

PAVIÉ, ALEX, ANA CELIA COMIGUAL Y KARINA VÁSQUEZ BURGOS

2022 “Evaluación basada en competencias y su implementación en educación superior: Percepciones y desafíos como elementos de consideración y análisis”, *Revista de Filosofía*, XXXVIX/100, pp. 236-237.
DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.5980255>

SANDOVAL-CISTERNAS, ENRIQUE

2018 “Undergraduate music theory terminology used by selected Spanish-speaking instructors in Chile: developments, similarities, and limitations”. Tesis de magister, The University of Kentucky. Disponible en *Theses and Dissertations–Music*. 119 https://uknowledge.uky.edu/music_etds/119.

2024 “Jornadas en torno al análisis, teoría y didáctica musical: tendencias y prácticas teórico-analíticas a nivel internacional (Universidad Adventista de Chile, Chillán, 2022-2023)”, *Revista Musical Chilena*, LXXVIII/241 (enero-junio), pp. 191-195. DOI: <http://dx.doi.org/10.4067/s0716-27902024000100191>

VERA, ALEJANDRO

2023 “El análisis musical, la Hispanoamérica colonial y la musicología histórica: introducción al dossier”, *Bibliographica Americana, Revista Interdisciplinaria de Estudios Coloniales*, XIX/1, pp. 3-12. Disponible en: <https://www.bn.gov.ar/micrositios/revistas/bibliographica/bibliographica-americana-17> [acceso: 5 de enero de 2025].

Encuentro del Guitarrón Chileno

El Encuentro del Guitarrón Chileno se realizó el 2 de diciembre de 2023 en el Salón de Honor de la Universidad Tecnológica Metropolitana (Santiago, Chile). Organizado por el guitarronero y payador Luciano Fuentes, este evento congregó a veinticinco personas, entre instrumentistas, lutieres, investigadores y colaboradores: Juan Pablo Apablaza, Aníbal Aravena, Juan Pablo Arriagada, Juan Carlos Bustamante, Roberto Carreño, José Luis Castillo, Jorge Castro, Álvaro Díaz, Luciano Fuentes, Mario Gómez, Américo Huerta, Nicolás Inostroza, Franklin Jiménez, Javier Peña, Juan Pérez, Miguel “Curicano” Ramírez, Ignacio Reyes, Jonathan Riquelme, Eduardo Salazar, Millicen Solar, Felipe Soto “Kalvicio”, Fernanda Stuart, Gabriel Torres, Alfonso Ureta y Arturo Varela.

Este encuentro se dividió en dos bloques. En el primero se desarrolló una conversación en torno a dos ejes: construcción del guitarrón e interpretación del instrumento. En el segundo, los cultores interpretaron el guitarrón en diversos géneros musicales. A partir de la conversación emanó un acta que reúne las dos exposiciones dadas ese día y las intervenciones de los participantes, y de la que ofrecemos un extracto, específicamente de las exposiciones.

Primer eje: exposición de Eduardo Salazar

Me interesé en el guitarrón como un instrumento que no tiene un estándar de construcción. Y por eso, depende básicamente de quién lo construya, tanto en las dimensiones como también en el refuerzo interno; pero también eso hacía que muchas veces tuvieran todos los mismos problemas. Particularmente, tiene que ver con un problema del puente que se despegó o que se raja la cubierta. De ahí viene la idea de empezar a estudiar cuáles son los guitarrones más famosos, y sabemos que los dos constructores más conocidos son [Anselmo] Jaramillo y [Segundo] Tapia.

Fuimos a visitar al maestro Jaramillo, para que nos comentara de su experiencia construyendo el guitarrón. Y obtuvimos datos muy interesantes. Él comenzó a hacer modificaciones estructurales del instrumento, hacia la lutería moderna o contemporánea: los instrumentos más antiguos tienen el puente más corrido hacia atrás, y en la lutería

contemporánea y moderna el puente se fue corriendo hacia el medio, para que hubiese más movilidad. Entonces, se empezó también a modificar el tiro del instrumento, para que el puente quedara mucho más arriba y eso generara más sonoridad. Y, en ese mismo sentido, también empezó a probar sus propias formas, a partir de guitarras románticas que empezó a modificar para obtener sus modelos. También el maestro Tapia tenía los suyos. Con él no tuvimos la oportunidad de hablar por un asunto de salud de él.

También vimos fotografías de guitarrones, de lutieres que hicieron algún instrumento en alguna oportunidad y después nunca más se supo de ellos. Uno que me llama mucho la atención es el que parece guitarra, de Fidel Améstica, porque se mantiene esta morfología de una guitarra romántica a la que se le van agregando cuerdas. Tiene forma de guitarra contemporánea y es de los instrumentos más antiguos que se tiene en consideración y que aún suena bien. El lutier que se supone que lo hizo fue [Alberto] Cormatches, que tuvo mucho éxito en la construcción de guitarras de concierto.

Después de eso, hay un salto en la construcción del instrumento, donde no hay mucha gente que construyera, hasta que llegamos a los maestros actuales. Ellos, al parecer, continúan la morfología de una guitarra romántica. Ahora, el problema es que tratar al guitarrón como una guitarra poniéndole más cuerdas es un error de concepto vital: la guitarra de concierto, al tener seis cuerdas, posee una tensión del instrumento de alrededor de 40 kg. Esto significa que lo que más sustenta la tensión de una guitarra es el grosor de la cubierta. Para tensión de una guitarra clásica sirve hacer un varetaje en abanico con ciertos espesores de cubierta, pero si uno quiere tratar a un guitarrón como una guitarra, tiene que aumentar el espesor de las varetas y también de la cubierta. Ahí hay dos experiencias: un guitarrón con cubierta de 4 mm de espesor que no se raja nunca pero no suena tanto, o uno con el espesor de la cubierta de una guitarra, 2 a 2,5 mm, que va a sonar súper bien hasta que se rompa, porque está en el límite de la construcción.

Respecto de las maderas, se dice, por ejemplo, que el alerce siempre se raja, como si fuera una cosa mística del alerce. Pero los guitarrones de alerce que he visto y que se han rajado los han tratado como si fuesen Oregón o abeto, y la resistencia de un alerce no es la misma. Entonces, si lo quieren calcular para veinticinco cuerdas, la cubierta debe tener un poquito más de 3 mm. Esto lleva a las deformaciones del puente, que tiene que ser de una madera dura. Hay muchos guitarrones que tienen madera de caoba, que no sirve para un guitarrón porque deforma el puente y favorece que se despegue. Otra cosa que pasa: la cubierta se empieza a deformar, con ondas transversales a esta. Para evitar eso, podríamos hacer un puente con las dimensiones que debe tener. Por poner un dato: si quisiera hacer una guitarra para cuerdas de metal, el puente tiene que crecer 30 % respecto de una guitarra clásica, para resistir los 80 kg que tira eso. El guitarrón tira al menos 130, una guitarra de doce cuerdas metálicas tira entre 110 y 120. Entonces, el área del puente tiene de al menos unos 70 cm² para que resista esa tensión y, para que ustedes lo tengan en consideración, tiene que ser extensa hacia atrás de las cuerdas. Todo lo que va adelante de la cuerda no sirve de nada en términos de resistencia.

Esto es lo que he estado recopilando. La idea, en términos de la lutería, es que se genere un estándar de construcción. A mí no me gusta reparar guitarrones que se rompen, no tiene sentido. Y eso es trabajo, porque la cubierta es lo más importante del instrumento. Hice los cálculos para cubiertas de lo que se puede usar: mañío, alerce, abeto. Si quieren, se los puedo compartir. Sobre todo, las medidas, que tienen que ver con la suma de tensiones de cuerdas según el encordado de Luciano; y también lo que propongo como varetaje, tomando en cuenta la experiencia de la guitarra de doce cuerdas de metal, pero tirándola a la sonoridad del guitarrón.

Segundo eje: exposición de Ignacio Reyes

Me puse a estudiar la forma de tocar y de encordar de sesenta guitarroneros a lo largo de la historia. Traté de hacer el aporte que hacen los hombres que saben de ciencia a la lutería. Ser

riguroso en algunas cosas puede ayudarnos a ver que hay a veces cosas que uno dice y pasan a ser mitos y verdades y, en realidad, no lo son.

Los criterios para seleccionar a los cultores fueron: que tengan un registro fonográfico, que desarrollen su técnica desde el canto a lo poeta y que tengan una trayectoria mínima de diez años. Seleccionados los cultores, lo que estudié de estos sesenta guitarroneros fue su escuela de aprendizaje, qué tipo de encordadura usa y la utilización de la mano derecha. Esto último es lo que más me interesó, porque quería ver cómo los viejos usaban su mano derecha. Ahí separé en dos grupos: la técnica pinza, que usa exclusivamente los dedos pulgar e índice; y la de tres dedos, que agrega el dedo medio.

Los más antiguos son Isaías Angulo, Lázaro Salgado, Manuel y Osvaldo Ulloa y Santos Rubio; los más jóvenes son Emma Madariaga, Paul Castán y Constanza Ceballos. Luego hice un sociograma a partir de relaciones maestro-discípulo, porque uno puede inferir algunas cosas que devienen en la técnica de ejecución. Por ejemplo, en la escuela pircana⁶, tenemos este relato del “Zurdo” Ortega que enseña; ahí aparece esta primera generación de guitarroneros. Por otro lado, viene Lázaro Salgado, de donde aprende Franklin. Este estudio no es el árbol genealógico de los guitarroneros, porque habría que incluir mucha más gente, incluso de Lázaro Salgado para arriba. Para los que tocamos hoy, en esto del árbol genealógico hay dos escuelas muy claras: una fue la de Alfonso Rubio y en general de los pircanos, de donde salió una gran cantidad de guitarroneros; la otra fue la escuela que hizo Francisco Astorga, que desde la universidad enseñó a otra cantidad. Para los guitarroneros nuevos es más o menos fácil esa identificación, en el modo de tocar: los que aprendieron de don Juan o Alfonso, versus los que aprendieron de Francisco, sabiendo que Pancho igual aprendió desde los pircanos.

Respecto del tipo de encordado, la mayoría trabajaba únicamente el metal. Los más antiguos —según dicen— usaban el alambre, porque no había otro medio, siendo que existía la cuerda de tripa u otras de seda que eran para otros instrumentos y más caras. Entonces, del total de guitarroneros, 35 utilizan exclusivamente metal; 16, encordados mixtos; y 8 nailon. Sabemos que esto es relativo también, porque algunos guitarroneros tienen más de un guitarrón, y a veces uno es de nailon y otro de metal.

Después los separé entre generaciones. Entre los guitarroneros nacidos antes de 1973, 16 tocan con metal, 7 mixto y solo 3 con nailon. Según lo investigado, fue Santos alrededor de 2000 quien empezó a encordar con nailon, y de ahí salió un grupo de guitarroneros antiguos que empezaron a encordar con nailon. Entre los guitarroneros después de 1974, esa proporción no ha cambiado mucho y hay una predilección por el metal. Uno quiere que el instrumento sea afinado y estable, que no se destemple tanto, pero también busca una sonoridad. Por eso creo que aparece el encordado mixto, porque mezcla las dos cosas.

Vamos a la técnica de la mano derecha. De los 60 guitarroneros, 27 tocan con pinza, 27 con tres dedos y hay un tercer grupo del que no pude obtener información de este tipo, porque si bien hay grabaciones de audio, no está el registro filmico para ver cómo tocaban, sobre todo de los más antiguos. Mi especulación es que estos tocaban con pinza. Ahora bien, cuando uno hace la otra nota, la de acá arriba [dominante bajando a tónica], uno hace [sol-re-fa#-la-sol]. Ahí es donde muchos meten el dedo medio para tocar la primera ordenanza, o también cuando se hace el trémolo. Por eso, la forma de tocar no es exclusiva, porque eventualmente puedo meter el dedo medio para hacer un trémolo en los diablos. De los guitarroneros nacidos antes de 1973, la mayoría tocaba con pinza; de los nacidos después de 1974, la mayoría toca con tres dedos.

Entonces, puedo concluir que el tipo de cuerda no se ha modificado demasiado con el paso del tiempo, siendo predominante el uso de cuerdas metálicas, y que la técnica de ejecución de la mano derecha sí ha tenido una evolución desde la técnica de la pinza a la utilización de los tres dedos. Las posibles causas son el desarrollo de guitarroneros que vienen con formación de guitarra española, en que se usa la técnica del arpegio y la aparición de la microfónica: me parece

⁶ “Pircano/a” o “pirqueño/a” es el gentilicio de Pirque, comuna de la provincia de Cordillera en la Región Metropolitana de Santiago, Chile (N. del E.).

que la técnica de la pinza genera una sonoridad con mayor proyección y, para ambientes de canto natural, se necesita que el instrumento suene; la técnica de los tres dedos, a mí parecer, baja la intensidad del sonido. Y otra causa de este cambio: pienso que hay un cambio de perfil de los guitarreros. O sea, hay menos campesinos y obreros, y más profesionales trabajadores urbanos. Manos menos toscas. La técnica de la pinza —a mi parecer— viene de manos toscas, es más sencillo para manos de trabajo.

Me queda una cosa que debe estudiarse: cómo la evolución de la técnica del instrumento genera cambios en la modalidad melódica rítmico-armónica ¿A qué me refiero? Lo antiguo. La técnica de la pinza de los antiguos tenía recursos que hoy se están perdiendo: trémolo, duplicación de la melodía vocal en guitarrón, melodías donde en muchas partes uno tocaba en el guitarrón exactamente lo mismo que iba en el canto o los floreos.

Mario Gómez Yáñez
 Universidad Austral de Chile, Chile
mariogomez@gmail.com

El Arte de la Fuga en Santiago de Chile – estreno histórico después de más de dos siglos y medio

El pasado 6 de mayo de 2024 ocurrió un hecho insólito en Santiago de Chile: por primera vez en la historia de nuestro país —hasta donde pude investigar—, se estrenó *El Arte de la Fuga* (*Die Kunst der Fuge*, BWV 1080), de Johann Sebastian Bach (1685-1750), en versión para clavecín solo. Si bien antes ya se había estrenado en órgano (por Luis González Catalán), o en agrupaciones de cámara (por Juan Pablo Izquierdo), no logré encontrar señales de que se hubiera estrenado en clavecín. Es decir, esa tarde de mayo se trató de un momento único, histórico, tal como ocurre cuando se estrenan obras contemporáneas, aunque en este caso ocurrió con más de dos siglos y medio de desfase.

Un acontecimiento de estas características vale agradecerlo y celebrarlo, en tanto bien sabemos que *El Arte de la Fuga* es una de las obras más importantes del repertorio musical occidental. Se encuentra entre las cumbres, sin duda, como máxima expresión de la polifonía y el espíritu humano. Su arquitectura sonora evoca a *la música de las esferas*, música mística genuinamente universal, en cuanto parece ir más allá del repertorio existente en nuestro planeta Tierra. Sus sonidos se mueven cual órbitas siderales, generando complejos contrapuntos que se despliegan en sus imitaciones, inversiones, espejos, retrogradaciones y *stretti*, incluyendo cánones y fugas simples, dobles y triples.

La partitura está escrita en «re menor», tono y modo elegidos especialmente —no por mera casualidad— para las grandes obras. En este sentido, es importante destacar que esta tonalidad está muy relacionada con el «modo dorio», cuya estructura interna goza de una gran simetría, con múltiples ventajas para hacer construcciones polifónicas, ideal para el caso de la fuga. Dicho esto, Bach organizó la partitura a base de catorce fugas y cuatro cánones, cuyo tema principal es (ver Figura 1):



Figura 1: Tema principal de *El Arte de la Fuga*.