

Juan Pablo González

jgonzaro@uc.cl

GONZÁLEZ, JUAN PABLO. *Migración amorosa y musical en “Run Run se fue pa’l norte” de Violeta Parra. Ensayos. Historia y teoría del arte*, núm. 11, Bogotá D. C., Universidad Nacional de Colombia, 2006, 1 foto, 4 ejemplos musicales, pp. 173-185.

RESUMEN

Este artículo aborda la construcción de sentido, históricamente informada, de la canción popular chilena. Para ello se propone un análisis semántico de “Run Run se fue pa’l norte” (1967) de Violeta Parra, considerando intertextualmente sus aspectos literarios, musicales, performativos, estilísticos y autobiográficos. Además, como una forma de ampliar el análisis intertextual y construir una gama mayor de sus posibles sentidos, se consideran críticamente otras versiones de esta canción. Mediante el estudio de una de las canciones fundamentales de Violeta Parra, comprenderemos mejor su extraordinario aporte al cancionero popular chileno.

PALABRAS CLAVE

Juan Pablo González, Música popular chilena, Intertextualidad, Violeta Parra, Nueva Canción.

TITLE

Migration of Music and Love in “Run Run se fue pa’l norte” by Violeta Parra

ABSTRACT

This article explores the construction of historically informed meaning, of Chilean popular song. It proposes a semantic analysis of “Run Run se fue pa’l norte” (1967) by Violeta Parra, by considering its literary, musical, performance, stylistic and autobiographical aspects from an intertextual point of view. As a means to broaden the possible meanings of the song, the article also critically views other versions of “Run Run se fue pa’l norte”, thus broadening its intertextual analysis. The transcendental contribution of Violeta Parra to Chilean popular song will be better understood through the study of this leading song of her production.

KEY WORDS

Juan Pablo González, Chilean Popular Music, Intertextuality, Violeta Parra.

Afiliación institucional

*Profesor titular
Pontificia Universidad Católica de Chile*

Doctor en Musicología de la Universidad de California, Los Angeles (1991), es profesor e investigador del Instituto de Música de la Universidad Católica de Chile, y fue el primer presidente de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional de Estudios de Música Popular (2000-2006). Ha publicado 30 artículos en revistas de América Latina y Estados Unidos, es coautor de 5 libros sobre música popular chilena y ha presentado 40 ponencias en congresos realizados en América y Europa. Propone el campo de la musicología popular en América Latina, privilegiando el estudio histórico social y socio-estético de la música popular del siglo XX, y realizando contribuciones en el ámbito teórico y de la historia social de la música popular en Chile y sus esferas de influencia.

Recibido Agosto 30 de 2005

Aceptado Octubre 22 de 2005

Migración amorosa y musical en “Run Run se fue pa’l norte” de Violeta Parra

Juan Pablo González

Musicólogo

A pesar de no ocupar un lugar destacado en su último disco de larga duración, *Las últimas composiciones* (Santiago: RCA Victor, 1967) —mitad del lado A—, “Run Run se fue pa’l norte” ha llegado a ser una de las canciones más emblemáticas de Violeta Parra (1917-1967). Su fuerte carácter autobiográfico, el cruce de influencias que logra plasmar y su potencial expresivo y semántico son factores que han contribuido a ello, como este artículo pretende demostrar¹.

Desde la perspectiva de su recepción, ésta es la canción de amor más autobiográfica de Violeta Parra. A los largo de los años, el público chileno se ha enterado que *Run Run* era Gilbert Favre (1930-1998), un suizo que tocaba muy bien la quena; que Violeta tenía una compleja relación sentimental con él; que era mucho menor que ella, y que un día partió para Bolivia, donde contribuyó a fundar la célebre Peña Naira y el grupo Los Jairas. Más de alguien afirma haber leído la carta “con letras de coral” que Run Run le envía a Violeta desde Antofagasta, en su ruta a La Paz. En fin, en “Run Run se fue pa’l norte” Violeta sufre ante nosotros, y de esa forma se libera.

¹ Versiones preliminares de este texto fueron presentadas en el Seminario *35 años del LP Las últimas composiciones de Violeta Parra* del Programa de Estudios Histórico Musicológicos de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 2002 y en el III Congreso de la Sociedad Chilena de Musicología, Universidad de La Serena, 2005.

Migración genérica

La canción está compuesta sobre ritmo de rin (*tacataca ta ta*), danza en 2/4 de la que no se ha escrito demasiado ni han quedado muchos vestigios en Chile. Eugenio Pereira Salas cita a un comerciante sueco que permaneció en Chile entre 1821 y 1828, quien describe en sus crónicas —publicadas en Estocolmo en 1837— una tertulia santiaguina donde se bailaba minueto, vals, contradanza española y *reel*. Esta era una danza escocesa de cuadros, a la que los chilenos le decían rin, que también vio bailar en Chile hacia 1840 un marino inglés, según afirma Carlos Vega. Al igual que el *reel* escocés, el rin chileno era una danza instrumental de cuadros de carácter festivo y, al dejar los últimos salones aristocráticos de la Patria Nueva (1817-1823), se habría folklorizado en la isla de Chiloé, mil kilómetros al sur de Santiago².

Es en Chiloé donde lo recogió Violeta Parra en 1958 de la memoria de un informante, pues para ese entonces el rin ya se encontraba extinguido como práctica social y musical. De este modo, ha sido la propia lectura del rin de Violeta, realizada a través de sus canciones, la que se ha transformado en fuente de este género para los folkloristas y músicos populares chilenos desde los años sesenta. Los rines conocidos hoy día en Chile son de Violeta Parra o han surgido a partir de ella, pues no existen vestigios del género en el acervo folklórico nacional (no aparece en los rescates folklóricos realizados por la Universidad de Chile desde 1943, ni en las recolecciones de Carlos Vega en el sur del país en 1942). Asimismo, el archivo de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile no poseía en 2002 ningún rin catalogado como tal³.

El *reel*, de probables raíces celtas, posee antecedentes en Escocia desde fines del siglo XVI. Una de las primeras referencias a esta danza aparece en el juicio a unas brujas de North Berwick en 1590, donde su joven sirvienta dice haber tocado un reel en arpa de mandíbula —trompe— para que las brujas lo bailaran. A comienzos del siglo XVIII, habría sido tomado de la tradición oral por profesores de baile ingleses, de acuerdo a un procedimiento habitual para introducir nuevas danzas en el salón. Desde allí, pudo haber emigrado a Chile como danza instrumental en partitura, junto con la apertura comercial que trajo el período republicano. En este país, el rin regresaría del salón al campo, como sucedió con la mayor parte de la música latinoamericana conocida más tarde como folklore, y continuaría un siglo más tarde, ahora con letra, su migración al disco, transformado en canción popular⁴.

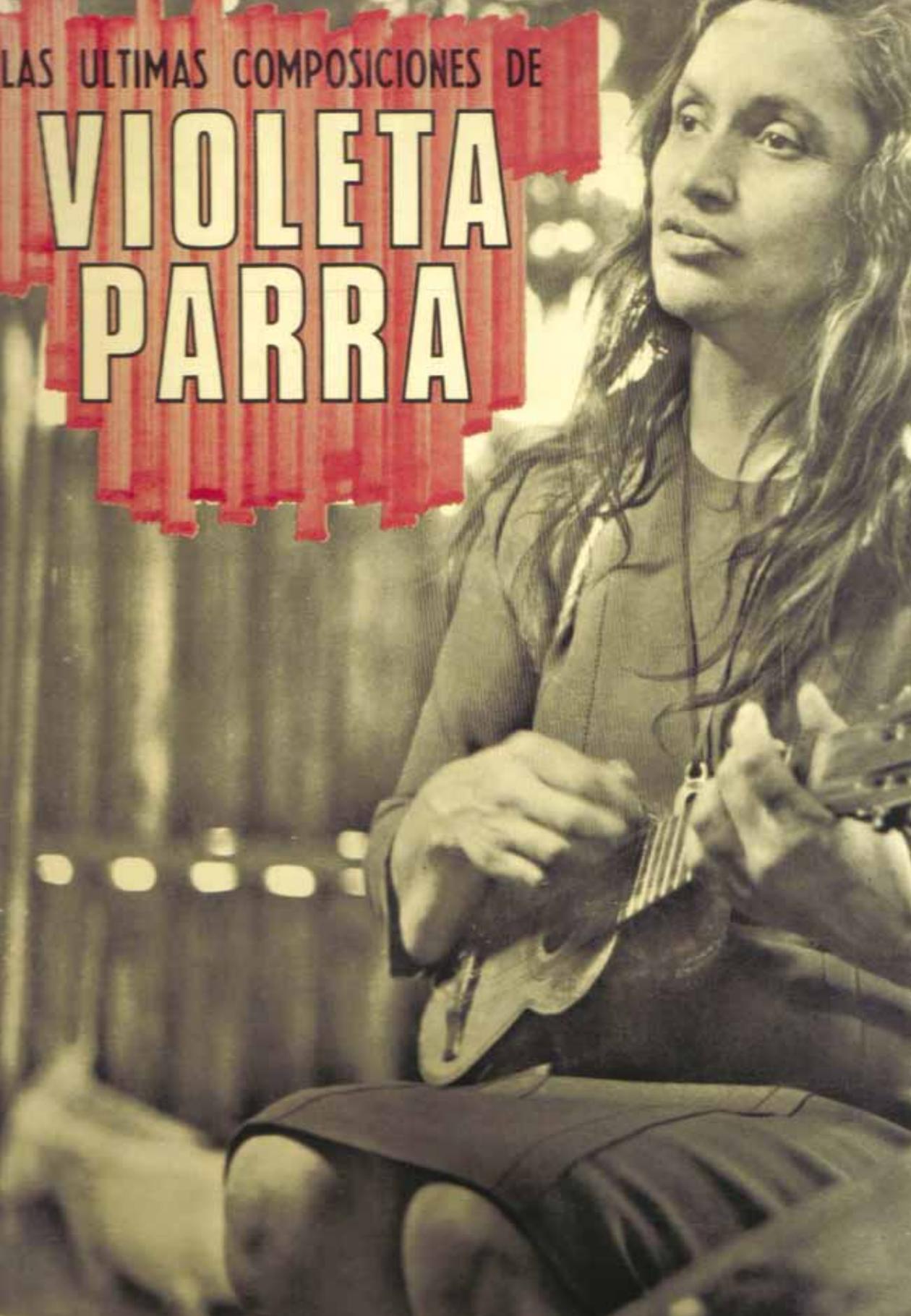
² Ver PEREIRA SALAS, EUGENIO. 1941. *Los orígenes del arte musical en Chile*, Santiago, Publicaciones de la Universidad de Chile. pp. 230 y 255.

³ Consulta a Rodrigo Torres, encargado del archivo, 1/2002.

⁴ Ver COLLINSON, FRANCIS. 2001. "Reel". En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie, Ed. Londres: Macmillan Publishers.

LAS ÚLTIMAS COMPOSICIONES DE

VIOLETA PARRA



El rin es uno de los pocos géneros de metro binario en la música popular chilena, y cabe preguntarse hasta qué punto Violeta lo rescata y lo utiliza, tres veces en su último disco, como un necesario contraste frente a la preponderancia del 6/8 y del 3/4 en la música chilena. Continuando con la migración organológica y genérica que Violeta Parra experimentara en el París de los años cincuenta, al recibir influencias de otros músicos latinoamericanos, ella lleva el ritmo del rin a los tres cordófonos que toca en su disco: la guitarra, el cuatro y el charango. Lo usa en una canción de amor despedido, “Run Run se fue p’al norte”, en un canto de velorio de angelito, “Rin del angelito” y en una canción burlesca, “El Albertío”. De este modo, el rin, al ser rescatado de su olvido, continúa su migración, ahora hacia la canción de autor, hacia un instrumental latinoamericano diverso, hacia nuevos climas expresivos y, finalmente, hacia la cultura popular de masas.

Violeta revive el rin y lo resemantiza al situarlo en una plataforma instrumental y expresiva latinoamericana, trazando el camino de una de las mezclas más fecundas de la música popular chilena: la Nueva Canción. El carácter festivo del rin se mantiene en “El albertío” con el timbre brillante del cuatro duplicado por un bombo; en el “Rin del angelito”, en cambio, adquiere un carácter solemne con la guitarra; y en “Run Run se fue p’al norte” se impregna de la melancolía del charango. Al ser tocado en este instrumento, el rin chilote adquiere aires andinos, acercándose al *huayno*, también en 2/4. En este caso, el ritmo de rin evoca el inexorable paso del tiempo y el movimiento de un tren que llevará al amante a un destino incierto. Al final de la canción, Violeta retardará ese ritmo, como si el tren llegara a la estación, aunque, como veremos más adelante, su detención final quedará en suspenso.

Gilbert Favre le había regalado un charango a Violeta Parra en La Paz, a donde ella viajó tres veces durante 1966, en busca de recomponer su deteriorada relación amorosa. Es ese el instrumento que Violeta utiliza en su disco *Las últimas composiciones*, y con el que aparece retratada en la portada, con la mirada perdida en un horizonte inalcanzable. Las dos canciones que le dedica a Gilbert en el disco, “Run Run se fue pa’l norte” y “Gracias a la vida”, las toca en ese charango⁵.

Migración amorosa

“Run Run se fue p’al norte” recoge la tradición de la canción toponímica, que se refiere a lugares y localidades específicas, pero, en este caso, enfrentando un horizonte infinito, señalado por el norte, que desde el centro de Chile es una dirección abierta, a diferencia del sur, más constreñido, donde permanece Violeta, quien se siente separada de su amante por un

⁵ Sobre relación entre G. Favre y V. Parra, ver PARRA, ISABEL. 1985. *El libro mayor de Violeta Parra*. Madrid: Ediciones Michay; Sauvalle, Sergio. 2000. “Gracias a la vida. Una aproximación al contenido ideológico de su poesía”. En *Actas del Primer Congreso de la Sociedad Chilena de Musicología*, Santiago; Sáez, Fernando. 1999, *La vida intranquila. Violeta Parra, biografía esencial*, Santiago, Editorial Sudamericana; y PARRA, ÁNGEL. 2006. *Violeta se fue a los cielos*. Santiago, Catalonia.

“abismo sin música ni luz”. En su ruta hacia el infinito, Run Run va dejando una huella por lugares específicos: una estación de tren en Santiago, un puente cerca de Vallenar, una piedra en el desierto del Tamarugal y una oficina de correos en Antofagasta. Luego, el del carro del olvido, se irá sin más señales.

El amor y el abandono son tratados magistralmente por Violeta en su canción, retomando el antiguo tópico trovadoresco del amor humano mezclado con el amor divino. En este caso, el sufrimiento amoroso es asociado a la pasión de Cristo, y es el propio amor el crucificado, con coronas de desdén (Ver canción 1).

La canción posee cuatro estrofas de ocho versos de catorce sílabas cada una (contando una sílaba más, debido el acento final de cada verso). Las estrofas se dividen en una primera parte de tempo moderado y de melodía acordeal isocrónica —igual al pulso—, y en una segunda parte de tempo más rápido y de melodía gradual de pulso subdividido. Este contraste de procedimientos y velocidades, poco común en la música popular, pero posible de encontrar en la obra de Violeta Parra, le otorga impulso y variedad a esta canción sin estribillo, escrita en una época de gran hegemonía del estribillo en la canción popular de masas. Asimismo, el contraste entre ambas partes de la estrofa reafirma la dicotomía entre espera y acción, que poseen las tres primeras estrofas. De este modo, cuando la canción se acelera es cuando Run Run se sienta a escribir la carta, cuando la manda y cuando Violeta la recibe.

La aceleración que experimenta la canción en la segunda parte de cada estrofa supone también una intensificación de su

CANCIÓN 1

En un carro de olvido, antes del aclarar,
de una estación del tiempo decidido a rodar.
Run Run se fue pa'l norte, no sé cuándo vendrá,
vendrá para el cumpleaños de nuestra soledad.
A los tres días carta con letras de coral,
me dice que su viaje se alarga más y más,
se va de Antofagasta sin dar una señal
y cuenta una aventura que paso a deletrear.
Ay, ay, ay, de mí.

Al medio de un gentío que tuvo que afrontar
un trasbordo por culpa del último huracán,
en un puente quebrado cerca de Vallenar,
con una cruz al hombro Run Run debió cruzar.
Run Run siguió su viaje, llegó al tamarugal,
sentado en una piedra se puso a divagar,
que sí, que esto, que lo otro, que nunca, que además,
que la vida es mentira, que la muerte es verdad.
Ay, ay, ay, de mí.

La cosa es que una alforja se puso a trajinar,
sacó papel y tinta y un recuerdo, quizás,
sin pena ni alegría, sin gloria ni piedad,
sin rabia ni amargura, sin hiel ni libertad,
vacía como el hueco del mundo terrenal,
Run Run mandó su carta por mandarla no más.
Run Run se fue pa'l norte, yo me quedé en el sur;
al medio hay un abismo sin música ni luz.
Ay, ay, ay, de mí.

El calendario afloja por las ruedas del tren
los números del año sobre el filo del riel
más vueltas dan los fierros, más nubes en el mes,
más largos son los rieles, más agrio es el después.
Run Run se fue pa'l norte iqué le vamos a hacer!
Así es la vida entonces, espinas de Israel,
amor crucificado, coronas de desdén;
los clavos del martirio, el vinagre y la hiel.
Ay, ay, ay, de mí.

VOZ $\text{♩} = 110$ C G⁷ G G⁶
 En un ca - rro degl - vi -

CHARANGO

VOZ Am E⁷ C
 - da, an - tes del a - cla - rar, deu - nos -

HAR.

VOZ G⁷ G G⁶ Am
 - ta - ción del tiem - po de - ci - ai - da - ra - dar.

HAR.

VOZ *Più mosso* G F C⁶ F C⁶ F C⁶ G
 A los tres dí - as car - ta con le - tra de ca - raí, me

HAR.

Fragmento 1. Parte lenta de la estrofa y comienzo de parte rápida⁶.

⁶ En Advis, Luis, Eduardo Cáceres, Fernando García y Juan Pablo González eds. 1998. *Clásicos de la Música Popular Chilena. 1960-1973 Raíz folclórica*, vol II. Santiago, Publicaciones SCD y Ediciones Universidad Católica de Chile.

ritmo armónico, que alcanza hasta cuatro cambios por compás. Se trata de cambios rápidos entre los acordes de tónica y subdominante, y de tónica y dominante, factibles de hacer en el charango, pero difíciles de realizar en la guitarra y poco habituales en la canción popular. De hecho, en la versión de “Run Run se fue pa’l norte”, incluida en el cancionero para guitarra *Virtud de los elementos* (Santiago: Fundación Violeta Parra, 1993), se omiten estos cambios, manteniéndose el mismo acorde durante dos compases completos.

Como sucede en la mayoría de las canciones de Violeta Parra, la armonía de “Run Run” es sencilla, lo que aumenta su genialidad, pues uno de los mayores desafíos de la creación artística es la economía de recursos. La parte lenta de la estrofa está basada en los acordes de tónica y dominante del tono principal, y de su relativa menor. Sólo en la parte más rápida aparece la función de subdominante, como si Violeta quisiera reservar este acorde para la zona agitada, haciendo más cambiante la armonía.

Con recursos básicos, Violeta logra una canción que posee un indudable interés armónico, logrado por el enriquecimiento del color acordal mediante el uso de cuerdas al aire

The image displays a musical score for the song "Run Run se fue pa'l norte" by Violeta Parra. It consists of three systems of music, each with a vocal line (VOZ) and a charango line (CHAR.).

- System 1:**
 - VOZ: *di - ce que su via - je sea - lar - ga más y más, se va de An - ta - fa -*
 - CHAR.: Accompaniment with chords F, C⁶, F, C⁶, F, C⁶, G.
- System 2:**
 - VOZ: *- gas - ta sin dar u - na se - ñal y cuen - tay - nag - ven - tu - ra que*
 - CHAR.: Accompaniment with chords C⁶, G, C⁶, G, C⁶, G, C⁶.
- System 3:**
 - VOZ: *pa - sea de - le - trear. A - ya - yay, de mí.*
 - CHAR.: Accompaniment with chords G, C⁶, G, C⁶, C, G⁶. A first ending bracket labeled "1. 2. 3." covers the final measure.

Fragmento 2. Parte rápida de la estrofa.

del charango —que suman sextas agregadas a los acordes de tónica y de dominante—; la intensificación del ritmo armónico —con acordes que pueden durar hasta tres blancas en la primera parte y sólo una corchea en la segunda—; y la dilatación del reposo en las zonas cadenciales, lo que aumenta la sensación de perpetuo movimiento que posee la canción.

En efecto, en la primera parte de la estrofa sólo hay cadencias rotas y suspensivas, y en la segunda parte no se llega a la tónica, terminando la canción sobre la dominante, en una modulación al quinto grado mixolidio que acentúa el suspenso. Además, al final, Violeta no deja reposar el ritmo en el primer tiempo del compás siguiente, como lo hace en sus otras dos canciones con ritmo de rin que incluye en el disco, sino que se detiene al comenzar el segundo tiempo, dejando la figura incompleta: *tacataca ta...* Parece que la propia Violeta no encontrara sosiego, abandonando la canción y dejándola abierta a un destino sin límites, sin señales y sin regreso. No hay descanso tonal, métrico ni anímico, y tampoco hay vuelta al punto de partida. Éste ha sido un viaje sin retorno.

Intertextualidad analítica

Un modo de reconstruir los múltiples sentidos que encierra una canción popular es recurriendo a las versiones y arreglos que otros músicos han realizado de ella. Estas versiones nos entregan una suerte de *lectura musical* de la propia música, generando un interesante diálogo intertextual entre canción y versión. He seleccionado tres versiones del “Run Run” de distinta naturaleza. La primera de Luis Advis grabada por Inti-illimani en 1971 (*Autores Chilenos*, Santiago: Dicap, LP); la segunda de Tomás Lefever para piano grabada por Roberto Bravo en 1985 (*Para mis amigos*, vol. I, Santiago: Alerce, Cas/CD), y la última de Joe Vasconcellos, grabada en 2001 (Álvaro Henríquez, productor. *Después de vivir un siglo*, Santiago: Warner Music Chile, CD).

Luis Advis (1935-2004) realiza una sencilla versión instrumental de la canción, haciendo migrar el ritmo de rin hacia el tiple colombiano —el cordófono usado por la Nueva Canción Chilena que faltaba entre los utilizados por Violeta en el rin—, e incluyendo los característicos pasajes polifónicos a dos queñas recientemente popularizados en su *Cantata Santa María de Iquique* (Santiago: Dicap, 1970). Utilizando el cuarteto básico de la Nueva Canción Chilena: guitarra, tiple, quena, y bombo, Advis impregna la canción de Violeta del sonido de comienzos de los años setenta, que fue cristalizado en aquel disco por Inti-illimani.

Sin olvidar que se trata de una canción con un texto de alto vuelo, Luis Advis no lo omite del todo, sino que busca su máxima síntesis. De este modo, comienza y termina el arreglo con el tercer verso de la primera estrofa, que es de donde proviene el título y el nudo dramático de la canción: “Run Run se fue pa’l norte, no se cuándo vendrá”, utilizándolo primero como antecedente y, luego, como consecuente de la frase musical. Al comienzo, lo canta un solista como antecedente, continuando con el cuarto verso de la estrofa. Al final, lo canta el coro como consecuente, comenzando con el segundo verso de la estrofa.

Comienzo (texto cantado indicado en negrita):

[En un carro de olvido, antes del aclarar,
de una estación del tiempo decidido a rodar.]
**Run Run se fue pa'l norte, no sé cuándo vendrá,
vendrá para el cumpleaños de nuestra soledad.**

Final (texto cantado indicado en negrita):

[En un carro de olvido, antes del aclarar,
de una estación del tiempo decidido a rodar.
Run Run se fue pa'l norte, no sé cuándo vendrá,
[vendrá para el cumpleaños de nuestra soledad.]

La ausencia de los 32 versos restantes no es compensada por una mayor elaboración instrumental ni por un desarrollo formal, manteniéndose la propuesta rítmica, melódica, armónica y formal de Violeta, salvo en el tempo, más lento y solemne en la versión de Inti-illimani. De este modo, la ausencia del texto no hace más que reafirmarlo, siendo inducido desde la audición, como si su negativo hubiera quedado moldeado en el silencio de las voces del conjunto.

Tomás Lefever (1926-2003), compositor chileno de vanguardia, también nos presenta una versión instrumental de “Run Run”, pero elaborándola de acuerdo a parámetros de la música de concierto, aunque conservando siempre el carácter austero e introspectivo de la canción y de su interpretación por Violeta. En este caso, es posible aplicar el concepto de reescritura más que de arreglo o de versión, llevando al terreno musical un procedimiento intertextual del campo literario. Este procedimiento surge de distintas prácticas de la escritura: la traducción de obras clásicas, la apropiación literaria de narraciones populares, y la creación de guiones cinematográficos o de cómics en base a obras ya escritas⁷.

De este modo, manteniéndose dentro del marco formal original, Lefever extrema la canción, incrementando su impulso rítmico al sincopar el patrón regular del *rin*, transformándolo en uno tipo habanera (3 + 3 + 2). Además, aumenta el contraste entre la parte lenta y la parte rápida de la estrofa, desplegando mayores recursos pianísticos en la segunda parte —acompañamiento arpegiado, melodía triplicada—, lo que incrementa el sentido de acción.

La agitación alcanza su grado máximo en la segunda estrofa, donde Run Run comienza a divagar: “que sí, que esto, que lo otro, que nunca, que además”. En este punto el acompañamiento cesa y sólo escuchamos la irrupción de la melodía en fortísimo, en un arcaico y duro paralelismo de octavas y cuartas en el registro grave del piano. Esto es repetido en el registro agudo, ahora con un inquieto trémolo de acordes que empiezan fatalmente a

⁷ Más sobre reescritura, traducción, versión y plagio en CAMPOS GARCÍA, JESÚS. “Escribir sobre lo escrito”, *Las puertas del drama*, 2001, núm. 6, p. 3.

Fragmento 3. Parte lenta de la estrofa y comienzo de parte rápida⁸.

descender hasta el verso final: “que la vida es mentira, que la muerte es verdad”. Al llegar a esta frase, la canción ha explotado, y el lamento final se escucha casi transfigurado, “Ay, ay, ay de mí”. Luego regresa una extraña calma, como de abandono o de resignación, con la armonía más enrarecida y con el recuerdo del “Ay, ay, ay de mí”. El clima que mantiene Lefever es totalmente afín al modo en que Violeta termina su canción.

⁸ Manuscrito del compositor.

urta mica més viu
MOLT AGITA

Fragmento 4. Transfiguración de parte rápida de la estrofa.

rall i dim.

mf

dimin. poc a poc

Fragmento 5. Transfiguración de final de la estrofa.

El cantautor chileno-brasileño, Joe Vasconcellos (1959), lleva el “Run Run” a la esfera de la canción pop con raíces brasileñas, como lo ha hecho con otros clásicos del repertorio popular chileno. Actuando como productor y cantante, Vasconcellos convoca a Cristián Carvallo en guitarras, Pedro Melo en bajo y acordeón, y Raúl Aliaga en percusión, con quienes realiza el arreglo en forma colectiva. Este trabajo se inserta en el disco de tributo a Violeta Parra, *Después de vivir un siglo*, producido por Álvaro Henríquez, del grupo Los Tres, donde confluyen los solistas y bandas chilenas de *rock* y *pop* más destacados de comienzos del

2000: Los Pettinellis, Chanco en Piedra, Santos Dumont, Lucybell, Dracma, Los Miserables, Mamma Soul, Canal Magdalena, Los Bunkers, Javiera Parra y Anamaría Tijoux.

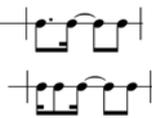
La migración del rin continúa con Vasconcellos hacia la guitarra de cuerdas metálicas y hacia la música del Nordeste de Brasil. Para *brasilizar* el rin, la guitarra hace dos veces la cuartina original, sincopando la relación entre ambas y acentuando el alzar del compás: *TAcatacaa taCAta*. A esto se agrega el uso de las maracas y el acordeón desde el primer interludio instrumental y del triángulo al final (estos dos últimos instrumentos distintivos de la música nordestina, en especial del forró).

El acordeón se transformará en el silbido del tren, ampliando la evocación ferroviaria que Violeta realiza con el patrón rítmico del rin. Asimismo, a partir de la tercera estrofa, el bajo hará un discreto, pero efectivo patrón sincopado que aumentará notablemente el impulso rítmico de la canción, al que se incorporarán paulatinamente instrumentos de percusión y palmas con la síncopa básica presente en la versión de Lefever (corchea con punto, semicorchea ligada a corchea y corchea). En el siguiente cuadro paradigmático se pueden apreciar las transformaciones del patrón del rin en manos de Lefever y de Vasconcellos:

Si bien son destacables en la versión de Vasconcellos, el patrón del rin sincopado, el enriquecimiento armónico que realiza la guitarra, el paulatino engrosamiento de la textura instrumental, la nitidez de la mezcla y la riqueza de la ecualización vocal pareciera que a Vasconcellos la canción se le va de las manos.

En efecto, al aumentar la intensidad sonora, el impulso rítmico y la riqueza vocal se produce un ambiente de exaltación totalmente opuesto al clima introspectivo y doliente presente en la canción de Violeta, que es mantenido e intensificado en la versión de Advis e Inti-illimani y en la reescritura de Lefever.

V. Parra 

T. Lefever 

J. Vasconcellos

guitarra 

maracas 

bajo 

palmas 

Conclusión

Finalmente, regresemos a la interpretación de Violeta de “Run Run se fue pa'l norte”, que resulta sustancial a la concepción estética de la canción, ya que, en música

popular, composición e interpretación constituyen un todo indisoluble.

Violeta se manifiesta delicada y díscola a la vez en su interpretación. Por un lado, la naturalidad de su voz, su cuidada pronunciación y afinación, y la delicadeza con que toca el charango que le regalara el propio Run Run crean un clima cálido, delicado e íntimo. Esto es acentuado por el uso de reverberación en la grabación, que le otorga mayor profundidad

a la voz; procedimiento que ella usa por primera vez en su último disco, al decidir cambiarse de su sello habitual, Odeon, a RCA Victor, que contaba con mejores estudios y recursos tecnológicos.

Por otro lado, Violeta manifiesta su naturaleza díscola y transgresora en su forma de interpretación y en su manejo de la tradición folklórica. Al igual que en “Volver a los diecisiete”, en “Run Run se fue p’al norte” ella acentúa en forma sistemática, las sílabas débiles del texto (SAcó PApel y tinTA... / más vuelTAS dan los fieRROS...), en una actitud que, conociendo su trayectoria, denota más rebeldía que descuido.

Asímismo, en el “Rin del angelito”, Violeta Parra proyecta el rin como género folklórico, ligándolo al ritual del velorio del angelito, ritual al que nunca estuvo vinculado. Además, le agrega letra a un género folklórico instrumental y lo toca en instrumentos ajenos a la tradición chilota donde lo rescató. Todo esto nos muestra a una Violeta que establece sus propias reglas y que re-inventa la tradición, a partir de su práctica creativa y performativa. Lo de ella es folklore de autor, o auténtica música popular chilena.