da cultura no espaço* (pp. 169-190). EdUERJ.
- _____. (1997). *Des-territorialização e Identidade: a rede "gaúcha" no Nordeste*. EdUFF, 293 p.
- HALBAWACHS, M. (2006). *A memória coletiva*. Vértice, 189 p.
- MACKENNA, B. V. (1 de agosto de 1882). La Zamacueca y la Zanguaraña (juicio crítico sobre esta cuestión internacional). *El Mercurio de Valparaíso*, p. 2, c. 6-7.
- MASSEY, D (2005). *For space*. Sage Publications, 232 p.
- MINISTERIO SECRETARÍA GENERAL DE GOBIERNO (1979). *Decreto 23: declara a la cueca danza nacional de Chile*. Biblioteca del Congreso Nacional de Chile. Recuperado el 19 de mayo de 2021 de <<https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=224886&idVersion=1979-11-06>>
- MINISTERIO SECRETARÍA GENERAL DE GOBIERNO; (1989). Subsecretaría General de Gobierno. *Decreto 54: declara el 17 de septiembre como día nacional de la cueca*. Biblioteca del Congreso Nacional de Chile. Recuperado el 19 de mayo de 2021 de <<https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=94312&idVersion=1989-10-28>>
- MIRANDA, P. (2018). El poema-canción de Violeta Parra en V. PARRA. *Poesía* (pp. 17-33). Universidad de Valparaíso.
- OLIVEIRA JUNIOR, W. M. (2009). Grafar o espaço, educar os olhos. Rumo a geografias menores. *Pro-Posições*, 20 (3).
- PANITZ, L. (2012a). Por uma geografia da música: um panorama mundial e vinte anos de pesquisas no Brasil. *Para Onde!?*, 6(2), 1-10.
- _____. (2012b). Geografia e música: uma introdução ao tema. *Biblio3w*, Barcelona: Universitat de Barcelona, Vol. XVII, nº 978, s/p.
- PARRA, Violeta. (1979). *Cantos folclóricos chilenos*. Editorial Nascimento, 173 p.
- PARRA, Violeta. (2007). Violeta Parra Chile. *Canal de youtube de morproteín*. Recuperado el 21 de mayo de 2021 de <<https://www.youtube.com/watch?v=PRpCDnXyHpE>>
- PEQUEÑOS UNIVERSOS (2009). Santiago del Estero: chacarera – Episodio 1 – Temporada 1. [En línea]. Argentina. Canal Encuentro. Recuperado el 21 de mayo de 2021 de <<http://encuentro.gob.ar/programas/serie/8022/281?temporada=1>>
- PIZARRO, G. (s/f). *Velorio del angelito*. Chile. Memoria chilena. Biblioteca Nacional de Chile. Recuperado el 22 de mayo de 2021 de <<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-94356.html>>
- SÁEZ, F. (2017). *La vida intranquila: biografía esencial de Violeta Parra*. Planeta,, 212 p.
- SCHAFFER, R. M. (1994). *The Soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*. Destiny Books, 322 p.
- _____. (1977). *The tuning of the world*. Knopf, 301 p.
- TUAN, Yi-Fu. (2012) *Topofilia - um estudo da percepção: atitudes e valores do meio ambiente*. EDUEL, 2012, 342p
- _____. (1983) *Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência*. Difel, 250 p.
- VALDÉS, S. C.; FUENZALIDA, C. P.; CIFUENTES, M I Q. (1994). *Chilena o cueca tradicional*. Ediciones Universidad Católica de Chile, 552 p

VENEGAS ESPINOZA, F. (2017). *Violeta Parra en Concepción y la frontera del Biobío: 1957-1960*. Recopilación, difusión del folklore y desborde creativo. Universidad de Concepción, 356 p

WIKIPEDIA. Mazurca. Recuperado el 23 de mayo de 2021 de <<https://es.wikipedia.org/wiki/Mazurca>>

_____. Refalosa. Recuperado el 23 de mayo de 2021 de <<https://es.wikipedia.org/wiki/Refalosa>>

© Copyright: Agustín Arosteguy, 2022

© Copyright Biblio3W, 2022

Ficha bibliográfica: AROSTEGUY, Agustín. Reminiscencias del espacio en la música de Violeta Parra. Una reflexión en torno de dos canciones instrumentales: "Tres cuecas punteadas" y "Tres polkas antiguas" (1957). Biblio3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1 de enero de 2022, vol. XXVII, nº 1337 [ISSN: 1138-9796].