

**Simpósio 1:
Originales, versiones, reciclaje,
poliestilismo-pastiche y autenticidade**

Actas del X Congreso

de la Rama Latinoamericana de la IASPM
Córdoba, Argentina, 1-22 de abril de 2012

La práctica de la versión como juego de la cultura: el caso de “Gracias a la vida” de Violeta Parra

Cristián Guerra Rojas¹

¹ _ Cristián Guerra Rojas es musicólogo, Doctor en filosofía mención Estética y teoría del arte. Ha realizado investigaciones y publicaciones en las áreas de la musicología histórica, musicología sistemática y estética de la música. Actualmente es académico de la Universidad de Chile y de la Pontificia Universidad Católica de Chile. E-mail: cristianguerrar@gmail.com

Resumen: “Gracias a la vida” de Violeta Parra es una de las canciones más difundidas en Chile, Latinoamérica y el resto del mundo, a través de distintas versiones. En la sección de Crónica de la *Revista Musical Chilena*, es la pieza más chilena más mencionada desde 1976. A partir de tres versiones de esta canción, correspondientes al tipo que identificamos como “transcripción-arreglo”, se muestra la práctica de la versión como uno de los juegos que nuestra cultura lleva a cabo, desde las propuestas teóricas de Caillois ampliadas por Mandoki. En lo que respecta a “Gracias a la vida” y las tres versiones consideradas, se muestra su relación con el juego de exploración musical conocido como tema con variaciones y con el juego de competición ideológica presente en la actividad musical en que están involucradas.

Palabras clave: Violeta Parra, juego, versión, cover, arreglo.

1. Introducción

Durante 2011 participé en el proyecto *La creación musical chilena desde la Colonia hasta el siglo XXI en la Revista Musical Chilena*² (Proyecto CONICYT FP10016). El objetivo central de este proyecto fue generar un sitio web que incorporara en la forma de separatas electrónicas los escritos sobre la creación musical chilena, tanto del período colonial, como de los siglos XIX, XX y XXI que se han publicado en *Revista Musical Chilena* (en adelante RMCH) desde 1945 hasta 2010, como una forma de almacenamiento digital sistemático del registro histórico de la revista que aumente, por otra parte, el acceso y la visibilidad de esta publicación.

En el transcurso de la realización de dicho proyecto, pude constatar un dato interesante y relevante.

² _ Proyecto CONICYT FP10016.

La pieza musical chilena con mayor número de referencias en la sección de crónica de esta publicación a partir de 1976, es “Gracias a la vida” de Violeta Parra Sandoval (1917-1967). Se trata de una canción que forma parte del canon musical chileno, latinoamericano y, quizás, globalizado, canción sobre la cual se ha escrito mucho desde su aparición fonográfica en el LP *Últimas composiciones* de 1966. Este hecho resulta interesante al considerar que *RMCH* fue concebida en su fundación (1945) como un órgano destinado a promover la música académica de compositores e intérpretes reconocidos en dicho circuito. Y en este caso, resulta aún más interesante observar que las referencias que aparecen en la fuente mencionada sobre “Gracias a la vida” no remiten, en su gran mayoría, a la versión fonográfica «original» o «canción base» de 1966, sino a versiones, arreglos o covers de ella.

A partir de este caso, quiero mostrar la práctica de la versión como uno de los juegos que nuestra cultura lleva a cabo, a partir de las propuestas

teóricas de Caillois ampliadas por Mandoki, en el horizonte de una verdadera tradición académica que considera al juego como actividad subyacente y generadora de la cultura en su totalidad. En esta tradición se inscriben Huizinga, Moltmann y, en torno a su vínculo con las prácticas musicales, desde Stravinskij hasta Delalande, desde las reflexiones etimológicas hasta los estudios que han buscado esclarecer su funcionamiento y vinculación con la sociedad. En lo que respecta a “Gracias a la vida” y las versiones que se consideran, pretendo mostrar su relación con el juego de exploración musical conocido como tema con variaciones y con el juego de competición ideológica presente en la actividad musical en que están involucradas.

2. Violeta Parra y “Gracias a la vida” en *RMCH*

En la década de 1960 aparecieron tres escritos sobre Violeta Parra en *RMCH*, lo que da cuenta del interés que su obra, especialmente como investigadora, suscitó en ciertos sectores de la academia. Después de esos trabajos, transcurrieron casi tres décadas antes que nuevos escritos vinculados con la artista mencionada se publicaran en *RMCH* a partir de 1995, de tal modo que a la fecha tenemos un total de nueve escritos. Desde esa misma década aparecen además un total de nueve reseñas de fonogramas que contienen piezas de Violeta.

Sin embargo, en la sección de Crónica de *RMCH* comienzan a aparecer referencias a piezas de Violeta Parra desde 1976. En el caso específico de “Gracias a la vida”, hasta el último número publicado en junio de 2012, el total de referencias en esta sección asciende a 83. Las primeras seis corresponden a los años de 1976 y 1977, mientras el resto se presenta a partir de 1994. Todas estas referencias, con una sola excepción, remiten a versiones, arreglos, transcripciones o covers de la canción, presentadas preferentemente en espacios más bien vinculados con la música académica como salas de concierto, salones de honor de universidades, teatros, etc.

Entre los músicos que han realizado estas versiones, tres merecen nuestra atención por su recurrencia en la sección de Crónica y por el hecho de haber escrito más de una versión de la canción. Se trata de Guillermo Rifo Suárez (n. 1945), Santiago Vera Rivera (n. 1950) y Juan Mourás Araya (n. 1963). Rifo aparece registrado con versiones para quinteto de vientos, para conjuntos de jazz de diversa formación instrumental y otra para canto y orquesta sinfónica. Por su parte, Mourás presenta versiones para guitarra sola, para flauta y guitarra, para oboe y guitarra, para flauta, oboe y guitarra, para quinteto de guitarras y mandolina, para conjunto instrumental. Finalmente, Vera ha escrito al menos dos versiones, una para canto y piano y otra

para coro mixto. Varias de estas versiones han sido grabadas, lo cual facilita lo que expondremos en las siguientes secciones, comenzando por aclarar provisoriamente, en función de este caso, el uso de términos como “versión”, “transcripción”, “arreglo” o “cover”.

3. Terminología intertextual en función de “Gracias a la vida”

Los términos mencionados corresponden a formas de nombrar realizaciones concretas de una pieza musical, plasmadas en una partitura, en una grabación, en una ejecución ensayada o en una improvisación, que *difieren* de una realización anterior, preservada de tal manera que una comunidad la califica como “original”. El grado de esa *diferencia* puede variar hasta límites difíciles de precisar, según cómo la comunidad considere hasta dónde se escucha la identidad del “original”.

En el caso que el “original” se preserve por medio *escrito* en partitura con propósito de difusión, como ocurre con el repertorio clásico de la música académica, y por el mismo medio se plasme el “guión” (Roca 2011: 14)³ para una futura realización *diferen-*

3 _ No debe entenderse aquí “guión” en el sentido restringido usado a veces en jazz o en las sesiones de grabación de músicas populares, sino en el sentido más amplio de “mapa”, con mayor o menos profusión de detalles e instrucciones, para la realización de una pieza musical.

te, entonces podemos hablar de una *reescritura*. Si esta reescritura se limita a un cambio de medios musicales (por ej., de una obra para flauta a una reescritura para oboe) con alteración moderada, mínima o nula de la estructura sonora en cuanto a componentes como metro, trayectoria melódica o textura, se trataría de una *reinstrumentación*. Si, en cambio, se presenta una alteración más sustancial, por ej., en la textura (como sería el caso de una obra monódica llevada a un espacio polifónico), entonces hablaríamos de un *arreglo* y de categorías posibles como *reducción*, *orquestración*, etc.

Si el “original” se preserva por medio *grabado* en fonograma o en medio audiovisual con propósito de difusión, como acontece con buena parte del repertorio de músicas populares urbanas contemporáneas, y por el mismo medio se plasma una realización diferente, entonces hablaríamos de *regrabación* o *cover*. El cover sería la “versión propia” (Butler, 2010) *grabada* de una pieza *grabada*, en ambos casos con intención de difusión. Sin embargo, si esa realización diferente se plasma en una partitura-guión, entonces correspondería hablar no exactamente de una “reescritura”, puesto que el “original” no fue concebido para ser preservado por el medio escrito, sino de una *transcripción* o *transcritura* a la cual, según sea el caso, correspondería agregar categorías como arreglo, instrumen-

tación, orquestración, reducción, etc. En términos de Madoery (2000), podemos decir que entre reescrituras y transcrituras de una pieza grabada puede haber o no diferencias de procedimientos estratégicos, pero necesariamente hay al menos una diferencia definitoria de procedimiento operativo, que pasa por la mediación de la partitura-guión.

“Gracias a la vida” ha sido conocida masivamente gracias a su grabación o versión de base en términos de originalidad genética y cronológica (López Cano, 2011), es decir, su vehículo de difusión preferente ha sido la oralidad mediatizada y no la oralidad de primer grado o (menos) la escritura. Por lo tanto, aquellas versiones propias de “Gracias a la vida” consignadas en la sección de Crónica de RMCH corresponden propiamente a *transcripciones-arreglo*. Sin embargo, el hecho que varias de ellas han sido grabadas con propósito de difusión, innegablemente nos conduce a identificar cierto “aire de familia” con lo que serían los covers propiamente tales. Examinaremos a continuación tres de estas realizaciones, escogidas por la disponibilidad de la grabación, por su referencia en la crónica de RMCH y por haber sido escritas (y en ciertos casos grabadas) por los músicos que nombramos anteriormente.

4. Tres transcripciones-arreglo de “Gracias a la vida”

En aras de la comparación, recordemos que la versión “original” de “Gracias a la vida”, grabada por Violeta Parra en Últimas composiciones de 1966 está en La menor, consiste en voz, charango y guitarra. La canción presenta seis estrofas de cinco versos, encabezadas cada una por el verso “Gracias a la vida que me ha dado tanto”. El verso siguiente (2^a) en orden sucesivo por cada estrofa es “Me dio dos luceros que cuando los abro (1^a)”, “Me ha dado el oído que en todo su ancho (2^a)”, “Me ha dado el sonido y el abecedario (3^a)”, “Me ha dado la marcha de mis pies cansados (4^a)”, “Me dio el corazón que agita su marco (5^a)”, “Me ha dado la risa y me ha dado el llanto (6^a)”. La última estrofa agrega un verso adicional formando el par “Y el canto de ustedes que el mismo canto / Y el canto de todos que es mi propio canto”. La canción se cierra con la reiteración del verso “Gracias a la vida que me ha dado tanto”. La duración alcanza a 4’40” aproximadamente, el canto se apoya libremente, casi a modo de letanía en algunos pasajes, en un ritmo de sirilla estilizada en 3/8 marcado por el charango y la guitarra.

4.1. Transcripción-arreglo de Guillermo Rifo para canto y conjunto de jazz

En cinco números de RMCH durante 1976 y 1977⁴ encontramos, como se ha dicho, las primeras referencias a transcripciones-arreglo de “Gracias a la vida”. Se trata en este caso de una o más realizaciones de Guillermo Rifo, “una o más” por cuanto todas fueron abordadas por un conjunto de jazz dirigido por Rifo que en esos meses incrementó progresivamente el número de sus integrantes e instrumentos hasta configurar la agrupación que llevaría sucesivamente los nombres de (Sexteto) Hindemith 76, Grupo Musical Hindemith, Latino-música Hindemith y finalmente Latinomúsicaviva. Este conjunto presentó “Gracias a la vida” en espacios como la Temporada Nacional de Conciertos 1975 de la Pontificia Universidad Católica de Chile en el Teatro Dante (hoy Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile), la Parroquia de la Transfiguración, la Temporada de Extensión Docente 1977 del Departamento de Música de la Universidad de Chile en la Sala Isidora Zegers y el Instituto Chileno-Francés de Cultura.

La agrupación comenzó, como se ha dicho, como un sexteto integrado por flauta, fagot, contrabajo, piano, vibráfono y percusión, al que se añadirían órgano electrónico, sintetizador, guitarra eléctrica y también canto. Bajo el nombre de Hindemith 76 grabaron en 1975 el LP *El cantar de nuestra América*, donde participa la cantante Carmen Luisa Letelier Valdés. En este fonograma aparece una transcripción-arreglo de “Gracias a la vida”, escrita por Rifo, y que seguramente corresponde a alguna de las presentaciones mencionadas en RMCH.

La transcripción-arreglo de Rifo, grabada por Carmen Luisa Letelier y el grupo Hindemith, dura 4’17” y está en La menor, al igual que la versión “original”. Presenta algunos compases a modo de preludeo a cargo de la percusión y a continuación una melodía que funciona a modo de interludio a lo largo de la pieza. Se omite la 5ª estrofa, la frase final del verso 4 de la estrofa 3ª, “Ladridos, chubascos”, se sustituye por “Ladridos y charcos”, en tanto los últimos versos de la estrofa final se funden en uno solo, “Y el canto de ustedes que es mi propio canto”. Cada estrofa es objeto de un acompañamiento diferente, con variadas sutilezas tímbricas y contrapuntísticas, y el predominio de distintos instrumentos como vibráfono (1ª), piano (2ª), piano y otros (3ª) o sintetizador (6ª). La métrica se percibe más bien como una simultaneidad entre 3/4 y 6/8, acercán-

dose más al esquema de una tonada-canción (sobre todo en las intervenciones del piano) que al de una sirilla. Culmina con recurso de *fade-out*.

4.2. Transcripción-arreglo de Santiago Vera para coro mixto

Entre 1994 y 2002 aparecen varias referencias en RMCH a la transcripción-arreglo de “Gracias a la vida” realizado por Santiago Vera para coro mixto. Todas ellas, con una sola excepción⁵, remiten a una agrupación, el Coro de Madrigalistas de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, dirigido por Ruth Godoy⁶. Los lugares mencionados de presentación de este conjunto interpretando esta pieza en Santiago son el Centro Cultural Montecarmelo, la Casa de la Cultura y la Iglesia de Nuestra Señora del Carmen (frontis) de Ñuñoa, la Sala de Plenarios del Edificio Diego Portales (hoy GAM), la Sala de la Sociedad del Derecho de Autor (SCD), el Auditorio del Instituto de Chile y el Goethe-Ins-

⁵ _ El Coro Estudiantil de la UMCE, bajo la dirección de Guillermo Vergara, que se presentó en la Sala América de la Biblioteca Nacional en el marco de la Semana de la Música, el 22 de noviembre de 2010 (RMCH 215, enero-junio 2010, p. 112)

⁶ _ RMCH 181 (enero-junio, 1994): 129; 182 (julio-diciembre, 1994): 130; 184 (julio-diciembre, 1995): 108; 185 (enero-junio, 1996): 72, 74; 188 (julio-diciembre, 1997): 109; 193 (enero-junio, 2000): 100-101; 194 (julio-diciembre, 2000): 105, 106, 108; 196 (julio-diciembre, 2001): 96; 198 (julio-diciembre, 2002): 91, 93, 96.

⁴ _ RMCH 133 (enero-marzo, 1976): 93, 97; 135-136 (octubre-diciembre, 1976): 125; 137 (enero-marzo, 1977): 70; 138 (abril-junio, 1977): 83, 89; 139-140 (julio-diciembre, 1977): 160.

titut, además del Salón de Honor y el Aula Magna del Departamento de Educación Física de la UMCE. Fuera de Santiago se menciona el Teatro Municipal de Rengo, el Teatro ANKO de Rancagua, y fuera de Chile se registran presentaciones en una gira por España en 1999 y una actuación en el marco del II Festival Internacional de Coros en San Juan, Argentina, en 2000.

Este conjunto grabó la pieza mencionada en el CD *Música coral chilena* de 2001. La pista dura 5:02, está en Sol menor y respeta íntegramente el número y orden de estrofas de la versión original, salvo por la última reiteración del “Gracias a la vida que me ha dado tanto” en el original que se reduce a “Gracias a la vida, gracias a la vida”, más algunas leves alteraciones de texto como el verso “Y el canto de ustedes que es *el* mismo canto” que es sustituido por “Y el canto de ustedes que es *mi* mismo canto”. Comienza con una frase que sirve además como interludio entre las estrofas 2^a y 3^a, 4^a y 5^a, entonada con las sílabas “dum-dum-dum-dum” que recuerdan por su ritmo yámbico el esquema de sirilla estilizada del original, sobre un esquema frigio descendente a cargo de los bajos. Cada estrofa presenta diferentes juegos de textura: homofónico en la 1^a; solo voces femeninas a cargo del texto en la 2^a, con acompañamiento del “dum-dum” por parte de las voces masculinas; voces femeninas los

primeros tres versos de la 3^a, masculinas los dos restantes; alternación entre tenores, bajos, sopranos y altos cada verso de la 4^a; mayor complejidad contrapuntística en la 4^a; progresión desde el unísono hacia mayor complejidad, pasando por pasajes homofónicos, en la 5^a, que desemboca en la señalada reiteración de la frase “Gracias a la vida” al final.

4.3. Transcripción-arreglo de Juan Mourás para flauta, oboe y guitarra

En 1996 la Crónica de *RMCH* empieza a registrar transcripciones-arreglo de “Gracias a la vida” para distintos medios, realizadas por el guitarrista y compositor Juan Mourás. Entre 2002 y 2004 se registran presentaciones del Ensamble Serenata, integrado originalmente por Mourás, en las que se incluye una versión escrita por éste para el conjunto. El primer CD grabado por el Ensamble Serenata, *Puertas* de 2002, presenta una versión instrumental para flauta, oboe y guitarra que seguramente corresponde a tales presentaciones e incluso a otras anteriores que están registradas en la Crónica de *RMCH*⁷.

7 _ *RMCH* 186 (julio-diciembre, 1996): 90; 189 (enero-junio, 1998): 86, 87; 190 (julio-diciembre, 1998): 94, 95; 191 (enero-junio, 1999): 92; 198 (julio-diciembre, 2002): 92; 198 (julio-diciembre, 2002): 97; 199 (enero-junio, 2003): 89, 91; LVII/200 (julio-diciembre, 2003): 118, 120; 201 (enero-junio, 2004): 108, 111; 202 (julio-diciembre, 2004): 83-84.

La pista dura 2:38 y comienza en La menor. La métrica corresponde, como en el caso de la versión de Rifo, a una simultaneidad de 3/4 y 6/8, pero con velocidad más lenta. Comienza con una introducción libre a cargo de la flauta, para dar paso a una primera “estrofa”, con oboe a cargo de la melodía, contrapunto de la flauta y acompañamiento de guitarra. Sigue un nexo modulante a cargo de flauta y guitarra que conduce hacia Mi menor. En esta tonalidad discurre el resto de la versión, se presenta una segunda “estrofa” a cargo de la guitarra, con el contrapunto de flauta y oboe. Se cierra la pieza con un postludio en el que participan los tres instrumentos.

5. “Gracias a la vida”, transcripciones-arreglo y juegos de la cultura

De acuerdo a las inquietudes pertinentes que plantean autores como Butler o López Cano, ¿“Gracias a la vida” es una “obra” o es un nodo inserto en una red intertextual? En términos de lo que aquí abordamos, podemos concebirla ciertamente como una obra de arte musical popular. “Obra” por cuanto fue grabada con el propósito –obvio pero no menos significativo– de ser escuchada en un LP llamado *Últimas composiciones* (no “canciones”). Sin embargo, al mismo tiempo se puede concebir como eslabón de una red intertextual. Por un lado,

hay autores e investigadores que consideran total o parcialmente el último LP de Violeta Parra como un ciclo⁸. Y por otro lado, tenemos la generación de versiones, arreglos, covers y citas de esta canción.

Sea la canción concebida como obra o como punto de red, y sus versiones, arreglos o covers como obras aparte o como parte de la red intertextual generada en torno a ella, en todos los casos se puede acudir a la noción de *juego*. Quizás definir esta noción, como alguien ha dicho, sea una tarea inútil y de hecho, varios de los principales teóricos del juego han rehusado otorgar una definición unívoca. No obstante las modalidades del jugar pueden ser varias y podemos tomar como orientación la propuesta de Caillois (1986) expandida por Mandoki (2008), quienes distinguen entre juegos de *agon*, *alea*, *ilinx*, *mimicry* y *peripatos*.

Según Mandoki, la creación artística es un caso de peripatos, un juego de exploración. Pero como esta misma autora plantea, los juegos de la cultura son complejos en tantos sus modalidades se cruzan y sus usos, funciones o significaciones se modifican de acuerdo a los intereses de las distintas *matri-ces sociales* que integran una cultura. En el caso de “Gracias a la vida” y sus transcripciones-arreglo, al

⁸ _ Es el caso de Patricia Díaz-Inostroza, en comunicación personal.

menos aquí podemos considerar los siguientes:

5.1. El juego de la creación de variaciones

Reescrituras, transcrituras o regrabaciones de una pieza pueden concebirse como variaciones de una pieza que han sido escritas por otros músicos⁹. De este modo, la existencia de la obra “entre su notación y el campo de sus realizaciones” como afirma Cook (Butler, 2010: 17) se extiende hacia sus variaciones o versiones. Y por otra parte, el tema con variaciones como género musical¹⁰ puede entenderse dentro de los juegos artísticos de peripatos, juegos de exploración que en casos como este abordan tanto el compositor (Violeta Parra, compositora) como los transcritores-arreglistas (Rifo, Vera, Mourás). El resultado implica, tanto en este como muchos otros casos, el cruce intergenérico mediante la integración del “tema” con tópicos musicales procedentes de otros géneros, repertorios y marcos estético-artísticos. Así, la versión de Rifo vincula “Gracias a la vida” con el mundo de la tonada y del jazz, la de Vera con la tradición de la música coral contemporánea y la de Mourás con la música de

⁹ _ Creo que esta noción se acerca a la distinción entre “tema y arreglo” que plantea Madoery.

¹⁰ _ Asumamos un concepto convencional de “género musical” como un repertorio que cumple ciertos rasgos comunes de estructura musical y de función socioestética, sin entrar en la problemática contemporánea que ha suscitado.

cámara. Estos y otros aspectos pueden precisarse y apreciarse al tomar como referencia el “racimo de valores” que Lewis Rowell (1999: 174-176) propone para el tema con variaciones:

VALORES (adaptados de Rowell)	Tema y variaciones	Versiones de “Gracias a la vida” de Rifo, Vera y Mourás
Identidad	[Del tema] preservado en medio del cambio.	[De la versión base] preservada en el cambio. En las tres versiones se reconoce que se trata de “Gracias a la vida”.
Decoración.	Coherencia estilística	Transtilización: de la “canción-sirilla” estilizada a los mundos de la tonada y del jazz (Rifo), la música coral contemporánea (Vera), la música de cámara (Mourás).
Ingenio.	En la novedad de cada variación	Particularidades melódicas, tímbricas, texturales, etc., peculiares a cada versión.
Amplificación	Progresiva	Posibilidad de amplificación/simplificación progresiva asintótica por infinitas versiones, aparte de las tres examinadas.
Profusión	Abundancia de tratamientos nuevos e interesantes	Integración de otros tópicos musicales en cada versión: traducciones estilísticas.
Acumulación.	Proceso aditivo	Posibilidad de proceso exponencial por infinidad de versiones que aún pueden crearse. La fórmula frígida señalada en el caso de la versión de Vera apunta además hacia otra versión, aquella grabada por Mercedes Sosa en 1971 que presenta esa misma fórmula en la guitarra.
Integridad [completeness].	Integridad por recursos de cierre	Integridad tensionada por posibilidad de infinitas versiones, pero cada versión es cerrada en sí misma. No obstante la versión de Rifo, por uso de fade-out, implica un cierre no definitivo.

Estructura	Estructura modular y duración de proporción equivalente entre tema y variaciones	A nivel de estructura, en la versión de Rifo se omite una de las seis estrofas y la de Mourás (que añade preludio, nexos y postludio instrumental) equivale a solo dos de ellas. A nivel de duración, la versión de Vera es más extensa que la original, la versión de Rifo ligeramente menos extensa y la de Mourás dura casi la mitad.
Temporalidad	Temporalidad secuencial, cíclica (cada variación, un nuevo comienzo), direccional	Temporalidad dinámica que implica una escucha oblicua y multidireccional.
Estabilidad/variabilidad tonal.	Estabilidad tonal [tonal stasis] (el mismo tono en tema y variaciones)	Variabilidad tonal (en otro tono o presencia de modulaciones). La versión de Rifo está en la tonalidad original (La menor), la de Vera está en Sol menor y la de Mourás presenta una modulación de La a Mi menor.

Ahora bien, el tema con variaciones durante los siglos XVIII y XIX presenta ciertos elementos de *agon* o juego de competición, dada la eventual competencia de imaginación creativa que se desplegaba entre músicos rivales, muchas veces en confrontaciones público e improvisación en vivo. En el ejemplo que nos ocupa, no tenemos base alguna para afirmar que los tres transcritores-arreglistas hayan estado en “competencia” entre sí, salvo que, según la visión de Stravinskij acerca de la tarea del compositor musical, se pueda postular una compe-

tencia de cada uno “consigo mismo” en cuanto a su “conquista” del material musical, en este caso el tema de “Gracias a la vida” y su elaboración.

Por otro lado, sí podríamos postular la presencia de ciertos aspectos de juego de *alea*, azar, inherentes a aquellos temas con variaciones improvisados en vivo hace siglos, pero también inherentes a cualquier interpretación de una partitura. En el caso de las versiones grabadas de Rifo y Mourás, hay que señalar que en ambas participaron como músicos los propios transcritores-arreglistas, de lo cual se desprende que en ambas instancias debiera asumirse un manejo controlado del azar en pos de sus ideales de realización musical.

5.2. El juego de competición ideológica e institucional (matriz artística y matriz nacional/institucional)

Las versiones o variaciones de una pieza musical y el juego de peripatos, vinculado con elementos de agon y de *alea*, que las sustenta, se relaciona con otros tipos de juegos de la cultura. Junto a las variaciones de estructura sonora se tienen que considerar las variaciones de uso, función, significación y valor en las que una pieza puede involucrarse. Se trata de asumir la importancia del “campo de referencia de la audiencia” que señala Butler (2010:

18), a partir de Treadwell, quizás más allá de lo que esta autora implica.

De este modo, las distintas transcripciones-arreglo que realizó Rifo de “Gracias a la vida”, no solamente la que aquí se ha examinado, pueden relacionarse con un cuestionamiento tácito a una idea de lo “nacional” musicalmente anclada en la música típica y en la ideología política que se impuso en Chile desde 1973. Al mismo tiempo, al considerar los espacios nombrados anteriormente donde Rifo y su conjunto presentaron estas versiones, espacios vinculados directamente con el mundo de la música académica¹¹, se puede plantear una oposición a la hegemonía de las tendencias musicales de la élite ilustrada impuestas desde la época de Domingo Santa Cruz o hacia las vanguardistas fomentadas por los discípulos de Fré Focke o por la primera generación de compositores de música electroacústica. Esto dado el reconocimiento explícito que Rifo realiza a un tipo de arte musical popular que emerge como eje de otra “música nacional” de reminiscencias que el régimen militar juzgó como peligrosas, ya que en más de una ocasión “Gracias a la vida” fue censurada por las autoridades cuando

¹¹ _ Sala Isidora Zegers de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile en Santiago, Teatro Dante (hoy Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile) de Santiago, Instituto Chileno-Francés de Cultura, Teatro Municipal de Santiago.

se programaba su interpretación¹². Y sin embargo, claramente este trabajo resulta ser un antecedente de ciertas tendencias del Canto Nuevo y de la Fusión en la década de 1980, lo que fue posibilitado gracias a la grabación de esta y otras versiones de “Gracias a la vida”.

En la década de 1990, el retorno de la democracia en Chile coincide con la profusión de versiones de “Gracias a la vida” consignadas en la crónica de *RMCH*. En este contexto aparece la versión coral de Santiago Vera, pero también las versiones corales de compositores como Alejandro Pino González (1945-1998), Eduardo Enrique Gajardo y Mario Cánovas Beltrán. Estas distintas versiones comparten los mismos espacios¹³ y otros que se abren al cultivo de este repertorio, pero es notable destacar que se perfila una tácita competencia institucional. La versión de Vera es presentada, como ya se ha dicho, casi exclusivamente por el Coro de Madrigalistas de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (el mismo conjunto que la ha grabado), mientras la versión de Pino ha sido ejecutada

¹² _ Este dato lo conozco por comunicaciones personales.

¹³ _ Aquellos mencionados anteriormente, se agregan otros también nombrados como Casas de la Cultura, el Centro Montecarmelo, Sala SCD, Salón de Honor de la Universidad de Chile y de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación o el Centro de Extensión de la Pontificia Universidad Católica de Chile, además de espacios en otras regiones de Chile.

por la Camerata de la Universidad de Chile¹⁴, la versión de Gajardo pertenece al repertorio del Coro de la Universidad de La Serena¹⁵ y el Coro de Cámara de la Universidad de Concepción incluye la versión de Cánovas en sus presentaciones¹⁶.

Entre la segunda mitad de la década de 1990 y la primera mitad de la década de 2000 aparecen referencias a las versiones de Mourás, todas ellas interpretadas por este músico y varias de ellas junto a otros intérpretes que pasaron a integrar el Ensemble Serenata, cuyos fundadores fueron Mourás (retirado en 2004), el flautista Hernán Jara y el oboísta Guillermo Milla¹⁷. Los tres músicos poseen formación académica y en sus comienzos interpretaban música barroca y clásica, pero a partir de una petición puntual para preparar un programa de música latinoamericana popular, su propuesta siguió ese camino. Han grabado tres discos, en los cuales han incorporado piezas de Rifo y otros, de modo que su propuesta puede ser definida en términos de

música de cámara popular latinoamericana, o bien de “grupo mestizo” o “fusión latinoamericana”. De esta manera, la versión de Mourás y el trabajo del Ensemble Serenata constituyen una consecuencia de la labor que Rifo y Hindemith⁷⁶ realizaron en la década de 1970, no solo en términos de la búsqueda de integración entre diferentes géneros, repertorios y paradigmas musicales en cuanto a creación de piezas y versiones de piezas, sino además en cuanto a la llegada a espacios que antes se restringían a un solo tipo de música en un contexto de apertura política, cultural y artística que se ha vivido en Chile en las últimas décadas.

Por lo tanto, los juegos de exploración, competición y azar propios de la creación musical dentro de la matriz artística se conjugan con juegos de competición en la dimensión política que atraviesa tanto la matriz nacional como la propia matriz artística. En la década de 1970, en pleno régimen militar, se añade un matiz lúdico de *ilinx*, juegos de riesgo dado el contexto de censura y de otras medidas de represión que vivieron músicos y artistas en esos años¹⁸. Y en las décadas posteriores, los juegos de competición se extienden al ámbito de instituciones, así como los juegos de exploración

alcanzan a antiguos y nuevos espacios de actividad musical, en cuya articulación se insieren estas distintas versiones de “Gracias a la vida”.

6. Perspectivas: la invitación al juego de “Gracias a la vida”

La vasta cantidad de versiones (sin considerar citas, alusiones y otros mecanismos de intertextualización musical que involucran a esta canción) de “Gracias a la vida” es un dato que merece estudios y reflexiones que van más allá del alcance de este escrito. Una primera perspectiva que convendría establecer es la proliferación de versiones como uno de los mecanismos de canonización en las músicas populares urbanas. Una canción que ha sido “reversionada” tantas veces integra un canon tácito o explícito, y en el caso de “Gracias a la vida” habría que agregar que se trata de una pieza que no solamente resulta canónica en la música popular, sino además, “gracias” a versiones del tipo transcripción-arreglo como las que hemos consiguado, entra en la dimensión canónica de la música académica¹⁹.

14 _ *RMCH* 194 (julio-diciembre, 2000): 104, 105; 197 (enero-junio, 2002): 96-97; 198 (julio-diciembre, 2002): 94; 200 (julio-diciembre, 2003): 116; 202 (julio-diciembre, 2004): 79; 205 (enero-junio, 2006): 96. También figura en el repertorio del Coro Universitario de Santiago, *RMCH* 196 (julio-diciembre, 2001): 92; 198 (julio-diciembre, 2002): 93, 95.

15 _ *RMCH* 199 (enero-junio, 2003): 90.

16 _ *RMCH* 182 (julio-diciembre, 1994): 131.

17 _ Información sobre este conjunto disponible en sitios web www.ensambleserenata.scd.cl y www.musicapopular.cl.

18 _ Lo cual implicaría que este juego de competición deviene juego de *resistencia* vs. *sometimiento*. Tema que amerita una profundización ulterior.

19 _ Al comienzo de este escrito mencionamos artículos publicados en *RMCH* donde a partir del discurso académico la figura de Violeta Parra ha recibido su legitimación en este estrato. Uno de los autores de esos escritos es el compositor Alfonso Letelier Llona (1912-1994), Premio Nacional de Arte 1968, padre de Carmen Luisa Letelier Valdés.

Por otra parte, siguiendo las distinciones que autores como Butler, Mosser o López Cano han hecho entre diferentes tipos de versiones, resulta interesante notar que “Gracias a la vida” carece, hasta donde sabemos, tanto de versiones-réplica como de versiones críticas, paródicas o de-constructivas. Acerca de estas últimas, su identificación pasa por dilucidar las significaciones o sentidos que tiene la canción, un asunto que ha merecido y merece no poca reflexión. ¿Es una canción de amor? ¿Es una plegaria panteísta? ¿Su talante es alegre o melancólico? Según sea la respuesta, se podría identificar parodias, críticas o versiones subversivas de la canción²⁰.

En cuanto a versiones-réplica, mencionemos que la actriz Francisca Gavilán, quien encarnó el papel de Violeta Parra en el filme *Violeta se fue a los cielos* (2011) de Andrés Wood, realizó covers-réplica de varias de sus canciones, pero no de “Gracias a la vida”. Y al escuchar atentamente la versión original de esta canción, se puede observar que en ella misma se presenta el germen de la variación, la invitación al juego de exploración creativa, al identificar los distintos matices rítmico-melódicos que hace la autora cada vez que enuncia el estribillo “Gracias a la vida que me ha dado tanto”. De algún modo, el

original de “Gracias a la vida” exige ser versionado y jamás replicado²¹. A los músicos corresponde aceptar la invitación a su juego.

²⁰ _ Si se acepta que se trata de una canción de amor y forma parte de un ciclo, como plantea Patricia Díaz Inostroza, entonces la misma Violeta Parra escribió su “crítica”: la canción *Maldigo del alto cielo* que figura también en *Últimas composiciones*.

²¹ _ Durante los 70s, *Últimas composiciones* estuvo accesible para el público solamente en algo así como una “versión réplica” con arreglos de Nino García (integrante de Hindemith 76), “arreglo” que es más bien el agregado de un acompañamiento en cuerdas a cada canción.

Referencias

Fuentes bibliográficas

Butler, Jan. 2010. «Musical Works, Cover Versions and Strange Little Girls». Volume! *La revue des musiques populaires*, 7(1): 1-30.

Caillois, Roger. 1986. *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*. México: Fondo de Cultura Económica.

Corrado, Omar. 2004-2005 “Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones”. *Revista Argentina de Musicología*, 5-6: 17-44.

López Cano, Rubén. 2011. “Lo original de la versión. De la ontología a la pragmática de la versión en la música popular urbana”. *Consensus* 16: 57-82. Versión electrónica disponible en www.lopezcano.net.

Madoery, Diego. 2000. “Los procedimientos de producción musical en música popular”. *Revista del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral* 7: 76-93.

Mandoki, Katya. 2008. *Prosaica I: Estética cotidiana y juegos de la cultura*. México: Siglo XXI.

Mosser, Kurt. 2008. “‘Cover Songs’: Ambiguity, Multivalence, Polysemy”. *Popular Music Online, Issue 2: Identity and Performativity*.

Roca Arencibia, Daniel. 2011. “Análisis de partituras y análisis para la interpretación: dos modelos pedagógicos”. *Quodlibet* 49: 3-21. *Revista Musical Chilena* (1945-). Disponible en www.revistas.uchile.cl.

Rowell, Lewis Eugene. 1999. *Introducción a la filosofía de la música. Antecedentes históricos y problemas estéticos*. Barcelona: Gedisa.

Fuentes fonográficas

Coro de Madrigalistas de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Ruth Godoy (dir.). 2001. *Música coral chilena*. CD. SVR.

Ensamble Serenata. 2002. *Puertas*. FONDART.

Sexteto Hindemith 76 con Carmen Luisa Letelier-Valdés. 1975. *El cantar de nuestra América*. LP. EMI Odeón.

Violeta Parra. 1966. *Últimas composiciones*. LP. Odeón.