REVISTA DE LA UNIVERSIDAD METROPOLITANA DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

AÑO 3 • Nº9 • SEPTIEMBRE 2002

ISSN 0717-7836

INTRAMUROS

DOSSIER: PABLO NERUDA, RESIDENCIA EN EL PEDAGÓGICO

Testimonio de Volodia Teitelboim

- VIOLETA PARRA
  En la frontera del arte musical en Chile.
- ENTREVISTA A PEDRO LEMEBEL
  "No tengo amigos ni amigas, sólo grandes amores".

UNIVERSIDAD METROPOLITANA DE CIENCIAS DE LA EDUCACION

DIRECCIÓN DE EXTENSIÓN

VIOLETA PARRA
En la frontera del arte musical chileno

"La vihuela es la guitarra, pero es la guitarra democrática y popular de las tomateras, las parrandas, las borracheras, que son uno y lo mismo, o aquella como violeta que afinan las niñas bonitas de las aldeas demostrándolo en dulces canciones en las que predomina la melodía más que la armonía, la melodía y la melopea".

Pablo de Rhoka

*Por Cristhian Uribe Valladares**

Violeta Parra es, sin duda, uno de los personajes más reconocidos de la cultura musical chilena. En torno a ella circulan innumerables historias, algunas verdaderas y otras ya se confunden con el mito. Figura controvertida en el escenario de su época, destacó por su defensa de la música tradicional y la cultura popular, en momentos en que la oficialidad musical chilena se adscribía a la vanguardia de la creación internacional. Su obra, legada a través de numerosas grabaciones –unas comerciales y otras pertenecientes a archivos de investigación o preservación cultural– constituye un documento importante para el rescate y difusión de ese patrimonio musical chileno.

Esta artista desarrolló su trabajo principalmente en el ámbito de la música folclórica de tradición campesina. En la mayoría de ella el papel de la guitarra es determinante, tanto en el rol que le asigna como instrumento acompañante –que la transforma en una verdadera antología de posibilidades y variaciones–, como también en sus creaciones y recreaciones para guitarra solista. En ella se sintetiza el acervo musical tradicional, adquirido en sus innumerables viajes a terreno buscando informantes que le dieron cuenta de esa realidad y le permitieron profundizar en su natural capacidad creadora.

CONFLICTO DE LÍMITES

El trabajo de Violeta Parra no pocas veces despertó cierto recelo entre sus contemporáneos provenientes de los círculos académicos de la música y del arte nacional. Así lo hizo sentir su hermano Nicanor, saliendo en su defensa con su ya famoso poema:

"... Pero los secretarios no te quieren
Y te cierran la puerta de tu casa
Y te declaran la guerra a muerte
Viola doliente

Porque tú no te vistes de payaso
Porque tú no te compras ni te vendes
Porque hablas la lengua de la tierra
Viola chilensis..."[1]

Quien mantuvo una estrecha amistad con la artista fue el compositor y profesor Alfonso Letelier, Premio Nacional de Arte. En 1967, luego de la repentina muerte de Violeta Parra, Letelier escribió a modo de reconocimiento de su persona y de su legado:

"Atrayente por su originalidad, espontánea por su fuerza, su calidad artística, tanto como por las especialísimas características de estructura que descubre buena parte del mecanismo interno que la anima, las obras de Violeta Parra merecen tanto la difusión como el estudio[2].

Y en la misma nota el compositor comentó,

"[...] puede decirse que el arte de Violeta Parra, cubierto en general del ropaje folclórico, emerge de las raíces vernáculas para elevarse por encima de lo circunscrito, limitado y modesto, que artísticamente suele ser esa expresión en sí misma".[3]

Letelier nos ofrece una puerta de entrada al estudio de la música popular en nuestro medio, para aventurar desde ahí una hipótesis que nos guíe en la búsqueda de respuestas a la genealogía del problema: el límite que divide las expresiones artísticas del país. En las palabras del compositor se observa la lectura que se hace de la música tradicional y popular -desde una mirada centrista, en este caso, universitaria–, y el conflicto que se presenta, en general para los historiadores con esa formación, cuando tratan de explicar un fenómeno como el que nos ocupa y se los mide con referentes propios de otro estilo u otra escuela.

Esta situación se venía planteado desde hace tiempo en el ambiente universitario. Eugenio Pereira Salas así lo dejó ver al esbozar un pequeño comentario, tratando de explicar la irrupción de la música popular en Chile a mediados del siglo XIX. Al respecto, escribió:

"El término música popular es ambiguo y sólo en oposición a lo 'folclórico' alcanza cierto sentido. Hay todavía confusión en su empleo. Para algunos críticos la aparición de lo popular, en materia de música puede considerarse como un cisma que se produce en la época romántica, lucha entre los cultivadores del género puro para las elites y un tipo intermedio dirigido, mecanizado y estandarizado, para el consumo de la masa del público".[4]

Aun cuando la situación hoy en día es bastante diferente, y existen a la fecha no pocas publicaciones que abordan el tema de la música popular, el conflicto de los límites entre lo popular, y lo que no lo es, persiste. Dada la complejidad para la ubicación de la música que nos convoca en un sector u otro, me interesa plantear algunas interrogantes respecto del origen de esta división, circunstancia que ha desencadenado acciones que van más allá de lo musical, más allá del arte.

El conflicto de las fronteras se presenta a raíz de la mirada modernista que se tenía del arte musical en general, por parte de algunos profesores y maestros formados en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile en los años '30. Los parámetros con que analizan *todas* las músicas que se dan en nuestro medio son: el desarrollo armónico y temático del discurso musical, la extensión de las obras, la función que a ésta se le asigna en el concierto de músicas de su época, espacios donde se las ejecuta, etc. Pero, sobre todo, su ubicación social y cultural con relación a un centro y una periferia, como hemos dicho antes, centro como sinónimo de universitario.

El pensamiento modernista dejó fuera de sus límites muchas expresiones artísticas, así como igualmente a grupos de personas que no participaban de su concepción de mundo moderno. No es en ese espacio donde se acuña el concepto de *elite* ni tampoco la diferencia con lo popular. Su condición de elite se manifestó en el hecho de que artistas e intelectuales se congregaron en torno al ideal de la modernidad a la que el país se estaba suscribiendo; y, además, por profesar ideas que se correspondían con ese pensamiento, tales como: estar en la vanguardia, trabajar para que el arte progrese, que se modernice acorde con las exigencias de la época, entre otras.

Como ejemplo, el mismo Letelier comenta en el artículo citado, haciendo alusión a una de las creaciones de Violeta Parra y su comparación con el referente tradicional campesino, que "lo más importante, [es que] supera con creces la indigencia armónica que es constante en esa música".

La música tradicional chilena, en general, se mueve entre los grados principales de la escala tonal –como sabemos, base de la música clásico-romántica–, de ahí la crítica de Letelier. Así nos explicamos que a la música popular se le adjudicara una condición de arte rústico –o condición de artesanía, por los limitados recursos utilizados –, en oposición al refinamiento de la Academia. Como lo caracterizó Pereira Salas, "arte puro para las elites, y un tipo intermedio dirigido, mecanizado y estandarizado, para el consumo de la masa del público".

No obstante, en la obra de esta artista es posible observar varios

1 Parra, Nicanor. *Obra Gruesa*. Editorial Andrés Bello. Santiago de Chile, 1983. p. 163.
2 Letelier, Alfonso. "In memoriam. Violeta Parra." *Revista Musical Chilena* N° 100. Facultad Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile. Santiago, 1967. pp. 109 – 111
3Letelier, Alfonso. Ibid.
4 Pereira Salas, Eugenio. *Historia de la música en Chile (1850 – 1900)*. Publicaciones de la Universidad de Chile. Santiago de Chile, 1957. p. 363.

puntos de contacto entre los dos mundos musicales que referimos, razón que nos permitirá extraer conclusiones nuevas. Para ello, debemos ir en busca de otros parámetros que nos permitan acceder con menos prejuicios y mayor libertad.

ESCUELA ALTERNATIVA

Parte del repertorio que Violeta aborda tiene algunas particularidades que, como dice Letelier, trascienden el mero hecho folclórico. Esto a raíz de que elaboró una manera de hacer su arte que no siempre se relaciona con la tradicional danza ágil y alegre, ni tampoco con las típicas tonadas chilenas de carácter más quieto, para ser sólo escuchadas y en las que no interviene una coreografía.

En algunos trabajos instrumentales, específicamente para guitarra, la artista se planteó alterar la estructura y el patrón rítmico de la cueca, elaborando así una creación que no es posible percibir como folclórica, ni menos como popular, acercándose más a otra forma musical y a otro género, tan complejo como novedoso. Al realizar un análisis formal de estas obras –armónico, melódico, temático, niveles de desarrollo, etc.– podemos concluir que efectivamente no hay en nuestra música de tradición popular referentes similares.

Sin embargo, existen algunos otros elementos que, normalmente, se escapan al análisis formal y que en el caso de la música instrumental, nos aportan valiosa información. Lo alternativo de su propuesta radica, por una parte, en el discurso sonoro propiamente tal, y, por otra, en la forma de ejecutarlo. La posibilidad de acceder a las grabaciones que Violeta Parra realizó, nos permite escuchar directamente el sonido de su instrumento, y, a su vez, observar en él diferencias que nos sugieren algunas interrogantes. De las audiciones extraemos que la manera en que ejecuta la guitarra es definitivamente distinta del estilo conocido como *guitarra clásica*. En este punto, cabe señalar que el referente español, y en general europeo, no tan sólo se manifiesta en la tendencia estética o sistema de creación –por mencionar uno de los aspectos que contiene esa música–, sino que también se percibe en el sonido que se extrae del instrumento, en la técnica instrumental y en este caso específico, en el uso de la mano derecha: posición de los dedos, manejo del dedo pulgar, largo y corte de las uñas, utilización de los timbres del instrumento, etc.

"Esta música no se puede catalogar como popular, ya que no se acerca a ninguno de los esquemas hasta ahora conocidos"

La sonoridad de la guitarra de Violeta Parra es distinta a la que se escucha en los intérpretes egresados del Conservatorio o escuelas de tradición europea. Normalmente esto se señaló como un elemento propio de una formación autodidacta y más bien insuficiente, pero nos permitimos dudar de esa apreciación, ya que la misma manera de ejecución la observamos en músicos de otros países de Latinoamérica y en estilos parecidos, como el caso de algunos cantautores uruguayos o del folclorista argentino Atahualpa Yupanqui, a quien no se podría negar su habilidad instrumental. En Chile podemos encontrar músicos que, al escucharlos, identificamos esa manera particular de emplear la técnica: Pedro Yáñez, Ángel Parra, entre muchos otros que desarrollan música de ascendencia folclórica.

Esta forma generalizada de ejecutar el instrumento en un determinado segmento de la actividad musical, nos permite plantear la hipótesis de que más bien se trata de una escuela claramente identificable, que excede los límites del repertorio y que, a diferencia de la escuela formal de origen europea, se transmite de forma oral.

En conversaciones con profesores que alguna vez tomaron contacto con antiguos cultores de guitarra y, de igual forma, entrevistando a folcloristas formados a través del aprendizaje por imitación, se nos ha manifestado que, al parecer, el uso de la técnica aplicada al repertorio de salón de comienzos del siglo XX se acercaría más a la manera de interpretar que reconocemos en la música de tradición oral y no tanto a la que escuchamos proveniente de las escuelas formales. La misma Violeta Parra grabó tres polkas recopiladas por ella –que pertenecen al período en que esta música se publicaba–, en éstas, la diferencia de pulsación es notoriamente distinta a la que reconocemos en la guitarra clásica.

En la edición escrita que se realizó de la música para guitarra de esta artista, el equipo que transcribió las piezas reconoce una diferencia, y por lo mismo, una complejidad para interpretar estas obras editadas, con la técnica clásica aplicadas al repertorio europeo, la que juega de otra forma con los timbres de la guitarra. En la publicación se lee:

"La calidad del sonido no está determinada en estas piezas tanto por la versatilidad de la mano derecha en la búsqueda de colores, por cambios de ataque o posición de la mano, sino por otorgarle 'peso' a los sonidos, es decir, fundir unas con otras las notas de los acordes o arpegio [...]"[5].

Es preciso reconocer que resulta difícil, sino imposible, intentar trasladar a las palabras el sonido de un instrumento que se ejecuta de tal o cual manera. En esto se dan sutilezas que no pueden ser transcritas a otro lenguaje. Sin embargo, lo que intentan los editores de las grabaciones dejadas por Violeta Parra es orientar la ejecución a la manera de la técnica empleada por la propia intérprete, que, como hemos insistido,

5 Violeta Parra. *Composiciones para guitarra*. Transcripciónes de: O. Concha; R. Norambuena; R. Torres; M. Valdebenito. Editada por: Sociedad Chilena del Derecho de Autor, Fundación Violeta Parra y Autoridad Sueca para el Desarrollo Internacional. Santiago de Chile, 1993. p. 3

* Hijo del compositor Alfonso Letelier.

es diferente a las que se usa en la música de tradición escrita.

Las piezas para guitarra solista que compuso Violeta Parra, habrían sido creadas antes de 1961 y grabadas en diferentes momentos, algunas en formato de disco de vinilo y otras en grabadora de cinta, para lo cual, en éstas últimas, solicitó la ayuda del compositor Miguel Letelier* en 1960. Recientemente han sido transcritas en partitura, lo que las hace accesible a otros intérpretes. Es preciso comentar que estas obras permanecieron en manos de la familia Letelier por más de quince años, luego de la muerte de la folclorista y que no hace más de siete u ocho años se dieron a conocer al público a través del trabajo de la Fundación que lleva su nombre. En 1995, la investigadora Olivia Concha realizó un exhaustivo trabajo sobre éstas, que fue publicado por la *Revista Musical Chilena*[6].

Las obras están construidas sobre la base de patrones rítmicos, armónicos y en algunos casos melódicos, provenientes de la cueca de la zona central. El elemento que no se ha considerado de este género musical es la forma, que originalmente es muy precisa y no acepta modificaciones por su ligazón con una coreografía. Lo que hace Violeta Parra es justamente extender la duración y con ello romper con la coreografía de la danza. Pero la artista va más allá, ya que se da al juego de presentar continuamente interrogantes que no se resuelven de acuerdo a la lógica formalmente conocida, tanto la proveniente de la propia música campesina, como tanpoco de la que conocemos en los procedimientos de la música clásico-romántica. En las piezas asume una actitud lúdica con motivos pequeños, los que son utilizados de acuerdo a las posibilidades que el instrumento ofrece y que pasea a lo largo del diapasón de éste de manera cromática. En ningún momento se aprecia una suerte de determinación previa en cuanto a duración de las creaciones, y lo mismo respecto del número de modificaciones al material presentado.

Sin duda que las 16 piezas grabadas por la artista conforman un corpus de trabajo cerrado y completo, en el cual los tradicionales recursos de lenguaje le fueron insuficientes. En la grabación comercial recientemente aparecida se encuentra una obra titulada *El gavilán gavilán*, para voz y guitarra, la cual, de acuerdo al texto que acompaña a la grabación, fue compuesta por Violeta Parra como música para ballet. La primera grabación de esta obra fue realizada en París en 1964, en casa de los integrantes del grupo Kalchakis[7]. Tanto en esta pieza como en las *Anticuecas,* el impulso de creación pareciera ser el mismo, parte de un solo momento, pudiendo estar cada una de ellas en la génesis de las otras.

FRONTERA DIFUSA

Esta música no se puede catalogar como popular, ya que no se acerca a ninguno de los esquemas hasta ahora conocidos: no son danzas –por el contrario, antepone una negación de éstas– y juega entre dos sistemas de composición como son el tonal y el modal, sin definir claramente su espacio. En algunos casos excede grandemente la duración de este estilo de música; es instrumental, solista y para el caso de la guitarra en Chile, es casi una excepción. Pero tampoco es música de Academia, en el sentido estricto de esta concepción, más aún cuando la artista no tiene esa formación. Se percibe y se sabe que ella componía con el instrumento, experimentando y buscando sonidos, motivos o frases, ideas que, de acuerdo a su necesidad expresiva, iba registrando en una grabadora que siempre portaba[8]. Violeta Parra no utilizó la escritura en pentagrama, que tampoco necesitaba. Quienes han tomado conocimiento de este trabajo concuerdan en el hecho de que se trata de una obra que se eleva por sobre sus pares.

El conflicto se presenta cuando se le quiere dar una ubicación a estas creaciones. No son pocos los estudiosos que han intentado definir esta música como 'verdadero arte', casi manifestando de paso que el otro, el popular, de donde el de Violeta es originario, no lo es. Esta actitud la vamos a encontrar en varios estudiosos que, con la intención de alabar la obra de la artista, se han manifestado como lo que aquí destacamos:

"...Son numerosas las obras compuestas por Violeta Parra. Hasta donde llega mi información, todas ellas realizadas con guitarra sola o para voz y dicho instrumento[...]. De entre todas ellas hay dos que, a nuestra opinión, fuera de constituir valiosos elementos de juicio en abono de lo que venimos explicando, que poseen la de un arte verdadero y original. Ellas son la *Anticueca* y el poema ¿? o balada *El gavilán gavilán*"[9].

¿A qué se refiere Letelier con "que poseen la de un arte verdadero y original?" ¿A la trascendencia? ¿A la importancia?

En el artículo escrito por Olivia Concha, la investigadora recuerda y

6 Concha Molinari, Olivia. "Violeta Parra, compositora". *RMCh* XLIX/183, enero–junio de 1995. pp.71 – 88.
7 Concha Molinari, Olivia. *Ibid.* pág. 71
8 Concha Molinari, Olivia. *Ibid.* pág. 74
9 Letelier, Alfonso. Opus cit. (la cursiva es nuestra).

cita una jornada de estudio en torno a la figura de Violeta Parra, realizada poco tiempo después de su muerte. De ella la articulista extrae una cita del moderador de dicho encuentro, quien dice respecto de las composiciones para guitarra sola, y específicamente de las *Anticuecas*:

"...una obra digna de figurar entre las mejores composiciones de música culta para este instrumento en cualquier parte del mundo"[10].

Magdalena Vicuña escribió en 1958, con motivo de una entrevista a Violeta Parra y en especial de su obra para guitarra sola:

"[...] nuestra folclorista comenzó a componer obras para guitarra, que aunque llevan la nomenclatura del folklore, las llama Anticuecas; son música culta, como la que se puede escuchar en cualquier concierto de cámara".[11]

En muchos casos, como se deja entrever en las citas anteriores, se aborda el estudio de un fenómeno artístico desde un sustrato etnocentrista y más aún, eurocentrista. El caso de Violeta Parra permite introducirnos en el problema de fondo de la actividad guitarrista en Chile del siglo XX, pero además es la antesala del problema de límites que distancia las expresiones musicales del país, toda vez que en esta actividad se ha dado una tendencia a aplicar ciertos parámetros de legitimación a fenómenos que no corresponden.

Violeta Parra no es un puente entre la creación popular y la música proveniente de concepciones académicas contemporáneas -entendiendo por esto a las tendencias post tonales del siglo XX–. Su música fue, en algunos casos, concebida para cumplir una función precisa en el contexto campesino o popular, y fue posible grabarla. Su valor no radica en que se parezca a la música culta, y como tal pueda ser ejecutada en una sala de concierto, sino que, recogiendo una tradición que la propia autora maneja y expresa a cabalidad, extiende sus fronteras, pero no necesariamente las acerca a otra concepción. Esta artista tiene clara conciencia de que su obra deambula entre dos concepciones estéticas, las que, bajo una mirada tradicional, se excluyen.

Al transcribir sus obras hay muchos elementos que, como hemos visto, quedan fuera, justamente porque no es posible traducirlos a este lenguaje, al código de lo docto, de lo "puro para la elite".

Cuando hablamos de centro y periferia, con relación a un lugar físico o geográfico donde se ubican las distintas manifestaciones artístico-culturales, también estamos señalando que en éstas se expresan condiciones de vida e ideologías distintas. En este sentido, estamos aceptando aquella definición de ideología que la entiende como un sistema de representaciones, no necesariamente mistificante –como el que señalara Marx–, sino aquello que se reduce a un conjunto de ideas muy definidas y que determina las relaciones sociales, además de traducirse en acciones, ritos y prácticas comunes. Como dice Althuser, ideas que se manifiestan en los actos de los individuos.

Es posible constatar una postura clara entre quienes han escrito la historia de la música en Chile hasta la mitad del siglo XX: aquello que proviene del mundo popular no se le asigna la trascendencia artística que sí se concede a la circunscrita al circuito de la elite. Dicho de otra manera, implícita o explícitamente incluso, existe una intención de categorizar estas expresiones al

10 Bello, Enrique y otros. "Análisis de un genio popular: Violeta Parra". *Revista de Educación* N° 13. Ministerio de Educación. Santiago de Chile, diciembre de 1968. pp. 66 – 76. En: Concha, Olivia. Opus cit.
11 Vicuña, Magdalena. "Violeta Parra, hermana mayor de los cantores populares". *RMCh* XII/60, julio-agosto de 1958. pp. 71-77.

manifestar que unas van marcando el paso de la historia y otras no. Bajo esta perspectiva entonces, es posible comprender los argumentos esgrimidos por aquellos críticos y maestros que destacaban la obra de Violeta Parra. Para ellos, el trabajo de nuestra artista –el realizado con guitarra sola o la obra *El gavilán gavilán*– fue visto como si, a través de él, el arte popular accediera a otra esfera, a otra categoría, cruzando así la frontera que diferencia y excluye el mundo de la elite del popular.

Desde esta concepción, la música se hace presente en el mundo de *la cultura* sólo cuando desarrolla el discurso que *esa* cultura propone; la que, a su vez, es medida con sus propios parámetros. De igual forma, la validación artística es asignada por quienes han escrito la historia de la música chilena cuando la figura corresponde al sujeto histórico que idealiza esta elite.

Sin embargo, ya desde una mirada actualizada y con la posibilidad que nos da el tiempo transcurrido, veremos que estos argumentos que distancias o excluyen al mundo popular de la elite, fácilmente se debilitan. Si establecemos que el criterio para hacer la diferencia entre uno y otro es el nivel de educación alcanzado por éstos, refutamos este argumento por cuanto entre los cultores del arte popular encontramos no pocos que tienen formación universitaria, o que frecuentan ambientes de elite intelectual, como la misma Violeta Parra.

A su vez, si asumimos que las diferencias entre el arte popular y el arte de la elite se refieren a la complejidad o grado de desarrollo de cada estilo, nuevamente el argumento se anula, ya que sabemos que desde mucho tiempo los creadores de música han frecuentado, casi como en una especie de sincretismo estético, diversos géneros musicales y varias dimensiones de su arte; desde los clásicos nombres de la literatura musical europea, hasta los maestros de capilla de Latinoamérica colonial u otros, como Federico Guzmán y José White en el Chile de mediados del siglo XIX, han convivido con diferentes estilos musicales.

Desde una perspectiva del lugar que se ocupa en la sociedad, iniciado el proceso de modernización del arte musical chileno en las primeras décadas del siglo XX, no era difícil establecer diferencias entre las categorías de grupo de elite o grupo popular, ya que a éstos los diferenciaban condiciones económicas, educacionales, de poder, de intereses sociales y culturales, entre otras. Aunque con el tiempo, algunas de estas diferencias se fueron diluyendo, conforme cambió también el propio país. Un ejemplo de ello es que la profesionalización de la música terminó por derribar barreras de interés.

"Violeta Parra no es un puente entre la creación popular y la música proveniente de concepciones académicas"

Sin embargo, también es posible desde aquí apreciar ciertas diferencias entre ese mundo popular y el de la elite, pero éstas son más sutiles de lo que creemos y por lo mismo más complejas. Lo que en este momento nos preocupa, es que algunas de éstas corresponden a argumentos de la historiografía que tradicionalmente se ha dado en Chile.

UN ACERCAMIENTO EXTRA MUSICAL

Una de las distinciones que hemos constatado en el transcurso de este estudio es que, para la mirada de los historiadores chilenos del arte musical, hasta mediados del siglo XX, el mundo de lo popular es generalmente anónimo, es decir, en éste muchas veces no existe un sujeto histórico, autor, creador de la obra o pieza musical que es motivo de estudio. En este sentido, algunas de las recopilaciones que grabó Violeta Parra hoy en día son reconocidas a través de esta artista, en ella se personificó este sujeto histórico.

La *no* existencia de este sujeto histórico en la creación popular al parecer no permitió a los historiadores ver las modificaciones o cambios que se pueden manifestar en la obra; aquello que Dahlhaus llama "las descripciones de estado"[12]. Con la denominación de anónimo -también se usa aire popular o del folclor– no es posible reconstruir una historia del estilo o género, así como tampoco manifestar cambios de éste.

En el espacio designado como elite, en cambio, cada creación o iniciativa, cada agente participante es reconocido e identificado. En otras palabras, la historia de este último grupo se construye con la participación de determinadas perso-nalidades, lo que corresponde en el concepto teórico de la historia política con la figura del monumento o, como dice Dahlhaus, historia de los sucesos[13]. La idea de una historia li-neal se va encadenando a través de estos personajes o de alteraciones extraordinarias que permiten que el arte progrese, usando un concepto moderno. Este progreso es constatable, en tanto existen quienes lo hacen posible.

"...la lógica histórica hace confluir pasado, presente, y futuro en un mismo sujeto, éste es lo que es, lo que ha sido y lo que proyecta ser. Su accionar social se desarrolla bajo los signos de la permanencia y el cambio".[14]

Con el correr del tiempo, la denominación de popular se fue llenando de nuevos grupos: lo que a comienzo del siglo XX era campesino o minero, luego pasó a ser obrero, obrero calificado; ya en los '60 se incorpora otra categoría de popular, lo urbano, e incluso ya antes se hablaba de clase media, esta última con otras subdivisiones. En la música en Chile estas categorías se conocieron en el movimiento de las estudiantinas de comienzos del siglo

12 Dahlhaus, Carl. *Fundamentos de la historia de la música*. Gedisa Editorial. Barcelona, 1997. p. 161.
13 Dahlhaus, Carl. *Ibid*. Ver principalmente en Capítulo 9.
14 Salazar, Gabriel y Pinto, Julio. *Historia contemporánea de Chile II. Actores, identidad y movimiento*. Editorial LOM, Colección Historia. Santiago de Chile, 1999. p. 94.

XX[15].

La historiografía chilena se ha hilvanado en torno a las figuras de los 'padres de la patria'. Bajo este concepto se enmarcan todos aquellos personajes que *han ayudado a construir esta nación*, y dentro de éstos se reconocen a militares que participaron del proceso independentista u otras instancias bélicas, intelectuales que dieron forma a iniciativas de Estado, políticos, artistas reconocidos, etc.; héroes en una concepción clásica de la historia.

Al analizar de forma crítica esta mirada histórica y contrastarla con otra que incluya a un conjunto más amplio de actores sociales, Salazar y Pinto se preguntan:

"¿Cómo considerar sujeto a quien no era un héroe ni tampoco formaba parte del pueblo sano de la Nación, que sabía por donde conducir al país?"[16].

A partir de Diego Portales se establece un paradigma de nación centrado en las ideas de patria, orden, progreso económico, autoritarismo presidencialista, servicio público, estabilidad monetaria, apertura comercial externa, entre otras. La clase dirigente es la que se enmarca dentro de estas coordenadas, la que se proyecta en la figura de este político, y a la que se reconoce la característica fundamental del ser ciudadano. Por esta razón,

"Para que un individuo pudiese ser considerado un actor social e histórico, debía profesar estas ideas; de lo contrario, su historicidad no le era reconocida"[17].

El modelo portaliano que rigió gran parte del siglo XIX –y que fuera adoptado nuevamente por la dictadura militar a contar de 1973–, corresponde, asimismo, con la figura del buen ciudadano, ese que proyecta el modelo de vida que otros deben seguir, al concepto de 'padre de la patria', que contiene no tan sólo el modelo de héroe, sino que además incorpora sus gustos, su manera de actuar, su educación. En alguna medida, quienes eran portadores de este ideal tenían mayor posibilidades de ingresar en los círculos más restringidos de la sociedad.

No deja de ser interesante que el historiador Francisco Encina, al hablar de Portales y de lo que significaron sus propuestas, destaque los escritos de otro historiador de la vida chilena, Benjamín Vicuña Mackenna, extractando una cita muy significativa para nuestro trabajo:

"Desde su advenimiento al poder data el orden, el sistema y hasta la limpieza. Portales fue un implacable enemigo de la mugre de la Colonia. Había empleados que se hacían llevar su almuerzo a su propio bufete, y a veces circulaba bajo de las capas de los oficiales de pluma la escondida botella del indígena ponche. La vihuela era en muchas oficinas más usada que el plumero[...]. Portales cambió todo como por encanto..."[18]

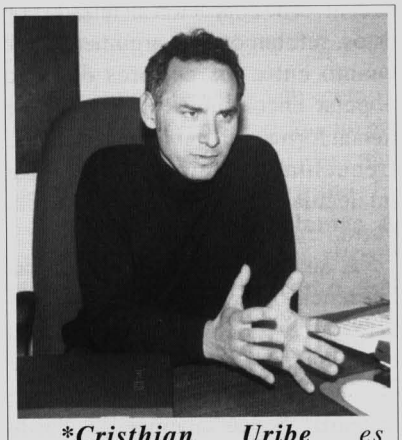
El trabajo de Encina, publicado originalmente entre los años 1938 y 1952, si bien tiene una mirada particular de la historia de Chile –hoy criticada y en muchos casos superada–, su figura fue una importante referencia para la construcción histórica de esta nación. Por esta razón en 1955 se le dio el Premio Nacional de Literatura. Pero lo interesante es que él destaca en la cita de Vicuña Mackenna que la vihuela –nombre como se designa a la guitarra en las zonas campesinas–, está asociada a la vida de la desorganización, de la desidia, casi de la holgazanería, atributos propios de quienes, bajo esa perspectiva, no hacen la historia.

Paradójicamente, Pereira Salas destacó de Portales el hecho que tocaba guitarra y era un muy buen ejecutante; si bien en ese comentario se pretendía construir la figura de quien posee, además de todos los atributos que hemos mencionado, una veta de sensibilidad artística. De la obra de Pereira Salas extractamos un párrafo de una carta de Portales dirigida a un amigo, en la que manifiesta su vena artística:

"[...] mándeme una guitarra hecha en el país, que sea decentita de muy buenas voces, blanda, bien encordada y con una encordadura de repuesto. Le prevengo que no la quiero extranjera, sino de unas que he visto muy decentes hechas en Santiago y cuyo precio es de cinco pesos".[19]

En cualquier caso la guitarra estaba asociada, por lo menos hasta la mitad del siglo XX, a un segmento muy definido de la población, a este grupo que no es de la elite y, por tanto, no es un sujeto ideológico. Como una proyección de esta condición, es que nuestro instrumento no ha sido sujeto de la historia musical chilena, solamente objeto de ésta, al igual que otras de las expresiones populares que se encuentran en nuestra música.

La frontera del arte popular y del arte a secas, no es otra cosa que la línea divisoria y excluyente a su vez, de los distinto sujetos ideológicos que cohabitan un determinado tiempo y espacio. Las creaciones de Violeta Parra nos plantean un conflicto no menor, toda vez que no ha sido posible enmarcarlas dentro de las categorías hasta ahora conocidas. Arte de elite, arte popular, límites complejos. Lo que sí es evidente es que estas categorías no son de naturaleza artística.



***Cristhian Uribe** es musicólogo y profesor del Departamento de Música de la UMCE. Concertista en guitarra, es además doctor (c) en Musicología de la Universidad de Oviedo (España).*

15 Andreu Ricart, Ramón. *Estudiantinas Chilenas. Origen, desarrollo y vigencia (1884 – 1995).* Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes. Ministerio de Educación. Santiago de Chile. 1995.16 Salazar, Gabriel y Pinto, Julio. *Ibid.* p. 95. (destacados en el original)
17 *Ibid.*
18 Encina, Francisco A. *Historia de Chile.* Editorial Ercilla Vol. 20. Santiago de Chile, 1984. p. 43.
19 Pereira Salas, Eugenio. *Los Orígenes del Arte Musical en Chile.* Publicaciones Universidad de Chile. Santiago de Chile, 1941. p.227.