

Margot Loyola y Violeta Parra: Convergencias y divergencias en el paradigma interpretativo de la Nueva Canción chilena

Margot Loyola and Violeta Parra: Convergences and divergences within the performing paradigm of Chilean New Song

AGUSTÍN RUIZ ZAMORA
Pontificia Universidad Católica de Chile

41

resumen

Este artículo revisa, a la luz de la documentación histórica y los testimonios personales, el canon que vindica a Violeta Parra como la fundadora de la Nueva Canción chilena y vincula la figura de Margot Loyola como portadora de un proceso inicial y determinante, el que por ignorancia ha tenido un bajo reconocimiento público. Para el análisis se segrega el plano creativo del interpretativo, revisando en éste último las corrientes estéticas que predominan en las propuestas y productos musicales de los artistas del citado movimiento. Se establece además, las diferencias estéticas y concordancias ideológicas que sustenta el trabajo de ambas artistas, se cuestiona el valor absoluto del canon y se interpretan causas que habrían originado la marginación de Margot Loyola en la historia oficial del movimiento.

PALABRAS CLAVES. *Violeta Parra, Margot Loyola, nueva canción chilena, música folklórica.*

abstract

This article check historic documents and personal evidence, that vindicate Violeta Parra as the founder of the new chilean song and link Margot Loyola as the carrier of the initial and determinant process, that by ignorance have had a low public recognition. For the analysis the creative and the interpretative level have been segregated, analysing in the last

* Este trabajo ha sido posible gracias a la oportuna colaboración de Margot Loyola, su esposo Osvaldo Cádiz y el Fondo de Investigación y Documentación de la Música Tradicional Chilena «Margot Loyola», Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

one (interpretative) the esthetic currents that predominate in the proposal and musical products of the artists from the mentioned movement. Also it is established the esthetic differences and the ideological agreements that support the work of both artists, absolute cannon value is being questioned and which causes that can origin the marginalization of Margot Loyola in the history of the official movement are being interpreted

KEYWORDS: *Violeta Parra, Margot Loyola, New Chilean Song, folk music.*

Introducción

42

TRAS CUARENTA AÑOS DE OCURRIDA LA MUERTE de Violeta Parra, parte del discurso que sostiene el sentido social e ideológico de la Nueva Canción chilena, ha derivado en una alegoría que, no pocas veces, se ha apartado de los sucesos que tuvieron particular significación en la historia musical reciente. Situación que merece entonces ensayar otros relatos que destaquen el rol que tuvieron aspectos hasta ahora desconocidos y aún no tratados en el análisis de los procesos históricos y sociales de nuestra música popular. Para ello he tomado como estructura básica la entrevista, teniendo por interlocutora a Margot Loyola, figura gravitante en la conformación del paradigma interpretativo que definió las tendencias estilísticas de la Nueva Canción chilena. Por lo anterior, la presente es una aproximación a la trayectoria de la Loyola en su particular y personal relación con Violeta Parra, por lo que su testimonio personal constituye un aspecto irrenunciable de este estudio, instalando en la subjetividad de sus apreciaciones una vía de interpretación del periodo musical abordado. Paralelamente, y como una forma de relacionar los testimonios con la evidencia histórica, he sumado la revisión de fuentes inéditas y documentos hemerográficos, muchos de los cuales aún no han sido incluidos en esta línea de investigación.¹

La figura de Margot Loyola² se distingue por representar una de las trayectorias más contundentes en la interpretación de la música chilena del siglo xx. Por casi setenta años dedica su esforzada vida al cultivo escénico de la música de tradición oral. Su repertorio lo fue conformando tras un extenso trabajo etnográfico, en el que no sólo recoge músicas y danzas, sino también explora en los personajes que luego habrá de proyectar en el disco y el escenario. Temprano en su carrera artística comenzó a mostrar la diver-

¹ Un importante apoyo a este trabajo fue la documentación conseguida en el archivo personal de Margot Loyola y en el fondo de investigación y documentación musical que lleva su nombre, perteneciente a la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

² Nacida en Linares, en 1918. Fue distinguida con el Premio Nacional de Arte en 1994. El año 2005, la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso le otorga el grado *Doctor Honoris Causa*.

sidad cultural de los campos y pueblos de un Chile rural y remoto, que hasta 1940 era casi del todo desconocido en la vida cultural capitalina y otras urbes cercanas. Entre mediados de la década de 1940 y comienzos de la década de 1970 Loyola consolidó el grueso de su repertorio y temario (Ruiz, 1995: 42-58), incluyendo música del pueblo mapuche y del campo centrino, de la pampa nortina y Chiloé, del salón pueblerino, la chingana y Rapa Nui, de la Patagonia, de los pueblos aymará y licán antay. Su amplia discografía hoy no reviste novedad, pero sesenta años atrás revelaba la histórica postergación de las áreas culturales marginadas del discurso oficial. Fue su trabajo y su visión la que comenzó a incorporar dicha periferia a un imaginario folklórico que hasta entonces giraba en torno de la cueca y la tonada, los géneros que por excelencia representaban el discurso de *chilenidad* del poder y el centro.

Su intuición y perseverancia la llevaron a inaugurar insospechados caminos que luego serían parte del concepto, los recursos y los medios de que se valdría la Nueva Canción. No obstante, a la Loyola se le percibe lejana y casi ajena a la fundación y conformación de este movimiento, pese a estar muy cerca del proceso y sus más destacados exponentes. Su desvinculación se relaciona en parte con un asunto de posiciones personales respecto de la orientación política y hegemonía partidaria que el movimiento adquiriría. Pero su marginación del discurso histórico del movimiento —que es un asunto distinto— se origina más bien en los mesianismos dogmáticos de una época que, a pesar de estar rubricada por la apertura y la búsqueda, también padeció las lacras de la intolerancia y el sectarismo.

Aperturas a la proyección escénica y realidad social

Describir en palabras lo que fue la Nueva Canción chilena puede resultar una tarea árida y extenuante si no se ha escuchado —al menos— parte de la abundante discografía producida tanto en Chile como en el exilio. Se ha escrito bastante acerca de la caracterización, etapas y músicos más destacados de este movimiento musical, y muy particularmente en lo que toca a sus aspectos creativos y su compromiso con la contingencia política. En general, la Nueva Canción chilena ha sido vista como un proceso previsible dentro del escenario continental postrevolución cubana. Pero su proceso se relaciona también a procesos que en Chile generaron un contexto de cambio social, político y cultural, complejo y profundo, incubado en grado importante —aunque no exclusivo— por las condiciones políticas y culturales imperantes en tiempos precedentes. Con la llegada de la década de 1940 comenzaba el apogeo del radicalismo, ideología progresista que dio mayor relevancia a las políticas sociales de Estado. El acceso a la cultura y las artes mejoró y se configuraron nuevos escenarios de participación. Uno de ellos fue la actividad extensiva de la Universidad de Chile, que por la época se aprestaba a celebrar sus cien años de existencia. En ese contexto recobra fuerzas la

enseñanza y el estudio del folklore musical y coreográfico, principalmente a través de las Escuelas de Temporadas de dicha universidad, iniciadas en 1936 con creciente cobertura y acceso a partir de los años 40. Paralelo a estas gestiones y en la misma casa de estudios, se organizaba en 1943 el Instituto de Investigaciones del Folklore Musical. Al año siguiente la Universidad contacta al dúo Hermanas Loyola, integrado por Estela y Margot, con el fin de incluirlas entre las cultoras e intérpretes que participarían en la grabación de la antología discográfica *Aires tradicionales y folklóricos de Chile*, a fines de 1944 (Torres, 2005: 91-2).³ De este evento fortuito surge una fructífera relación entre el organismo académico y las Hermanas Loyola, particularmente entre Margot y el compositor y musicólogo Carlos Isamitt, quien le aporta al dúo su repertorio mapuche recogido en anteriores trabajos de campo. Este repertorio y particularmente el método con que ha sido registrado, despierta en Margot Loyola el aliciente y el interés necesarios para un replanteamiento de su quehacer artístico y así ocurre que y en 1946 —año en que se celebran los cien años de la fundación de la ciencia del folklore— Margot Loyola, en la compañía de Cristina Miranda, realiza sus dos primeros trabajos de campo en las zonas montañosas de Alhué y Colliguay, a la vez que el 24 de agosto realiza con su hermana el primer concierto didáctico y documental de música tradicional chilena (Ruiz, 2005:60).

Pero el ascendente de la Universidad de Chile sobre Margot no quedó allí. Tres años más tarde es llamada por las escuelas de temporada para asumir docencia en folklore práctico, instruyendo a profesores normalistas en el uso de la guitarra y, en general, el cultivo de las expresiones folklóricas cantadas y bailadas conocidas hasta entonces. La Loyola se inicia en la docencia proyectándose como la futura gran maestra que acogerá bajo su dirección el interés y entusiasmo de sus alumnos. Esta nueva faceta será la antesala de su carrera artística como solista, iniciada un año después, en la primavera de 1950 (véase Ruiz, 1995, 2005 y Cáceres, 1998).

Hacia comienzos de la década de 1950 la Nueva Canción chilena no era siquiera un proyecto, pero ya había comenzado a ocurrir una serie de hechos que a la postre gravitarían en su configuración. Entre 1948 y 1952 se organizarían los primeros conjuntos no profesionales de folklore (Ruiz, 1995: 17), es decir, agrupaciones que se apartaban del espectáculo nocturno y revisteril, para dirigir sus actividades a públicos que respondían a intereses más sociales. Estos colectivos estuvieron conformados por jóvenes y profesores normalistas de cortas o inexistentes trayectorias artísticas, motivados por claras tendencias progresistas. En su mayoría ellos eran egresados de los cursos que Margot Loyola impartía por todo el país a través de las Escuelas de Temporada. Sus programas y actividades estaban animados por evidentes

³ En esa oportunidad Margot Loyola junto a su hermana Estela, participa en la grabación de once de las veinte y siete pistas de la antología.

actividades, doctrinas y compromisos políticos, los cuales se evidenciaban en el estilo de redacción y forma de trato manifiestos en la siguiente carta:

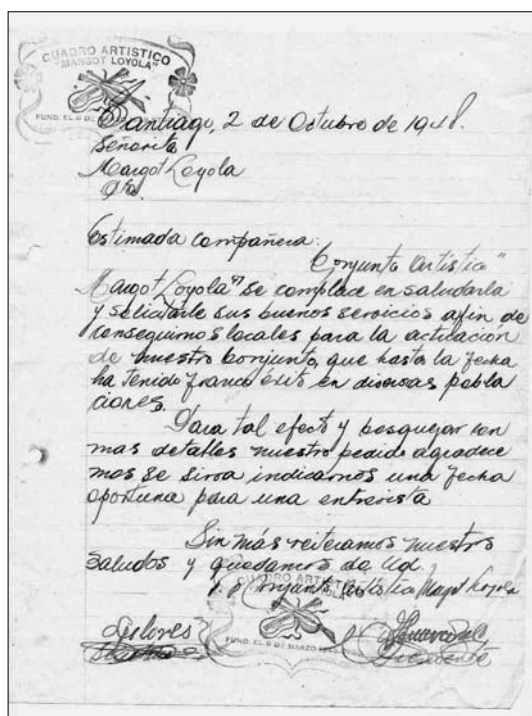


Imagen 1. Carta dirigida a Margot Loyola por el primer conjunto de proyección folklórica creado en Chile al alero de la dirección y docencia que la artista impartía por todo el país. Archivo personal de Margot Loyola

Palabras como «compañera» y «poblaciones» remiten en su contexto a un espacio semántico propio de una conciencia y un trabajo políticos que no guarda relación alguna con el ámbito en que se venía cultivando la puesta escénica y mediática de la música tradicional. El nuevo paradigma de la folklorista etnógrafa/intérprete/maestra que ya a fines de la década de 1940 comenzaba a encarnar Margot Loyola, traería a la escena agrupaciones totalmente renovadas en su concepción estética y también ética.⁴ Ellas verían como un imperativo la ruptura con la irrealidad de un Chile bucólico, risueño y exento de conflictos, orden obsoleto representado durante la primera mitad del siglo xx en el escenario del sainete criollo, el teatro costumbrista, la radio y otros auditorios. El cambio de paradigma operó mediante un programa positivista, cuya propuesta artística se sustentaba en

⁴De esas primeras formaciones de alumnos de Margot Loyola derivará, años más tarde, el Conjunto Cuncumén, agrupación seguidora de la propuesta técnica, ética y estética de su maestra.

el maridaje entre las leyes y técnicas del escenario y el trabajo etnográfico o de campo, dejando atrás la alegoría del folklorismo pintoresco y nacionalista. Establecido el nuevo paradigma de la folklorista se inauguraba también el derrotero que más tarde habría de seguir una mujer hasta entonces casi desconocida: Violeta Parra (Sáez, 1999: 47). En la conjunción de estas dos grandes mujeres se trazará, con intuición y talento, el camino de la sonoridad que envolverá los tiempos de nuevos proyectos políticos y sociales.

El encuentro: convergencia y divergencias

Año 1952. Se produce el encuentro entre una Margot Loyola consagrada y una Violeta Parra apenas dando los primeros pasos como solista (53). Fue un encuentro casual que tarde o temprano tendría que ocurrir y con el que comienza una profunda y virtuosa relación que uniría en muchos aspectos a las dos más grandes cultivadoras de la música chilena en el siglo xx, relación leal aunque no siempre correspondiente.

Mira, yo te voy a decir que Violeta Parra entró en mí mucho antes que yo en ella. A mí me convenció desde la primera vez que ella cantó sola, porque antes cantaba con la hermana. Ahí no me pareció [muy destacable] [...] un poquito [...] [era] algo así como las Hermanas Loyola. Pero cuando yo le oí cantar *La jardinera*, [ella] me interesó y mucho. Inmediatamente le abrí mi corazón.⁵

Para Margot Loyola este encuentro tuvo mucho de descubrimiento, de hallazgo personal, puesto que vio en el talento de Violeta Parra una creadora genuina y a pesar que muchas veces la historia —o quienes la escriben— se han mostrado esquivos y reacios a dar testimonio de esta realidad, la documentación de archivo atestigua a favor de la veracidad de esta afirmación. Y así lo testimonian las páginas de la revista *Ecran* en la década de 1950.

Margot Loyola, la conocida folklorista, acompañó a Violeta Parra hasta nuestra redacción, recomendándola fervorosamente como compositora, cantante e intérprete de la cueca campesina. —En Violeta hay un valor que tiene que ser reconocido— nos aseguró Margot con entusiasmo. Como letrista y compositora, es excepcional, encuadrando sus composiciones dentro de los moldes folklóricos [...]. Tiene alrededor de treinta composiciones, que sólo ahora Margot Loyola le está escribiendo, pues Violeta no sabe música (*Ecran*, 22 de diciembre de 1953).

El encuentro de ambas artistas anticipó con certera claridad lo que habría de ocurrir en el proceso estético y estilístico de la Nueva Canción chilena: por una parte, la Parra le germina al movimiento la lucidez de una creación

⁵ Entrevista a Margot Loyola, Santiago, 22 de diciembre de 2006

destrabada, para así alcanzar una libertad y una identidad inéditas. Por otra, la Loyola le lega la ética y estética para lograr una interpretación veraz, y es en este punto que quiero escudriñar con mayor detención, ya que la Nueva Canción ha sido abordada principalmente desde la creación integradora, postergando el análisis de la interpretación como la otra fuente importante de sus aciertos.

Tanto en el plano interpretativo como en su noción más amplia, se puede afirmar que la Nueva Canción chilena se estableció sobre la base de la proyección escénica del folklore, coincidiendo en un aspecto ético fundamental: la búsqueda universalista de la alteridad, su reconocimiento y legitimación mediante la representación de sus expresiones tradicionales, recogidas mediante herramientas etnográficas y representadas como producto de un estudio contextual, bajo principios de selección y adaptabilidad escénica. Este principio fue otro de los puntos de interés compartido entre Margot Loyola y Violeta Parra, aunque no necesariamente lo fue la estrategia y la perspectiva con que ambas abordaron esta cuestión.

No todo se puede representar en un escenario y no se puede representar de cualquier manera. Hay públicos y públicos. Fíjate que en la Unión Soviética el canto mapuche no les gustaba. «¡No cante eso!», me decían los encargados de la gira. Una vez que me puse a cantar mapuche, la gente comenzó a hablar en la sala, [se armó] un tremendo alboroto porque no tenían cómo apreciar el canto de machi. ¿Qué les gustaba? Al público de esos países les gustaban las tonadas y todo lo que fuese más tonal, la melodía, la voz colorida, porque la estética de ellos era europea. Los chinos, por ejemplo, una vez me querían llevar a su país. Mira lo que me dijeron: «No nos interesa lo que canta, nos interesa su voz».⁶

Las afirmaciones de Margot Loyola sin duda evidencian un marco metodológico consolidado, pero principalmente revelan una concepción estética aguda centrada en el público como receptor universal. Esta noción acerca de qué y cómo deben ser tratados los parámetros de la tradición, determinó un producto escénico y discográfico distintivo a lo largo de toda su carrera profesional y marcó, en lo sustantivo, la diferencia con el trabajo interpretativo de Violeta Parra. Los cuidados puestos en una afinación temperada, una producción de la voz cultivada, brillante y bien colocada, con aprovechamiento de los diversos resonadores, o los conceptos de manejo del ritmo escénico a través de los contrastes en dinámica, intensidad y textura, forman parte de un conjunto de técnicas y criterios propiamente académicos al servicio de la representación, que si bien a veces linda con los perímetros de una etnoestética, nunca se aparta de una concepción estética occidental.

⁶ Entrevista a Margot Loyola, Santiago, 5 de enero 2007.

A ella [Violeta Parra] no le gustaba nunca lo que yo hacía. Cuando [yo] cantaba cosas de salón me decía ¿Siempre estai cantando las mismas *huevoás*? El salón no le gustaba. Ella pensaba que una folklorista que tenía una voz estudiada, estaba perdida como folklorista.⁷

Con este vivo recuerdo, Margot Loyola nos acerca al temperamento de su comadre Violeta y en términos muy coloquiales nos revela la esencia de una divergencia que, en lo sucesivo, impregnará todo el espectro de la propuesta escénica de la Nueva Canción chilena en la década de 1960. Por un lado, Margot Loyola representaba una línea que se nutría de la técnica académica, principalmente en el canto. Siendo alumna de Blanca Hauser, Loyola desarrolló una portentosa técnica vocal que le permitió cantar en escenarios hasta pasado sus ochenta años de edad.⁸ Al dominio técnico de su producción vocal y de su cantar enérgico, vibrante y cristalino, se sumó su propuesta escénica que, si bien empírica, coincide en lo sustancial con el teatro didáctico y principalmente, con los postulados de Stanislavski, al desarrollar un talento innato que le permitía hacer aflorar desde su interior los personajes hallados en el trabajo de campo. En su interpretación no recrea personajes como algo alegórico o caricaturesco, sino que junto a la profundidad psíquica de aquellos transfiere al público los símbolos y valores de las culturas y contextos representados, alcanzando «aquella hondura que pedía Antonin Artaud para su teatro de la crueldad» (Kurapel, 1997: 210).

Distinto era el caso de Violeta Parra. Su puesta en escena, lejana y reactiva a todo recurso académico, no era en rigor una representación, sino más bien la encarnación de la cantora campesina, la mujer simple venida del inquilinaje, mundo subyugado por un sistema hacendal que, en la colonia temprana, dio forma a la cultura mestiza y rural del país. En ese sentido, la propuesta de Violeta Parra era esencial, como también lo era el personaje que encarnaba. En esa mujer simple que ella asumía dejaba traslucir la humildad de su sufrido origen. Pero si bien, en ese personaje se identificaba un gran segmento de campesinas de la zona central del país, la propuesta de Parra es limitada. Cantoras de oficio y temperamento, como la Peta Basaure, Las Petorquinas, Elena Carrasco, las Hermanas Orellanas, Las Caracolito o Las Patitas de Quirihue —todas cantoras de innegable estirpe que estaban al margen del paradigma de Violeta Parra—, estaban mucho más cerca de la Loyola y en alguna forma inspiraron a ésta.

Te voy a aclarar una cosa: la Violeta representaba un tipo de mujer campesina, no todos los tipos que encuentras en los campos de Chile.

⁷ Entrevista a Margot Loyola, Santiago, 22 de diciembre de 2006.

⁸ A los setenta y nueve años Margot Loyola grabó en los estudios de Alerce su último LP: *Voces del Maule*. Con posterioridad a esta producción, siguió presentándose en eventos y homenajes a lo largo del país, aunque con menor frecuencia.

Un tipo, el de la mujer aplastada por los quinientos años de latifundio, y que en el campo hay muchas [...] Ella misma [Violeta Parra] era muy altiva, pero cuando bailaba cueca era una ovejita; muy modesta, bailaba mirando al suelo.⁹

En la conjunción de ambas artistas colisionan dos concepciones estéticas, dos corrientes, dos escuelas que no pocos interpretaron como posiciones en confrontación permanente. Pero lejos de repulsarse, más bien influyeron decisivamente en el desarrollo de la Nueva Canción chilena. Ya a fines de la década de 1950 y comienzos de la siguiente, los conjuntos folklóricos Cucumén y Millaray serían fiel testimonio de las diferencias entre estas dos propuestas interpretativas. Tras la exitosa huella de Cucumén —aquel grupo formado por alumnos de Margot Loyola— surge Millaray, agrupación inspirada en el trabajo de su mentora Violeta Parra. En un manifiesto propósito de soslayar su función de intermediarios mediatizadores —que es en resumen la propuesta de Loyola—, Millaray se autodefine como una agrupación de cantores populares, interpretando la posición de Parra que busca legitimar su propuesta mediante una mayor cercanía e identidad con el contexto representado. La divergencia de tendencias se ilustra con claridad en el trabajo solista de dos grandes artistas de los años 60, Víctor Jara y Héctor Pavez. Dada la relación de camaradería que existía entre los folkloristas de entonces, ambos músicos interpretaron y grabaron sendas tonadas recopiladas por Margot Loyola. *La flor que anda de mano en mano*, tonada-chapecao que Loyola recogió de la señora Francisca González, en Niblinto, fue incluida por Víctor Jara en su primer LP como solista (Jara, 1966: lado A, pista 3), tras iniciada su carrera como músico. Su canto se caracteriza por una voz bien timbrada, de colocación redonda, con un vibrato discreto al final de frese, buen apoyo y mejor manejo de los resonadores de cabeza y pecho según el ámbito. Su técnica guarda una estrecha similitud con la empleada por Margot Loyola, aunque ella evidencia un estudio vocal permanente y prolongado. Situación similar se puede comprobar en la canción *La carta*, al comparar la interpretación original de Violeta Parra y la de Quilapayún. En la última destaca una refinada producción de la voz, con un manejo de la intensidad dramática en progresión, sostenido en depurados arreglos corales, adaptación que sin duda dista de la agreste y minimalista versión de su autora. Esta divergencia estilística retratada en ejemplos, hace evidente que la interpretación al interior de la Nueva Canción se bifurcaba en, al menos, dos líneas conceptuales y estéticas distintas y aunque no sea reconocido públicamente, los criterios técnicos de la propuesta de Margot Loyola tocan de lleno el trabajo de grupos tan destacados como Inti-Illimani y Quilapayún. Si tomamos el trabajo interpretativo de estos grupos observa-

⁹ Entrevistas a Margot Loyola, Santiago, 22 de diciembre de 2006 y 5 de enero 2007.

remos en el elevado nivel técnico de sus interpretaciones, los fundamentos de la propuesta estética de Margot Loyola, pese a que nunca recibieron su orientación directa. Es importante tener presente que Quilapayún tuvo la asistencia de Víctor Jara, quien en sus inicios se nutrió del contacto con la Loyola, alcanzando tempranamente una técnica y estilo vocal que muestra esta ligazón e influencia decisiva. No menos importante, en el ámbito musical, será también la relación de Quilapayún con Luis Advis, compositor que, de siempre, se identificó con el trabajo de Margot Loyola, y con quien participó en la elaboración de dos de sus mejores discos (Loyola, 1972; 1992).

Paralelamente, Héctor Pavez graba *A la mar fui por naranjas*, tonada aprendida en Angol por Margot Loyola de la señora Petronila Salazar.¹⁰ En la versión de Pavez (1995: pista 2) asoma una técnica radicalmente diferente: predomina una voz de impostación natural, de colocación nasalizada y sin *vibrato*, un sonido agreste y oscuro que condensa una profunda contención emotiva, dando paso a una estética capaz de transportar al auditor a parajes recónditos, habitados por personajes profundos en densos estados de ánimo. En la propuesta de Pavez se hace presente la influyente orientación estética de Violeta Parra, influjo que también recibió el Conjunto Millaray, agrupación a la que perteneció Pavez.

Si bien, fueron evidentes las fuertes diferencias conceptuales y estéticas de las corrientes que Margot y Violeta representaban y lideraban, aquellas fueron asumidas en la práctica artística de la Nueva Canción como líneas complementarias, aunque no siempre se reconoció esta correspondencia. Por el contrario, tras la muerte de Violeta Parra se fue construyendo en torno a su figura un rol mesiánico absoluto en la fundación del movimiento. Esto pudo deberse al impulso creador y sello ideológico que Parra le imprimió a la Nueva Canción, lo que no justifica excluir del proceso que la origina los demás aspectos conceptuales, interpretativos y estéticos que venían configurándose desde antes de la aparición de Violeta Parra en la escena artística. Esta negación puede guardar una relación más o menos directa con un discurso *políticamente correcto*, asunto que trataré más adelante. En todo caso, es una situación que guarda poco apego a los hechos y en su reduccionismo simplista niega la posibilidad de reconocer la génesis de la Nueva Canción en la interacción de procesos algo más complejos y diversos. Caso emblemático puede ser el del propio Víctor Jara, a quien históricamente se le ha vinculado a la persona, figura y línea de Parra, hecho que, como hemos visto, no es absoluto sino relativo y parcial, especialmente en los aspectos interpretativos en los que guarda una escasa relación con la línea de la célebre folklorista. Sin desconocer el importante ascendiente que Violeta Parra

¹⁰ En estricto rigor, Margot Loyola recoge esta tonada compartiendo su hallazgo y fuente con Héctor Pavez, quien más tarde logra viajar hasta el lugar para repetir el procedimiento etnográfico.

tuvo sobre el cantautor, no es menos ciertos que en su formación Jara estuvo ligado a diversos artistas que contribuyeron a plasmar su propuesta: Eugenio Guzmán y Alejandro Sieveking, entre otros. A la vez, su cercanía con la línea de Margot Loyola queda reflejada en otro de los aspectos relevantes de sus inicios: me refiero a su paso como director artístico de Cuncumén. El año 1961 Margot Loyola y el conjunto que naciera bajo sus enseñanzas, iniciaban una larga gira por los países de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas. Entonces Víctor Jara se les une para dirigir y potenciar el trabajo escénico del grupo.

Yo iba contratada como solista. Víctor [Jara] iba como director artístico del conjunto Cuncumén. A mí me tocaba muy pesado como solista y yo veía en él al solista masculino que a la delegación le faltaba. Porque él tenía muchas condiciones para la guitarra y el canto... y tenía, por cierto, mucho manejo escénico.¹¹

En esa gira y por una necesidad de diversificar el espectáculo de Cuncumén, Víctor Jara toma elementos de danzas tradicionales y ensaya con ellos creaciones coreográficas, aplicando a los pasos tradicionales innovaciones en el diseño de piso, la corporalidad y gestualidad, el uso del espacio y el tiempo. De este modo Jara interviene la morfología de las danzas tradicionales,¹² incursionó tempranamente en lo que unos años más tarde se conocería como ballet folklórico. Esta nueva propuesta no va a guardar ninguna correspondencia con las orientaciones y tendencias estéticas de Violeta Parra, de quien se sabe detestaba el allet y todas las estilizaciones. El relato mítico ha resaltado el fuerte ascendente de Violeta Parra sobre Víctor Jara, pero hay hechos históricos que nos indican que la obra del emblemático cantautor se nutrió también de otras fuentes aun no reconocidas en el discurso oficial.

Ideas, ideologías y canciones

Más que precursora del proceso que dio origen a la Nueva Canción chilena, Violeta Parra cataliza notablemente el carácter integrador que distinguiría al movimiento, consiguiendo con sus composiciones dar materialidad a diversas búsquedas y posiciones ideológicas que algunos artistas —y la propia Margot

¹¹ Entrevista a Margot Loyola, Santiago, 22 de diciembre de 2006.

¹² En la ocasión, Víctor Jara requería dar mayor dinamismo a la rutina de Cuncumén. Para ello, presentó la sajuriana, la resbalosa, el pequén y la seguidilla —todas ellas danzas de pareja con pañuelo, técnicamente clasificadas como bailes de tierra— como contradanzas, agregando zapateos que no estaban en las versiones originales. De igual manera hizo con una pequeña composición en la que Mariela Ferreira, con guitarra en mano, realizaba desplazamientos circulares con paso de cueca, a guisa de ir persiguiendo una mariposa por el escenario.

Loyola entre ellos— venían asumiendo frente a asuntos tan trágicos como fue la persecución de Estado que González Videla desencadenara sobre el Partido Comunista chileno.¹³ Paulatinamente, Parra va dejando tras sí el cultivo tautológico de cuecas, vales, tonadas y décimas, al tomar como base de sus creaciones elementos genéricos de otras culturas musicales, ya sea de proveniencia indígena o mestiza, de Chile o países vecinos. El acompañamiento con guitarra comienza a dejar espacio para otros instrumentos y así aparecen kultrún y bombo, los que posteriormente se van mezclando con charango, quena y cuatro. A partir de entonces, los límites del Chile recóndito y diverso que ya habían comenzado a expandirse con el trabajo iniciado por Margot Loyola, se extienden hacia un continente que, aunque circundante, siempre se había representado más bien distante y ajeno. De este modo, el resultado del trabajo de Violeta Parra adquiere una especificidad que lo distingue de otras incursiones artísticas chilenas en el ámbito de la música tradicional latinoamericana.¹⁴

Pero si hay una aportación determinante al contexto en que se desarrolló Parra, es haberle dado a la Nueva Canción un contundente y claro contenido político, y en ese sentido, su canto podría calificarse como el manifiesto del movimiento. La Nueva Canción chilena se constituyó en el espacio sonoro de una experiencia social inédita, en el que la música se vería en estrecho compromiso con los grandes procesos políticos, logrando un rol determinante en la concienciación de diversos sectores sociales. Desde esta dimensión Parra articuló tres nociones básicas: a) divulgación y toma de conciencia operando en primer lugar, sobre la idea de integrar la existencia y realidad de todas aquellas culturas regionales y locales escindidas del discurso oficial, una alteridad que sistemáticamente había sido negada: *Mañana me voy p'al norte* (Parra, 1965: lado A, pista 1), *El guillatún* (1966: lado B, pista 5); b) vinculación de esta negación con el expolio histórico del que las sociedades portadoras de estas culturas habían sido víctimas: *Según el favor del viento* (1971: lado A, pista 2), *Arauco tiene una pena* (lado A, pista 3), *Yo canto a la diferencia* (1960: lado A, pista 6), es decir, a la marginación cultural le suma una dimensión de clase en la emergencia de nuevas capas del tejido social urbano (Osorio, 2005: 3-4); c) visión histórica hacia el plano continental del problema político, social y cultural ampliado, una perspectiva plenamente

¹³ Ley 8.987, también conocida como «ley maldita», publicada en el Diario Oficial el 3 de septiembre de 1948.

¹⁴ Violeta Parra no es la primera chilena en explorar en los sonidos latinoamericanos. En la segunda mitad de la década de 1950 el dúo *Los de Ramón* graba con bastante fidelidad estilística, una serie de temas representativos de al menos doce países hispanoamericanos. Pero su trabajo se restringió a éntregar una audición panorámica de la música folklórica del continente, sin incursionar en los aspectos experimentales de entrecruzamiento que caracterizaron el trabajo de Parra.

coincidente con la doctrina, propósitos y objetivos del *Komintern* o la Internacional Comunista que, en Chile, siempre tuvo una fuerza importante (para una visión más exhaustiva y lúcida de esta relación véase Ulianova y Riquelme, 2005). Esta visión de un reconocimiento más global se viabiliza en la correspondencia observada entre las formas líricas, la organología y la morfología de los géneros musicales del continente: un pasado común que legitimaba la lucha política y mancomunada por el derecho a compartir un destino más justo: *Los pueblos americanos* (1966: lado B, pista 6), *Qué dirá el Santo Padre* (1965: lado B, pista 2), *Arriba quemando el sol* (lado B, pista 1), *La carta* (1971: lado B, pista 1), *Rodríguez y Recabarren* (lado B, pista 4). No obstante, este paso decisivo que hace transitar el foco de la Nueva Canción chilena desde la proyección objetual de la manifestación folklórica, al sujeto popular del tejido social, ocurre más concretamente en la esfera de la creación, que es por excelencia el dominio de Violeta Parra, etapa que por lo demás guarda estrecha relación con la experiencia que la creadora recoge de sus permanencias en Europa.

Sin perjuicio de la contundente temática social contribuida por Parra al movimiento, es justo reconocer que la vinculación entre música y trabajo político tenía precedentes al menos desde la década de 1940, aunque este trabajo no evidenciaba una producción temática específica. Margot Loyola ya había incursionado coyunturalmente en el asunto, destinando parte de sus presentaciones a un trabajo político y partidario; así también lo hacían los primeros discípulos que ella tuvo, tal como queda reflejado en la carta reproducida (véase imagen 1). Este compromiso no era casual. Aunque nunca llegó a ser militante, desde muy joven Loyola observaba una estrecha vinculación con el Partido Comunista de Chile. Ya en 1947 Nicolás Guillén elogiaba en el diario *El País* de la Habana,¹⁵ el contenido social de algunos temas del repertorio de las Hermanas Loyola. Un año antes, Margot y Elías Laferte¹⁶ aparecían en la portada de un diario capitalino bailando la cueca con que se clausuraban los comicios presidenciales que apoyaban la candidatura de González Videla; la banda terciada sobre su pecho decía: «Partido Comunista» (véase imagen 3). Y el mismo diario *El Siglo* publicaba el poema *Canto Alegre* de Luis Polanco, «Dedicado a Margot Loyola con motivo de su visita fraternal al campo de concentración de Pisagua» (19 de septiembre de 1954). Esta permanente colaboración con la actividad política de la izquierda chilena, le valió la cercanía y la amistad de relevantes figuras de las artes, entre las que se cuenta la del vate Neruda.

¹⁵ El artículo fue reproducido por el diario *El Despertar* de Iquique, en noviembre de 1947. *El Despertar* fue fundado en el nortino puerto por Luis Emilio Recabarren, el año 1912.

¹⁶ Elías Laferte fue Secretario General del Partido Comunista de Chile, organización política que junto a Emilio Recabarren cofundó en 1922.



Imagen 2. Margot Loyola bailando cueca con Elías Laferte en el Estadio Nacional. Diario *El Siglo* del 2 de septiembre de 1946

Mira, con Neruda éramos muy amigos los dos. Andábamos de allá p'acá haciendo actividades, presentaciones, recitales. Y qué decir de las veces que fui a cantarle a los almuerzos que organizaba en su casa con sus amigos. Una vez me mandó llamar. Cuando llegué me dijo que quería hablar conmigo. Me dijo que quería que yo me encargara de crear canciones con contenido social, que le diera importancia a esa línea, que con mi hermana Estela apenas habíamos rozado en *Curiñancu* y *Dolor del indio*. Pero le dije que yo no podía porque no era compositora. Yo sabía mis limitaciones y la composición no fue nunca mi fuerte. Así que ahí quedó ese proyecto. Claro que por un tiempo no más, porque después apareció la Violeta con ese portentoso genio creador que yo intuí en ella desde el primer día que le escuche *La jardinera*. Ella estaba destinada para eso y lo hizo maravillosamente bien.¹⁷

Dos rosas espinudas

A pesar de que en el campo del folklore fueron «dos rosas espinudas atadas en un mismo ramo» —como poéticamente lo expresa la propia Margot—, la de ambas fue una relación personal dominada por un afecto común y una admiración finalmente recíproca. Esta reciprocidad se sella en un camerino del Teatro Municipal de Santiago, el año 1960. Luego de terminar su gran recital y tras escuchar la interpretación que la Loyola hiciera de *Canción de Machi* o *Machi ñil* (2003: pista 13),¹⁸ Violeta Parra le expresa a su comadre:

¹⁷ Entrevista a Margot Loyola, Santiago, 5 de enero de 2007.

¹⁸ *Machi ñil* es una de las canciones mapuche que Juan Huarapil Huaramán compuso para Margot Loyola. Mapuche urbano, Huarapil siempre compuso recordando lo que desde niño había escuchado de las mujeres de su comunidad.

«Me has convencido, eres la gran intérprete de Chile». ¹⁹ En efecto, la calidad interpretativa alcanzada en *Machi ñl* hace de esta pieza una verdadera obra de arte, nivel de logro que Parra percibió con nitidez y de la cual, tiempo más tarde habría de nutrirse para la creación de una de sus obras de más alto vuelo compositivo: *El gavilán* (Parra, 1999: pistas 1 y 14). ²⁰ Luego de exponer y desarrollar seis temas, esta notable obra para canto y guitarra concluye a modo de *stretto* en la tercera sección, donde destaca una reelaboración sobre el sexto tema, consistente en la reiteración de patrón rítmico binario, propio de los bailes de pieles rojas tarapaqueños. Esta reiteración, dispuesta en distintos ámbitos tonales, aporta una tensión climática a la conclusión igual que lo hace *Machi Ñl*. La correspondencia entre ambas piezas representa un procedimiento propio de la composición universal, cual es tomar materiales y procedimientos de otras composiciones para reelaborarlos con un sentido y significación propios. *El gavilán* tiene con Margot Loyola otra relación, que tal vez pocos conozcan, en cuyo hecho se refleja la admiración que Violeta Parra sintiese por su amiga e intérprete.

Violeta vino a mi casa y me hizo la grabación [de *El gavilán*]. En principio, *El gavilán* iba a ser una pieza para canto, instrumentos y danza. Y tenía en mente que Patricio Bunster interpretara la coreografía y yo la cantara. Por eso me hizo esa grabación que tú conoces. Después creo que ella viajó y su idea se perdió en el tiempo. *El gavilán* nunca se hizo como ella lo había concebido originalmente. ²¹

Esta reciprocidad y afecto también se ve plasmada con nitidez en una nota que Violeta Parra le dedica a Osvaldo Cádiz, esposo de Margot Loyola (véase imagen 3) y a quien Parra guardara un profundo aprecio. ²²

Pese a todas las evidencias de la lealtad y camaradería que reinó en los quince años de amistad que unió a ambas folkloristas, trascendió siempre un infundado y supuesto antagonismo entre Violeta Parra y Margot Loyola.

¹⁹ Entrevista a Margot Loyola, Santiago, 5 de enero de 2007.

²⁰ De esta obra existen sólo grabaciones domésticas y, por lo tanto, cada una de ellas es una versión distinta, puesto que es una obra compleja que, además, era interpretada de memoria. El disco reseñado incluye dos versiones, una de ellas grabada en París. Una tercera está en el Fondo de Investigación y Documentación de la Música Tradicional Chilena «Margot Loyola» de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

²¹ Entrevista a Margot Loyola, Santiago, 5 de enero de 2007. La grabación que Loyola alude es una tercera versión que permanece en el Fondo de Investigación y Documentación de la Música Tradicional Chilena «Margot Loyola», Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

²² La nota, que le fuera dedicada a Osvaldo Cádiz en una libreta de apuntes, no tiene fecha, pero según el destinatario, ésta dataría de los últimos meses de 1966.

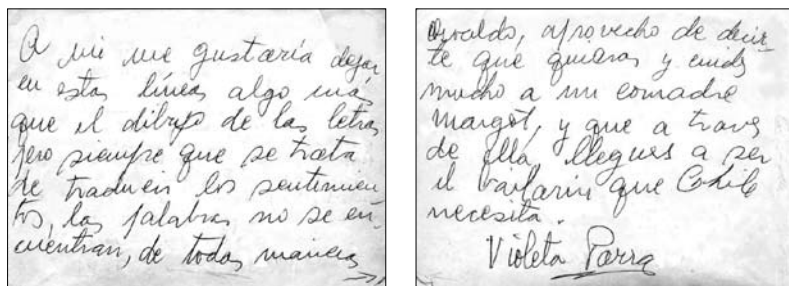


Imagen 3. Nota autográfica de Violeta Parra dedicada a Osvaldo Cádiz. Archivo personal de Margot Loyola.

56

A juicio personal sostengo, tras el análisis de los acontecimientos expuestos, que las sentencias sobre tal enemistad entre ambas pudieron deberse a asuntos totalmente ajenos a la propia relación que ambas mantuvieron. Gracias a la influencia de su amiga y promotora Cristina Miranda, Margot Loyola fue desde siempre una simpatizante y colaboradora ejemplar del Partido Comunista y así lo demuestra la prensa de esos años. Sin embargo, sus largos viajes por la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas y otros países de la cortina de hierro, terminan por desencantarla del socialismo. A su regreso tendrá la valentía de decir «No hay hombre nuevo». La marginación no se hace esperar y su historia a partir de entonces, pareciera haber corrido por un carril solitario y desvinculado del proceso de la Nueva Canción chilena. Ya hacia fines de la década de 1960 la opinión pública asumía que entre ambas existió una competencia y rivalidad enconada, la que habría alcanzado ribetes ideológicos irreconciliables. Como testigo adolescente de esa época, recuerdo comentarios desleales que estigmatizaban a Margot Loyola como la folklorista de la burguesía, en oposición a Violeta Parra a quien se le valoraba como la folklorista del pueblo. No obstante, este abismo interpersonal nunca existió como tal, ni tampoco una diferencia ideológica sustancial.

Tengo que contarte que al poco tiempo de la muerte de mi comadre, me llamaron de la Universidad de Chile. Se trataba de una reunión de eruditos, de gente importante que estaba relacionada con la música. Ahí todos hablaron de la Violeta enalteciendo su figura y yo también lo hice, porque la quería y porque ella fue simplemente genial. Pero hubo algo que me entristeció: en forma unánime los reunidos llegaron a la conclusión que prácticamente todo había comenzado con la Violeta, que ella había sido la descubridora de todo, la primera folklorista que había hecho trabajo de campo. Salí muy mal de esa reunión, porque eso que se dijo no hacía justicia con los hechos tal como pasaron.

El énfasis con que se ha reivindicado la figura de Violeta Parra como creadora exclusiva del movimiento de la Nueva Canción chilena, contrasta

con la vuelta de espalda que la sociedad chilena y sus propios colegas le dieron en los tiempos de La Carpa de La Reina. En la última etapa de su vida Parra fue víctima de la soledad y el abandono y cuesta creer que alguien tan gravitante no haya tenido ni público ni artistas con los cuales sostener un espectáculo y una actividad artística permanentes.

Te voy a decir que eso era desolador. Ella estaba sola con una hija adolescente que tenía: Carmen Luisa. Por esos andurriales no llegaba el público. Veinte personas como mucho. Tampoco llegaban los artistas. Recuerdo que en los últimos meses de su vida estuvimos con Osvaldo ayudándola. La velada la sacábamos entre su hermano Roberto, cuequero fino, otro señor que recitaba poesía, Osvaldo [Cádiz] y yo... y la Violeta, que corría p'acá y p'allá, cantando, bailando y cocinando sus asaditos a lo divino (anticuchos).²³

A pesar de la visión desagregada que aún persiste sobre la relación de ambas, lo cierto es que la conjunción de estas dos rosas espinudas cambió para siempre el colorido del jardín al que país estaba acostumbrado. Desde entonces Chile supo tener con su música y la Nueva Canción una presencia internacional hasta entonces desconocida, marcando una tendencia que hoy no ha sido superada, ni en el nivel de sus logros, ni en el denuedo con que Margot Loyola y Violeta Parra supieron imponer los valores más acendrados de una nación.

Referencias

- CÁCERES VALENCIA, Jorge. (1998). *La Universidad de Chile y su aporte a la cultura tradicional chilena. 1933-1953*. Santiago: Fondart.
- KURAPPEL, Alberto. (1998). *Margot Loyola, la escena infinita del folklore*. Santiago: Fondart.
- OSORIO, Javier. «Música popular y postcolonialidad. Violeta Parra y los usos de lo popular en la Nueva Canción Chilena». *Actas VI Congreso IASPM-AL*. Buenos Aires. Disponible en <<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/baires/articulos/javerosorio.pdf>>.
- RUIZ, Agustín. (1995). «Conversando con Margot Loyola». En *Revista Musical Chilena*, 183: 11-41.
- . (1995). «Discografía de Margot Loyola». En *Revista Musical Chilena*, 183: 42-58.
- . (2005). «Mediatización del cancionero tradicional chileno: ¿Folklore musical o Música popular?». En *Resonancias*, 17: 57-67.
- SÁEZ, Fernando. (1999). *La vida intranquila*. Santiago: Sudamericana.
- TORRES, Rodrigo (editor). (2005). *Aires tradicionales y folklóricos de Chile*. Primera reedición. Santiago: Facultad de Artes, Universidad de Chile.

²³ Entrevista a Margot Loyola, Santiago, 22 de diciembre de 2006.

ULIANOVA, Olga y Alfredo RIQUELME. (2005). *Chile y los archivos soviéticos, 1922-1991*. Santiago: Lom.

Otras fuentes

A) ESCRITAS:

Diario *El Siglo*, 2 de septiembre 1946. Santiago.

Diario *El Siglo*, 19 de septiembre de 1954.

Diario *El Despertar*, noviembre de 1947. Iquique.

Revista *Ecran*, 3 de noviembre, 1953. Santiago.

B) SONORAS:

LOYOLA, Margot. (1972). *Canciones del 900*. Chile: DICAP. LP DCP-42.

—. (1992). *Siempre Margot*. Chile: Epic. CD NC-461984.

—. (1997). *Voces del Maule*. Chile: Alerce. CD AE-0266.

—. (2003). *Visión musical de Chile*. Reedición digital. Chile: CNR. CD I4792-2.

PÁVEZ, Héctor. (1995). *Corazón de escarcha. El folklore de Chile, vol. 10*. Reedición digital. Chile: Emi-Odeón. CD 8338082.

Varios intérpretes. (1966). *Carpa de La Reina*. Chile: Odeón. LP LDC-36581

PARRA, Violeta. (1960). *Todo Violeta Parra*. Chile: Odeón. LP LDC-36344.

—. (1965). *Recordando a Chile*. Chile: Odeón. LP LDC-36533.

—. (1966). *Últimas composiciones de Violeta Parra*. Chile: RCA. LP CML-2456.

—. (1971). *Violeta Parra y sus canciones reencontradas en París*. Chile: DICAP, LP DCP-22.

—. (1999). *Composiciones para guitarra*. Chile: Warner Music. CD 857380701-2.

Víctor Jara. (1966). *Víctor Jara*. Chile: Arena.