

La guitarra en los escritos de la historia musical chilena

por

Cristhian Uribe Valladares

Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Chile

I. LA GUITARRA EN LA HISTORIA MUSICAL CHILENA

Es mi interés profundizar en la mirada que hasta ahora historiadores y musicólogos chilenos han tenido de la guitarra como objeto de estudio. Ello, principalmente, porque no deja de sorprender el hecho de que todos nuestros estudiosos del fenómeno musical reconozcan en este instrumento uno de los principales exponentes de nuestra cultura, pero que siempre es aludido en forma genérica; casi como una anécdota en el concierto de las artes sonoras.

La guitarra ha estado presente en toda nuestra historia de herencia española. La encontraremos en las primeras crónicas de nuestra vida colonial¹; con más frecuencia desde los primeros años de la república, y durante todo el siglo XX. La guitarra es el referente obligado si se aborda la vida social campesina o la música del salón hasta comienzos del pasado siglo, temas ampliamente desarrollados por quienes indagaron en los orígenes del arte musical chileno. Sin embargo, y como veremos más adelante, a nuestro instrumento se le ha asociado una serie de aspectos de la vida social que exceden el hecho puramente estético o discursivo. La guitarra, como protagonista de nuestra historia, ha acompañado cada cambio experimentado por nuestra sociedad y ha pasado por distintos grados de vigencia o aceptación. Ha adoptado discursos y desechado otros; se la ha acomodado a estructuras nuevas, pero también se la ha dejado como pieza de museo de expresiones pasadas que en su momento se consideraron no constitutivas de nuestro presente.

Para este trabajo se ha considerado la creación chilena para guitarra de tradición escrita. Ello nos ubica en un segmento de la música que se inicia con las danzas de salón en el siglo XIX y comienzos del XX. Esta forma de composición y difusión perdió fuerza en la guitarra a fines de la segunda década del siglo XX y se retomó, ya con otro discurso, en los años sesenta, período en el que se había consolidado una serie de cambios en la vida cultural, social y política de Chile.

¹Alonso González de Nájera. *Reparos de las guerras de Chile*, Colección de Historiadores, vol. XVI (Santiago, 1989), p. 265; referido por Pereira Salas 1941: 18-19.

Con todo, lo que nos interesa es ubicar las razones por las que este instrumento, si bien ha sido objeto de la historia de la música en Chile, nunca ha sido sujeto de ella.

A la fecha no existe ningún trabajo monográfico que nos hable del instrumento en cuanto tal, ya sea desde una perspectiva organológica, de su música, ni tampoco de sus cultores; sean éstos creadores, intérpretes o constructores. En general, la guitarra es mencionada tan sólo en la función que desempeña en determinados ritos de nuestra cultura musical y social. Frente a este panorama y con el objeto de indagar en las razones por las cuales, con intención o por omisión, los historiadores no se han detenido en las posibilidades o el recorrido histórico de este instrumento, intentaremos conocer en las motivaciones que podrían estar detrás de todo ello.

Una primera aproximación al problema la vamos a ubicar a partir del siguiente hecho: fue este instrumento uno de los últimos en incorporarse a las aulas oficiales para el estudio de la música, en este caso, a la Facultad de Artes de la Universidad de Chile en las diferentes etapas de transformación que ha tenido desde la inclusión del Conservatorio Nacional al mundo universitario. Desde aquí podemos establecer algunas preguntas en el intento de delimitar el problema; a modo de ejemplo: ¿es la música que desarrolla este instrumento, o aquello que representa, lo que impidió su acceso al Conservatorio Nacional sino hasta muchos años después de la reforma de fines de la década del veinte en el pasado siglo? También debemos considerar un hecho que no deja de llamar la atención al momento de la inclusión de la guitarra en el mundo universitario, a saber: ¿por qué, cuando se la incorpora en 1938, no se hace a través de alguno de los profesores que eran ampliamente conocidos en el medio musical chileno y, en cambio, se contrata a Albor Maruenda, profesor e intérprete argentino recién llegado de Europa?²

La música es uno de los signos de su tiempo. A partir de esto es posible detectar una serie de asociaciones que no siempre tienen que ver con la construcción de los discursos, sino, más bien, se relaciona con grupos de personas, sus intereses, el uso de espacios, formas de legitimación, así como también de ciertos privilegios, los que, dependiendo de la ubicación social, se tienen o no se tienen. Al estudiar el mundo de la música en nuestro medio, nos daremos cuenta que muchos de los problemas que éste plantea exceden las fronteras de su hacer y se ubican en el terreno del pensamiento. En consecuencia, para responder las interrogantes antes planteadas, debemos buscar en las ideas en que se sustentaban quienes tuvieron en sus manos el poder para tomar decisiones. Estos antecedentes nos permitirán comprender, a su vez, muchas otras interrogantes que se puedan extraer en relación a otras expresiones musicales de nuestro país.

Para esto nos centraremos en el tránsito entre dos etapas muy definidas en la historia de la música para el instrumento, en sus diferencias y en los puntos en

²Antecedentes de Maruenda fueron tomados de una entrevista realizada por Jaime Calisto en octubre de 1995 (transcritos con autorización) y en conversaciones con profesores de la entidad universitaria de música que mantuvieron contacto con él (Calisto 1996).

común. Me refiero al momento en que la guitarra cambia de la estética del salón al de la sala de concierto, hecho que se produjo en Chile aproximadamente hacia fines de la década de 1920. En ese proceso de articulación encontraremos respuestas a nuestras preguntas, y, asimismo, nos permitirá ver que la historia de la música en nuestro país todavía está abierta.

II. FUNDAMENTOS PARA UN CAMBIO DE MODELO

Luego de consolidado el proceso de independencia, los grupos gobernantes se abocaron rápidamente a inscribir a nuestro país en el proyecto de modernidad artística que se impulsaba desde Europa, primero desde Italia, pero luego y con más fuerza, desde Francia, Inglaterra y Alemania, entre otros importantes centros. En el devenir político y social, esto se tradujo no tan sólo en cambiar las formas de producción y de manejo de la economía o la política, sino que también en adoptar todos los signos y símbolos del pensamiento europeo contemporáneo.

El mundo moderno tiene, sin duda, una ideología que lo sustenta y que subyace en forma transversal en todas las ideas y significados que lo conforman. En su estructura más profunda se encuentra el mundo de la razón, el modelo científico que, con diferentes visiones, se afirmó como la respuesta que se entregaba a la realidad del hombre. La idea de evolución, el concepto de desarrollo, son parte de esta construcción teórica que busca afanosamente los eslabones que la fundamentan, y que ha sido llevada a la práctica en muchos campos del saber y del hacer. Modelo de pensamiento al que, con la llegada de la república, nuestro país se suscribe; de ahí, entonces, que sea tan categórica la postura del sector de la sociedad que lideró esta tarea. El proceso de independencia no se trató tan sólo, como algunas veces se ha dicho, de un cambio político o de administración, sino que en su estructura más profunda se encontraba un cambio de ideología y, como siempre sucede en estos casos, una de ellas se impuso a la otra, dentro de una situación en que no era posible una forma de consenso.

Para abordar el estudio de esta transformación vivida por la sociedad chilena desde fines del XIX en adelante, se hace necesario investigar en la base de las ideas en que se afirmaron las propuestas de cambio, específicamente en el concepto de ideología y en su contraparte, la utopía. Para ilustrar esta área del pensamiento teórico, que nos sirve como una herramienta eficaz para entender el problema, mencionaré –someraamente– algunas ideas básicas.

El concepto de ideología se introduce en la esfera del pensamiento con Marx, a mediados del siglo XIX. Desde entonces ha sido abordado durante un siglo y medio desde diferentes perspectivas por un importante número de filósofos, sociólogos y estudiosos del fenómeno social. Hoy se reconoce en él no tan sólo la base de pensamiento de un grupo determinado o clase –como pretendió el mismo Marx– sino que se lo entiende como el sustrato de pensamiento de un grupo etario, de una época, de una etnia, etc. Mannheim lo contrapone con la idea de utopía, y para ello estableció, en 1929³, cuatro categorías para comprenderla.

³Manheim 1993.

Estas categorías se resumen en la necesidad de abrir un nuevo horizonte de sentido, que contenga elementos que no se van a encontrar en la realidad ya establecida. El concepto de ideología generalmente se asocia con una de sus formas de instrumentalización, como es la política y el poder; pero también se puede hacer presente a través de métodos extremadamente sutiles. Según lo expone Roland Barthes, los mecanismos a través de los cuales el poder y su fundamento se manifiestan en la práctica, son mucho menos perceptibles: "no sólo es el Estado, las clases, los grupos, sino también las modas, las opiniones corrientes, los espectáculos, las relaciones familiares y privadas"⁴.

El concepto de ideología que utilizamos para entender esta parte de la realidad debe subdividirse. Por una parte está la *legitimación* que establece Ricoeur⁵, referida al nuevo estado de determinados signos de nuestra cultura. Por otra parte, está la sociedad que se congrega en torno a estas señales a través de un proceso de *integración*. En esta fase, la ideología desempeña el papel de mediación en la esfera social; preserva la identidad. El concepto ha trascendido el rol de deformación que alguna vez determinó Marx⁶. Ya no solamente se ubica en un determinado segmento o grupo social, sino que es transversal a la sociedad, independiente de una condición específica. Pero, lo que se debe considerar, es que en esta integración están contenidas las funciones de legitimación y de deformación.

Finalmente, y siguiendo esta línea de desarrollo, el concepto cobra sentido a través de uno de los mecanismos más eficaces que ha desarrollado la sociedad occidental para extender las fronteras de su pensamiento: la educación formal, a través de la escuela y la universidad. A estas instituciones Louis Althusser las reconoce como parte de los aparatos ideológicos del Estado. La escuela y su continuación en nuestra sociedad tienen la tarea de moldear la mentalidad de quienes participan de ellas⁷. De ahí su importancia para entender el alcance de nuestra

⁴Barthes 2000:117.

⁵Ricoeur 1999.

⁶Marx critica el concepto de ideología de la sociedad burguesa, ya que lo entiende como lo imaginario, opuesto a lo real; la inversión o deformación de la realidad. La realidad para Marx, según sostiene en el *Tercer manuscrito* de 1844, está dada por un "hombre real, de carne y hueso, de pie sobre la tierra firme"; hombre que en su acto de formular "no cae en su actividad pura en una creación del objeto, sino que su producto objetivo no hace más que confirmar su actividad objetiva, su actividad de ser objetivo natural" (Marx 1972:181).

Posteriormente, tanto en la *Ideología alemana* y en otros textos, Marx profundizará su crítica al referirse a la estructura económica y política de la sociedad, a la producción social y a las relaciones del hombre con el trabajo y su producción. Como resultado, él habla de una *falsa conciencia* proveniente de una filosofía, religión, política, arte e incluso Estado, idealistas; contrario a la base desde donde él se para a observar la sociedad. En el prólogo de *La contribución a la crítica de la economía política de Carlos Marx*, de Federico Engels, escrito por el propio Marx, precisa: "...en la producción social de su vida, los hombres contraen determinadas relaciones necesarias e independientes de su voluntad, relaciones de producción, que corresponden a una determinada fase de desarrollo de sus fuerzas productivas materiales. El conjunto de estas relaciones de producción, forma la estructura económica de la sociedad, la base real sobre la que se levanta la superestructura jurídica y política y a la que corresponden determinadas formas de conciencia social". Finalmente, para Marx, la *deformación* proviene de la construcción de una sociedad ajena a la base de ésta.

⁷Althusser 1988.

apreciación. Como consecuencia de todo lo anterior, es dable pensar que a través de la educación es posible el desarrollo de un *sujeto ideológico*, portador de un determinado pensamiento, el que en algunos casos se transformará en acción, dado que, como dice Althusser: "la ideología es una 'representación' de la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia"⁸. En otras palabras, los grupos o individuos se relacionan con el fenómeno mediado por lo que se piensa que debiera ser.

Sobre la base de este marco conceptual, se entenderán con más claridad las etapas de la actividad musical chilena y, en particular, la materia que nos ocupa. La valoración de determinadas expresiones artísticas mantuvo su correspondencia con una forma específica de pensamiento. Por lo tanto, se las calificó y clasificó desde los postulados de la ideología imperante, y, según veremos, se actuó en concordancia con ello.

Así se pueden entender los cambios tan marcados que se observan en las diferentes etapas del salón decimonónico chileno: colonial, republicano y burgués⁹. Justamente se trató de una lucha por imponer un nuevo modelo; justificada en la nueva forma de *ver* el mundo o más precisamente de *ser* el mundo. Es importante tener presente esta idea para comprender el proceso de transformación que se vivió también en la historia de la guitarra.

III. CÓMO SE MANIFESTARON ESTOS CAMBIOS

En la última etapa de la actividad del salón –que conocemos como salón burgués– se introduce un elemento trascendente para la forma en que éste se desarrolla, así como para la estética musical que se adopta: el predominio del ideal de vida parisina. A su vez, con la llegada de ciudadanos alemanes que se incorporan al desarrollo de la vida social y cultural, se impulsaron modificaciones importantes en la educación de los chilenos. Algunos de ellos fueron contratados por el gobierno para que organizaran el sistema de formación de profesores, pero su participación también se extendió al mundo del arte musical. Los ciudadanos ingleses establecidos en el país no tan sólo se hacen cargo de importantes empresas, sino que también, a través del trabajo periodístico, refuerzan la jerarquización de las expresiones artísticas y sociales que en Chile se promueven. La actividad musical, por ejemplo, se encuentra siempre en las páginas de la vida social; aquella que estos grupos desarrollan.

A comienzo del siglo XX, Chile es un país cambiado en todo sentido. Es un momento determinante que marca la diferencia y establece el límite de cómo se mira nuestro instrumento. La guitarra en Chile a fines del siglo XIX se ubica entre dos aguas: por una parte, la artística, en lo que corresponde a la estética que acompaña a la herencia española y del salón en sus distintas etapas; y, por otra, la social, anclada en los distintos grupos que la acogen. Como un signo de la modernidad surge un estamento social nuevo, una clase intermedia que se ubica entre

⁸Althusser 1988: 42.

⁹Martínez Ulloa y Palmiero 1998.

la anterior conformación de oligarquía y campesinado, que está constituida por ciudadanos con educación formal, los que se encargan de trabajos administrativos o de educación. En este grupo intermedio se encuentra el estamento obrero que adhiere activamente al movimiento artístico musical más popular de esos años: las estudiantinas.

La música para la guitarra solista que se estudiaba y proyectaba en algunos salones de la clase pudiente y de las estudiantinas gremiales o escolares, hasta fines de la década de 1920, corresponde al género de danzas: valsos, polkas, marchas, schottisch, redowas, entre las más usuales. Esta música dio fama y trabajo a profesores e intérpretes, entre los que se encuentran aquellos que publican parte de sus creaciones y cuya obra se ha podido catalogar: Antonio Alba, Nicolás Castillo, E. J. Hermosilla, Manuel López, Alberto Orrego Carvallo, Manuel L. Padilla, Carlos C. Pimentel, Francisco Rubí, Tomás Valdecanto, Andrés Verdejo. En un primer registro realizado únicamente con obras para guitarra solista escritas en este período, se han encontrado más de 320 partituras.

Esta actividad artística se puede dimensionar, además, al constatar la cantidad de reediciones que se hacían de las piezas publicadas. Algunas obras de Alba tuvieron hasta doce ediciones, tanto en Chile como en España. De igual forma no es difícil encontrar en la prensa de la época anuncios de venta de instrumentos, de clases particulares o *de las últimas novedades editadas*.

Otros trabajos de Alba utilizaron elementos de especies de la música campesina, tales como tonadas y cuecas. Este mismo autor escribió un pequeño tratado de música con fines didácticos, además de música para otros instrumentos o combinaciones instrumentales. Paralelamente Carlos Pimentel publicó una cantidad no menor de piezas para guitarra, guitarra y voz, y también para piano. A la fecha se han catalogado cerca de 30 piezas para guitarra solista, entre las que se cuentan danzas de salón, y también adaptaciones de arias de ópera. Pimentel, hacia la década del cuarenta seguía escribiendo música, pero en las nuevas tendencias de la época. De Francisco Rubí se han catalogado cerca de cuarenta piezas para guitarra sola, entre arreglos de piezas bailables y también de creaciones propias.

Todos estos autores eran compositores e intérpretes. No se presentaba todavía esta separación posterior entre creador y ejecutante. Antecedentes de ello los encontramos en otros compositores españoles que escribieron para guitarra, como son Fernando Sor, Dionisio Aguado, Julián Arcas, y el entonces contemporáneo Francisco Tárrega. Por esta razón se confunde el problema entre quienes tocaban la guitarra y la música escrita para el instrumento.

Eugenio Pereira Salas cita a la guitarra como uno de los instrumentos más importantes del mundo colonial y popular decimonónico. Alude al hecho de que se la encuentra tanto en el mundo del salón como en la *chingana*; sin embargo su referencia es siempre genérica. Sólo se detiene en dos nombres de los que entrega una pequeña biografía. Uno de ellos es Antonio Jiménez Manjón, de quien destaca "un instrumento [que] alcanzó categoría de arte en el año 1894, la guitarra pulsada en forma maestra"¹⁰. La otra oportunidad que refiere la actividad de

¹⁰Pereira Salas 1957: 320.

la guitarra con un nombre preciso, es en el caso de Antonio Alba, compositor, guitarrista y profesor llegado a nuestro país como parte del mundo de las estudiantinas. El hecho de no detenerse en las innumerables ediciones antes mencionadas, así como tampoco en otros de quienes promovieron ese arte, corresponde a un concepto del arte en el que estaba inmerso el historiador; concepto absolutamente consecuente con el pensamiento que intentamos develar.

Este hecho, probablemente, era reflejo de una idea fuertemente anclada en los críticos de la vida musical nacional, ya en el diecinueve finisecular. Hemos podido encontrar escritos que confirman la hipótesis, como el que apareció en 1877, en el periódico de Santiago *La Estrella de Chile*, escrito por Pedro N. Cruz, en el que se lee:

“Ningún compositor ha habido entre nosotros, pues no merecen tal nombre los autores de algunos valeses, polkas o marchas, que han visto la luz pública y para cuya trivial música no se necesita mucho saber, ni mucho ingenio”¹¹.

La llegada del nuevo siglo, en plena reforma del Conservatorio, no alteró este panorama. Un artículo escrito por el compositor Alfonso Leng, manifiesta claramente el pensamiento de quienes impulsaban los cambios en esa casa de estudio.

“El caso de España es muy digno de ser estudiado más detenidamente, los antiguos autores españoles, Victoria, Cabezón, etc., componían una música que a mi juicio, representa más propiamente el alma española, llena de grandeza y noble dignidad, que la música que se ha desarrollado posteriormente, que sólo se refiere a un aspecto inferior: al garbo y chulerías, con todos los giros árabe-andaluces, sus eternas jotas y guitarras, todo ese aparato colorista y falso que descorazona. De este fardo aún no se han liberado los modernos españoles, que se repiten lastimosamente agujoneados por la esclavitud folklórica, sin atreverse a levantar su espíritu, a auscultar los aspectos más nobles, menos circunscritos, del alma española”¹².

Las palabras de Leng se extienden en adjetivos virulentos en contra de la música popular e intenta además establecer ciertas jerarquías de calidad en las músicas folclóricas de Europa.

Al constituirse la Asociación Nacional de Compositores de Chile (ANC) en 1936 y establecerse los requisitos para su ingreso, no es sorprendente que no se encuentre ninguno de los creadores guitarristas. Rodrigo Torres, en su estudio sobre la ANC y los estatutos que le dan vida, precisa lo siguiente:

“La naciente Asociación Nacional de Compositores puso un marcado énfasis en aplicar un criterio de selección de sus miembros basado en el oficio y calidad de las obras de los postulantes”¹³.

¹¹Pereira Salas 1957: 357.

¹²Leng 1927: 117-118.

¹³Torres 1988: 21.

Es por ello que destaca de su reglamento:

"No bastará haber escrito música ni tener en carpeta algunos bailables o piezas de salón, será necesario acreditar conocimiento y una obra a la altura de lo que en el mundo se entiende por compositor"¹⁴.

No obstante, ya en este tiempo y como un prelude de lo que más adelante constituiría la base de su incorporación a las esferas del mundo musical oficial, nuevos discursos surgían entre los amantes de la guitarra. En agosto de 1922, la revista *Música* publicó un extenso artículo dedicado a Esther Martínez Núñez, joven guitarrista chilena, quien a los doce años ofrecía recitales en los centros de reunión de gremios organizados de la zona central y sur del país, interpretando música de Tárrega, arreglos de Chopin, Beethoven y las infaltables danzas antes mencionadas.

De igual forma, la venida en dos oportunidades del músico catalán Miguel Llobet inicia una nueva época para el instrumento. El artista, además de participar en el salón de don Luis Arrieta Cañas, ofreció clases a varios guitarristas chilenos, entre los que destacan Francisco Rubí, quien viajó posteriormente a España y estudió con el maestro por más de un año, además de José Pavez, recordado por todos quienes lo conocieron como un gran intérprete, ya no en la estética del salón, sino que en el moderno discurso que adoptaron los guitarristas.

Lentamente la guitarra comienza a legitimarse en las esferas de la música *docta*. Sin embargo para la otra música, aquella que se ejecutaba con el mismo instrumento, los ataques no cesaron. En la publicación mensual que difundía la Sociedad Bach hacia el año 1927, con motivo de la publicación de los *Cantos infantiles* de Pedro Humberto Allende por la editorial Casa Amarilla, se hace una fuerte crítica a las continuas publicaciones del movimiento que nos ocupa, no tan sólo en cuanto creación, sino que también con el estilo de edición. En un artículo de la mencionada revista, un cronista destaca la creación de Allende, junto con desestimar casi todas las publicaciones anteriores, lo que evidencia esa actitud despectiva a que hemos hecho mención.

"¿Por qué en Chile no se hacían buenas ediciones musicales? es la pregunta que nos formulamos todos, a la vista de los cantos de Allende. La [editorial] Casa Amarilla que hasta el momento presente dedicaba sus talleres casi exclusivamente a la producción de obras sin importancia, inicia con la presente serie, un giro llamado entre nosotros seguramente a gran porvenir: la edición de la buena música chilena, entregada hasta hoy, salvo rarísimas excepciones, a casas editoras del extranjero"¹⁵.

El carácter eminentemente ideológico del juicio se extiende más allá de la estética musical, intentando definir, incluso, el ideal del buen gusto.

"Los 'Cantos Infantiles' de Allende sorprenden por su buena presentación; nada de dibujos complicados ni de mal gusto, nada de caracteres gráficos ni de arabescos inúti-

¹⁴Torres 1988: 21. Torres toma la cita del cronista de la *Revista Arte* que firma S.

¹⁵S. 1927: 66.

les; tapas sencillas, edición clara y limpia. Es sin duda un adelanto que no pasará inadvertido para nuestros compositores, ya que todos no tienen la fortuna o los años para darse a conocer a los editores europeos”¹⁶.

En esta misma época se publican los trabajos para guitarra de María Luisa Sepúlveda, profesora del Conservatorio, la primera compositora con título egresada de esta casa de estudios. En el Método para guitarra se encuentran adaptaciones de pequeños estudios de Chopin, J. S. Bach, Haydn, Mozart, y otros compositores. El estilo de edición es el mismo usado en la obra mencionada de Allende, siguiendo la estética sonora y visual propuesta por los promotores de estos nuevos tiempos.

Por otra parte, abundan los testimonios que develan el pensamiento que excluyó de los escritos históricos de nuestro país a la guitarra y la música por la que ésta se conocía. En una nota que encontramos en los *Datos resumidos de las actas de la Sociedad Bach*, de la sesión del 23 de octubre de 1932, se lee lo siguiente.

“Pedro H. Allende ha encontrado canciones de la Isla de Pascua. [Armando] Carvajal propone hacer un concierto folklórico dividido en tres partes: música araucana, luego criolla (4 Huasos) y finalmente estilizada”¹⁷.

En estas actas, escritas por Domingo Santa Cruz, pieza clave en la promoción de todos los cambios de la música oficial y Decano por varias décadas de la Facultad Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, se refleja el discurso que se intentaba promover desde las esferas oficiales. Recordemos que en aquella época estaba en el interés de varios de los compositores nacionales de formación académica, el desarrollar un discurso nacionalista o que reflejara un mundo sonoro propiamente chileno. Sin embargo ninguno de ellos tomó las formas que mayor aceptación tenía en el extramuro del Conservatorio; formas que sí fueron incorporadas a su creación por el compositor Heitor Villalobos en Brasil, para componer su *Suite popular brasileira*, para guitarra.

Con todos estos antecedentes, y para cerrar esta exposición de argumentos que circunscriben el problema inicial, el pensamiento *modernista* de quienes tuvieron en sus manos los destinos de nuestra historia, queda de manifiesto en la siguiente cita tomada de Domingo Santa Cruz:

“[...] ¿o es que nos empeñamos en desconocer que en la vida del arte existen capas y jerarquías, como las que se aceptan perfectamente en otros dominios del pensamiento y del conocimiento y no hemos tenido aún la inteligencia de organizar su mecanismo?”¹⁸.

A lo que el mismo Santa Cruz respondía,

“Si se examina el caso de la vida musical y uno deja de lado posiciones doctrinarias e ideas preconcebidas es imposible no admitir una respuesta afirmativa a la última de las

¹⁶S. 1927: 67.

¹⁷Santa Cruz s/f. s/p.

¹⁸Santa Cruz 1959: 40.

anteriores preguntas: la música como la filosofía, como las ciencias, tiene estratos, grados de iniciación; no reconocerlos, confundirlos, y lo que es más grave, pedir a uno de éstos las cualidades del otro, significa crear el caos en medio del cual los músicos vivimos"¹⁹.

IV. PARA CONCLUIR

A la luz de estos hechos, no es difícil darse cuenta de esta verdadera batalla librada en el terreno del arte musical. Respecto de la música de salón, las piezas ejecutadas por los guitarristas que alimentaron las tertulias o el mundo de las mutuales obreras tuvieron una muerte natural, entre otras causas por la llegada del fonógrafo con nuevos y variados ritmos que también cambió los gustos de la población y terminó por desplazar, además, esa afición por la música ejecutada en vivo. Paralelamente las casas editoras cerraron sus puertas y con esto el negocio se terminó. Los músicos debieron cambiar de estilo y algunos de ellos participaron en los conciertos que se organizaban en los auditorios de las radios de la capital.

Como se expuso en una de las preguntas que iniciaron este escrito, la contratación en 1938 de Maruenda se debió a que este músico se formó inicialmente en el importante movimiento guitarrístico de Buenos Aires y más tarde con Emilio Pujol en Barcelona; es decir, traía toda la formación post romántica que se conoce en la guitarra. Luego de unos conciertos ofrecidos en la Universidad de Chile, se le invitó para dictar la cátedra del instrumento en esta casa de estudios. Tuvo como alumnos, entre otros, a Arturo González y Liliana Pérez, quienes continuaron su tarea.

En el otro escenario y casi como corolario a todo este proceso de cambios, los guitarristas que iniciaron lo que sin duda constituye 'la primera escuela de guitarra chilena', mantuvieron su actividad hasta sus últimos días, pero ya sin la gloria que en otro tiempo gozaron. Alba murió en 1941, Pimentel, Pavez y Rubí en la década de 1950, Esther Martínez, quien posteriormente se dedicó a la música popular de raíz folclórica, falleció en 1988.

Finalmente la guitarra terminó por adaptarse a la nueva propuesta estética e incorporarse en la sala de concierto. Para ello influyó poderosamente la estada, en varias ocasiones, de Andrés Segovia, quien ofreció conciertos en el Teatro Municipal aproximadamente entre 1927 y 1933²⁰. Pero tampoco este hecho motivó a nuestros estudiosos del fenómeno musical a interesarse en el mundo que ha rodeado nuestro instrumento.

Según hemos visto, la razón por la que no es posible encontrar en todo este tiempo escritos sobre la guitarra, responde, en principio, al pensamiento de quienes delinearon los objetivos del Conservatorio chileno luego de la reforma de la institución, que guarda relación, además, con el pensamiento de quienes han escrito la historia de la música chilena de la época. Estudiosos que han declarado

¹⁹Santa Cruz 1959: 40.

²⁰En el Teatro Municipal de Santiago se encuentran los programas, pero no entregan datos exactos, y no hay registro en los memoriales de la institución.

en dos oportunidades, categóricamente, que “los músicos chilenos no tienen pasado”, evidentemente se refieren a un pasado en el que se debiera afirmar la creación legitimada por un pensamiento ideológico preciso. Por eso cabe preguntarse ¿pasado para qué arte? Me parece que la respuesta está en la búsqueda de los eslabones que nos justifican. La guitarra sólo fue reconocida y legitimada, cuando se sumó a los postulados de esta forma de *ser* el arte musical. Ello lo señala su incorporación en las aulas universitarias. Pero no ha sido suficiente todavía como para transformarse en sujeto histórico de nuestra cultura musical. Las palabras de Barthes, tal y como se ha demostrado, han sido sobrepasadas por la realidad. Si bien no fueron sutiles los medios para excluir del discurso a un instrumento de la expresión sonora de este país, finalmente ha quedado en el subconsciente de nuestros teóricos aquello que no posibilita revertir los hechos.

BIBLIOGRAFÍA

AGUILAR RIVERO, MARIFLOR

1984 *Teoría de la ideología*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

ALTHUSSER, LOUIS

1988 *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

BARTHES, ROLAND

2000 *El placer del texto y Lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France*. 14ª edición, México: Siglo XXI Editores.

CALISTO, JAIME

1996 *Evolución de la enseñanza de la guitarra en Chile*. Santiago: Instituto Profesional Escuela Moderna de Música. Inédito.

CORTÉS MORATÓ, JORDI Y ANTONI MARTÍNEZ RIU

1996 *Diccionario de filosofía*. CD-ROM. Barcelona: Editorial Herder S.A.

ENGELS, FEDERICO

s/f “La contribución a la crítica de la economía política de Carlos Marx”, *Obras escogidas de Carlos Marx y Federico Engels*. La Habana: Dirección Nacional de Escuelas de Instrucción Revolucionaria, pp. 239-249.

LENG, ALFONSO

1927 “Sobre el arte musical chileno”, *Marsyas*, I/4 (junio), pp. 117-119.

MANHEIM, KARL

1993 *Ideología y utopía*. México: Fondo de Cultura Económica.

MARTÍNEZ ULLOA, JORGE Y TIZIANA PALMIERO

1998 “El salón decimonónico como núcleo generador de la música chilena de arte”. *Actas del Congreso Iberoamericano de Musicología: La vida musical en los salones del siglo XIX*. Caracas: Consejo Nacional de Cultura, CONAC. Fundación Vicente Emilio Sojo, pp. 697-754.

MARX, CARLOS

1972 *Manuscritos de 1844, economía política y filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Estudio.

PEREIRA SALAS, EUGENIO

1941 *Los orígenes del arte musical en Chile*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile.

1957 *Historia de la música en Chile (1859-1900)*. Santiago: Publicaciones Universidad de Chile.

RIGOEUR, PAUL

1999 *Ideología y utopía*. Barcelona: Gedisa editorial.

SANTA CRUZ, DOMINGO

1959 "Nuestra posición en el mundo contemporáneo de la música. Desajuste en la vida musical (parte III)", *RMCh*, XIII /67 (septiembre-octubre), pp. 39-55.

s/f Resúmenes de Actas: 1) Sociedad Bach, 1923-1933. 2) 1ª Facultad de Bellas Artes, 1931-1948. 3) Instituto de Extensión Musical, 1940-1951. 4) Facultad de Ciencias y Artes Musicales, 1948-1953. MS conservados en Fondos D. Santa Cruz W., Sección Musicología, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes, Universidad de Chile. Nº 01-C-006.

S.

1927 "Edición musical", *Marsyas*, I/ 2 (abril), pp. 66-69.

1936 "Asociación Nacional de Compositores", *Revista Arte*, II/11, p. 51.

TORRES, RODRIGO

1988 *Memorial de la Asociación Nacional de Compositores, 1936-1986*. Santiago: Editorial Barcelona.