

El cuaderno de Elena Badilla y las obras de Juan Guillermo Jara: Reflejos de la actividad musical y guitarrística en la ciudad de Talcahuano a inicios del siglo XX

Pablo Soto Hurtado

<https://orcid.org/0000-0001-6193-2061>

*Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación / Departamento de Música
pablo.soto@umce.cl*

Renato Serrano Muñoz

<https://orcid.org/0000-0002-1327-8349>

*Universidade Federal de Santa María / Centro de Artes e Letras
renato.serrano@ufsm.br*

SCIENTIFIC ARTICLE

Submitted date: 14 jan 2022

Final approval date: 14 mar 2022

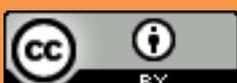
Resumen: El cuaderno de Elena Badilla es un álbum privado de principios del siglo XX que contiene treinta y cuatro partituras para guitarra. Además de piezas editadas de autores reconocidos, en su interior se encuentran algunas obras manuscritas inéditas que pertenecen supuestamente a Juan Guillermo Jara, un compositor actualmente desconocido. El siguiente artículo presenta los avances alcanzados en la investigación de dicha fuente. En ese sentido, explora el contexto social y cultural de la guitarra en Chile a inicios del siglo XX, con particular énfasis en la ciudad de Talcahuano, localidad ubicada al sur de Santiago. Así mismo, se aborda el cuaderno como un objeto material al tiempo que se realiza un análisis teórico y musical a las obras inéditas atribuidas preliminarmente a Jara. Los resultados alcanzados permiten dar luces respecto a la actividad guitarrística sucedida en las primeras décadas del novecientos.

Palabras claves: guitarra en Chile; cuadernos de partituras; Elena Badilla; Juan Guillermo Jara; actividad musical en Talcahuano.

TITLE: ELENA BADILLA'S NOTEBOOK AND THE WORKS OF JUAN GUILLERMO JARA: REFLECTIONS ON MUSICAL AND GUITAR-RELATED ACTIVITY IN THE CITY OF TALCAHUANO AT THE BEGINNING OF THE TWENTIETH CENTURY

Abstract: Elena Badilla's notebook is a private album dating from the beginning of the twentieth century that contains thirty-four pieces of sheet music for guitar. As well as pieces edited by renowned composers, it also contains some unpublished pieces apparently by Juan Guillermo Jara, a currently unknown composer. This article describes the advances that have been made in researching this source, exploring the social and cultural context of the guitar in Chile at the beginning of the twentieth century, with a specific emphasis on the city of Talcahuano, located to the south of Santiago. It also looks at the notebook as a material object, as well as carrying out a theoretical and musical analysis of the unpublished pieces initially attributed to Jara. The results shed light on guitar-related activity in the first decades of the nineteen hundreds.

Key words: guitar in Chile; sheet music notebooks; Elena Badilla; Juan Guillermo Jara; musical activities in Talcahuano.



El cuaderno de Elena Badilla y las obras de Juan Guillermo Jara: Reflejos de la actividad musical y guitarrística en la ciudad de Talcahuano a inicios del siglo XX¹

Pablo Soto Hurtado, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, pablo.soto@umce.cl

Renato Serrano Muñoz, Universidade Federal de Santa María, renato.serrano@ufsm.br

1. Introducción

El siguiente artículo presenta los resultados de un estudio realizado en torno a un cuaderno de partituras para guitarra fechado a principios del siglo XX en la ciudad de Talcahuano.² Del total de treinta y cuatro obras que componen esta nueva fuente, veintitrés corresponden a composiciones de reconocidos autores chilenos e internacionales de la época, como Antonio Alba, Julián Arcas, Francisco Rubí, Carlos Pimentel y E.J. Herosillas. Estas piezas, que se insertan en el contexto estilístico de la música de salón, están editadas por casas editoriales como Mattensohn & Grimm, Kirsinger y Carlos Brandt.

Más interesante aún, es que las once partituras restantes se encuentran manuscritas y, en al menos cuatro de ellas, no ha sido posible identificar fehacientemente a su autor o autora. Sin perjuicio de aquello, en el estado actual de la investigación atribuimos preliminarmente dichas obras a Juan Guillermo Jara por las razones que se explicarán más adelante.

El texto de este artículo está organizado en cinco secciones. La primera, examina muy brevemente el estado de la guitarra en Chile a inicios del siglo XX. Para ello se identifican los principales ámbitos sociales y culturales en los cuales se insertaba el instrumento, así como sus intérpretes, compositores y tendencias estilísticas más representativas. Así mismo, se discute la presencia de ciertos discursos y percepciones sociales despreciativas sobre su categoría artística. La segunda parte, presenta un panorama de las actividades musicales y guitarrísticas en la ciudad de Talcahuano y Concepción por esas fechas. En ese sentido, se verifican acciones de agrupaciones como el "Círculo Musical" y la estudiantina del "Centro Emilia Pardo Bazán". También la realización esporádica de conciertos y la presencia de profesores y profesoras de música que realizaban clases en la zona. En tercer lugar, se describe el cuaderno considerando sus aspectos materiales, así como aquellos de carácter históricos y musicales. En cuarto lugar, se ofrece un análisis teórico

¹ Este artículo es el resultado de una investigación realizada en el marco del "Concurso extraordinario de inserción Doctores 2020", de la Dirección de Investigación de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Santiago de Chile.

² Ciudad puerto ubicada aproximadamente a 500 kilómetros al sur de Santiago.

musical de las cuatro obras manuscritas que han sido preliminarmente atribuidas a Juan Guillermo Jara. Los objetivos de esta sección son comprender su estructura e identificar ciertos rasgos compositivos que permitan establecer un vínculo autoral. Finalmente, se presentan las conclusiones y proyecciones más relevantes alcanzadas hasta el momento.

2. Breve panorama de la guitarra en Chile a inicios del siglo XX

Debido a su versatilidad para interpretar diferentes repertorios, además de su bajo costo de adquisición y fabricación, la guitarra tuvo una presencia transversal en los heterogéneos grupos sociales que componían la sociedad chilena de la época. Con motivaciones particulares, en cada uno de estos grupos se asignaron distintos usos y valores al instrumento, lo que se tradujo en el establecimiento de diferencias en su ejecución, técnica y repertorio. Dentro de esta diversidad, identificamos al menos tres ámbitos sociales con bastante claridad.

En primer lugar, una masiva presencia en poblaciones rurales y sectores marginales de la ciudad, cuyos habitantes no formaban parte de las élites sociales ni de las clases medias emergentes. En este contexto, la guitarra era concebida principalmente como un instrumento de expresión colectiva antes que individual. Así lo comprobamos en relatos, crónicas y fotografías que la retratan siempre animando bailes o conmemoraciones sociales en ramadas, cantinas, espacios públicos abiertos o casas particulares de esparcimiento.



Fig.1. Cantora con guitarra en celebración de fiestas patrias. Fuente 1905. *Revista Sucesos* (Valparaíso), 15 de septiembre, 35

Su ejecución se vinculaba a la mujer, siendo la figura de la "cantora" o "cantadora" su principal intérprete. El repertorio que se ejecutaba en este contexto estaba compuesto principalmente por música de raíz folclórica orientada al baile o la animación, como tonadas, cuecas o zamacuecas. Estas características promovían en ciertos sectores de la sociedad el establecimiento de percepciones negativas sobre la categoría del instrumento. Ejemplo de esto son los dos siguientes comentarios de prensa realizados en el contexto de las visitas de Miguel Llobet a Chile en 1912 y 1918 respectivamente. En primer lugar, una visión depreciativa del repertorio:

La guitarra no había salido de su humildísimo papel de acompañante de tonadas, o para animar con sus desapacibles rasgueos la popular zamacueca; rasgueos tanto más marcados

y chillones, cuanto mayor era la animación que cobraba el baile, mayores los clamores de los espectadores, y mayor aun el atrevimiento y desenvoltura de los danzantes.³

En segundo término, una crítica al rol de la mujer como intérprete: "[l]a guitarra, instrumento popular, cuyos rasgueos, especialmente entre nosotros, apenas si sirven para acompañar a la cantadora que entona una 'tonada' con voz de falsete".⁴

Un segundo ámbito social en el cual se registró una intensa actividad guitarrística fue el Salón. Prueba de esto es la gran cantidad de obras creadas para ser interpretadas específicamente en este contexto privado de sociabilización musical.⁵ Esto movilizó un mercado de casas editoriales como Kirsinger y compañía y Carlos Brandt, las cuales publicaron un número significativo de partituras para guitarra de compositores chilenos. La popularidad de estos materiales se refleja en anuncios que informaban la aparición de nuevas ediciones. Por ejemplo, en los primeros años de 1900 en *Revista Sucesos* de Valparaíso encontramos numerosos insertos como este:⁶

La casa Kirsinger y Ca acaba de editar cinco nuevas piezas que, a juicio de los entendidos, son de reconocidos méritos musicales, lo que hace creer su pronto uso en los salones. Estas son: [...] 'Guarda esta flor', canción popular ecuatoriana, transcripción para canto con acompañamiento de guitarra y piano por D. Luis Sandoval B. [...] 'Flores sueltas', album para guitarra por D. Antonio Alba.⁷

En ocasiones, comprobamos incluso la inserción de partituras completas al interior de la revista. Como el caso de la obra para guitarra "Mazurka- Ester",⁸ del compositor chileno Francisco Rubí.

En su mayoría, estas obras correspondían a danzas de origen europeo, como valeses, schottisch, mazurkas y polkas, las cuales se presentaban en formatos de corta duración. Estas pequeñas piezas no presentaban secciones de alta exigencia técnica, pues su objetivo era que fueran tocadas por un público aficionado lo más amplio posible.

³ X.X. 1912. "Crítica musical. Conciertos de guitarra". *El Mercurio*. 25 de agosto, 7.

⁴ L.E.C. 1918. "Teatro Colón. El concierto Llobet". *El Mercurio de Valparaíso*, 23 de julio, 3.

⁵ Por ejemplo, en el catálogo de obras de la época desarrollado por Uribe (2003), se contabilizan más de cien piezas entre 1896 y 1920 (327, 328, 329, 330).

⁶ Otro ejemplo de lo mismo: "La Casa Editora de Kirsinger y Ca nos ha enviado las siguientes piezas de música del reputado autor D. Antonio Alba: 'La quita penas' [tonada]; 'El ciprés' [habanera]; 'Triste recuerdo' [romanza]; 'A mi amor' [idilio]; 'Mi encanto' [habanera]; 'Tú eres mi vida' [polka]; 'Siempre tuyo' [vals]; 'Suspirando por ti' [mazurca]; 'Vidalita', 'Chiribiribin', 'La caridad' [romanza]; 'Adiós' [romanza]; 'Ausencia' [romanza]; 'Vendedor de pájaros' e 'Ilusiones', todas arregladas para guitarra y canto". 1905. *Revista Sucesos* (Valparaíso), 18 de agosto, 24.

⁷ 1906. *Revista Sucesos* (Valparaíso), 13 de abril, 32.

⁸ No hemos encontrado registro de esta obra en la Biblioteca Nacional de Chile, ni en el repositorio de la biblioteca de la Universidad Católica de Valparaíso. Tampoco en el catálogo de obras propuesto por Uribe (2003).



Figura 2. Fragmento de la obra "Mazurka-Ester" de Francisco Rubí. Fuente: 1903. *Revista Sucesos* (Valparaíso), 15 de agosto, 7

No obstante, también encontramos obras más extensas como fantasías o arreglos sobre secciones de óperas u operetas de moda en la época. Estas piezas presentan mayores exigencias técnicas para su ejecución. En particular, llama la atención la utilización de mecanismos complejos como lo que parece ser un trémolo de cuatro notas. Esto lo vemos en el caso de "Tosca. Ópera de G. Puccini. Fantasía para guitarra" de Francisco Rubí, y en "Olas del Danubio" de Carlos Pimentel. Ambas piezas presentes en el cuaderno de Elena Badilla.



Fig. 3 y 4. Fragmentos de la obra "Tosca. Fantasía para guitarra" de Francisco Rubí, y "Olas del Danubio" de Carlos Pimentel

En este contexto, la ejecución de la guitarra también se asociaba principalmente a la mujer. Aunque con notables excepciones como las estudiantinas formadas exclusivamente por hombres, como se revisará más adelante. En algunos casos, la mujer era también la inspiradora de la música o la persona a la cual se le dedicaban las obras. Esto se condice con la posición de la mujer en el medio social de la época y, en particular, con su rol en el ámbito del salón. Sobre esto González y Rolle (2005) señalan:

La condición predominantemente doméstica de la mujer chilena de elite del siglo XIX y parte del XX, la convertía en una receptora ideal de la música de salón. Esto sucedía de acuerdo a la consigna victoriana de que la mujer debía saber tocar el piano, pero no demasiado bien, evitando que se convirtiera en artista profesional y manteniéndola así fuera de la esfera pública, reservada al hombre" (2005, 55).

Los compositores vinculados al ámbito del salón más reconocidos, tanto nacionales como extranjeros radicados en el país, son Antonio Alba, Francisco Rubí, Carlos Pimentel, Rafael Fernández y E.J Hermosillas,

entre otros. Llama la atención que pese a la popularidad que tuvieron estos músicos en los primeros años del siglo XX, se conozca todavía muy poco o nada acerca de sus biografías y trayectorias artísticas.⁹

Finalmente, este panorama general se completa con la manifestación esporádica de la guitarra como instrumento solista de concierto. En las dos primeras décadas del siglo XX se registraron en diversas ciudades de Chile recitales de connotados guitarristas internacionales, como Antonio Jiménez Manjón, Miguel Llobet, y Agustín Barrios.¹⁰ Además de otros menos conocidos en la actualidad como Francisco Sanz¹¹ y Telésforo del Campo, pero que en la época gozaban de una alta reputación. Todas estas presentaciones tuvieron una amplia cobertura en los medios de comunicación, lo que generó un impacto significativo en la formación de audiencias y en la popularización de esta dimensión artística del instrumento.¹²



Fig. 5. Fotografía del concierto de Telésforo del Campo a la prensa chilena en los salones de "La Unión". Fuente: 1915. *Revista Sucesos* (Valparaíso), 11 de noviembre, 24

En este contexto, la guitarra se constituyó como un instrumento de expresión individual, en el cual se valoraba la maestría técnica y la sensibilidad que el guitarrista, en la mayoría de los casos hombre, demostraba en su ejecución. Esto contribuyó al establecimiento de percepciones positivas que contrarrestaban aquellos discursos despectivos señalados anteriormente. En particular, destaca la idea de que en este ámbito de concierto la guitarra se redime de su condición vulgar:

Asistimos al concierto de Llobet con una verdadera incertidumbre. No es la guitarra un instrumento que nos atrayese [sic], que nos encantara, no veíamos que nadie pudiera interpretar en ella trozos de grandes autores que hubiéramos aplaudido en piano, pero Llobet con su arte esquisito [sic], con su maestría asombrosa, nos convenció cuán profundamente estábamos equivocados. En manos de Llobet la guitarra adquiere personalidad, adquiere una distinción, una situación como instrumento noble, que puede

⁹ Encontramos dos excepciones de trabajos de investigación que han aportado al conocimiento de estos guitarristas. El caso de la tesis de magister del 2013, de Luis Solís titulada: "El toque flamenco, Antonio Alba y la música de salón en Chile, a comienzos del siglo XX"; y el libro sobre Carlos Pimentel del 2007, de Roberto Fuertes y Bernardo Zamora, titulado: "Del salón a la música popular en la guitarra de Carlos Pimentel".

¹⁰ Para mayor referencia ver Soto Hurtado 2020.

¹¹ Francisco Sanz era además un destacado ventrílocuo español que en sus espectáculos incorporaba presentaciones en guitarra. Sobre él se señalaba: "Sanz no es solo ventrílocuo es un eximio guitarrista que hace maravillas con su instrumento [...] Es un verdadero concertista que ha llamado la atención en todos los círculos artísticos de América y España. [...] Es un gran admirador de Tárrega por quien tiene, como según él dice, una santa devoción". 1913. *Revista Sucesos* (Valparaíso), 7 de agosto, 14.

¹² Para mayor detalle revisar Soto Hurtado 2020.

interpretar con fidelidad absoluta todos los grandes sentimientos, todas las grandes afecciones del alma . La naturaleza esquisitamente [sic] artística de Llobet encuentra en la guitarra el medio para exteriorizarse [sic], para infiltrarse en el ánimo del auditorio y anoche nosotros, el público entero sentía las vibraciones artísticas del concertista por intermedio del instrumento que desde ahora llamaremos precioso.¹³

3. Actividad musical y guitarrística en Talcahuano y Concepción

La información recopilada hasta el momento¹⁴ nos revela un panorama conformado por actividades musicales de diversa índole. Destaca en este contexto el "Círculo Musical de Talcahuano", agrupación de promoción y fomento que brindaba espacios para la apreciación y estudio de la música, al tiempo que proveía profesores de instrumento y teoría a sus integrantes. En el primer documento que hemos pesquisado relativo a su constitución, fechado el 28 de abril de 1903, se declaraban los siguientes objetivos:

1. Propender por todos los medios posibles al fomento por el gusto por la música; 2. Proporcionar un centro de reunión agradable a toda persona digna de pertenecer a nuestra institución; 3. Proporcionar profesores de música a todos los socios que lo requieran y 4. Prestar su concurso a toda alma de beneficencia.¹⁵

En un segundo documento referido también a su constitución, esta vez del 27 de mayo de 1903, los objetivos dos y tres señalados recientemente aparecen modificados:

2. Tener un centro de reunión agradable para caballeros; de estudio y cultura para los jóvenes; 3. Cuando los fondos del Círculo lo permitan, tener profesores de música que darán lecciones a todos aquellos que deseen concurrir al curso musical, sin gravamen alguno para los alumnos siempre que sean socios del Círculo.¹⁶

Llama la atención que en la primera versión se proponga un espacio abierto para hombres y mujeres el cual se restringe en el segundo documento al considerarse un centro exclusivo para caballeros.

Para 1905, el "Círculo Musical" contaba con más de cincuenta socios que pertenecían a la sección de música y dramática, los cuales en su mayoría eran "jóvenes colocados en el comercio".¹⁷ Entre sus actividades que

¹³ 1912. "El concierto Llobet". *El Mercurio*. Valparaíso, 13 de agosto, 4.

¹⁴ Esta investigación ha estado condicionada por el acceso presencial restringido a archivos y bibliotecas debido al contexto de emergencia sanitaria experimentado los años 2020 y 2021.

¹⁵ Documento disponible en forma digital en el fondo "Archivo Histórico de Talcahuano", en la página web del Archivo Histórico de Concepción:

<http://www.archivohistoricoconcepcion.cl/colecciones/fondos-documentales/archivo-historico-talcahuano/>. Volumen 149. Título: "Comandancias". Autor: Comandancia General de armas de Concepción (Oficina Talcahuano).

¹⁶ Documento disponible en forma digital en el fondo "Archivo Histórico de Talcahuano", en la página web del Archivo Histórico de Concepción: <http://www.archivohistoricoconcepcion.cl/colecciones/fondos-documentales/archivo-historico-talcahuano/>. Volumen 149. Título: "Comandancias". Autor: Comandancia General de armas de Concepción (Oficina Talcahuano).

¹⁷ 1905. *Revista Sucesos* (Valparaíso), 21 de abril, 34.

hemos logrado pesquisar, destaca por su vinculación con la interpretación guitarrística, la gira que la estudiantina de la agrupación realizó por la ciudad de Lota. Como sabemos, las estudiantinas popularizaron el instrumento en el ámbito del salón, pues "permitieron que la guitarra, que en Chile era un instrumento campesino tocado principalmente por mujeres, se difundiera en las ciudades y fuera tocada por hombres, superándose los prejuicios existente". (González y Rolle, 58).¹⁸



Fig. 6. Fotografía de "La Estudiantina del Círculo Musical de Talcahuano". Fuente: 1905. *Revista Sucesos* (Valparaíso), 21 de abril, 34

En la imagen previa se contabilizan diecisiete personas, todas ellas por lo que se deduce son hombres de diferentes edades. Se verifica, además, la utilización de mandolinas, bandurrias y guitarras, lo que corrobora la importancia de la práctica de los instrumentos de cuerda pulsada vinculada a este tipo de agrupaciones, tal como sucedió en ciudades como Santiago y Valparaíso.¹⁹ Pese a que lamentablemente la imagen no incluye los nombres de los integrantes, creemos que no es del todo ilógico suponer que Juan Guillermo Jara haya tenido algún vínculo con dicha agrupación. Sin embargo, esto quedará para ser abordado en futuras indagaciones.

En línea con lo anterior, registramos en la ciudad de Concepción²⁰ la presencia de la estudiantina del "Centro Emilia Pardo Bazán". Esta agrupación, según se desprende de la imagen presentada más adelante, estaba conformada exclusivamente por mujeres. Dato importante de señalar, sobre todo si consideramos que el nombre del centro al cual pertenecía la estudiantina era el de una persona fuertemente comprometida con la reivindicación de los derechos de la mujer en la sociedad española de finales del siglo XIX y comienzos del XX.²¹

Esta estudiantina estaba también compuesta por bandurrias, mandolinas y guitarras. De sus actividades, hemos logrado registrar su participación en la conmemoración n. 30 del Combate Naval de Iquique en la ciudad de Concepción el año 1909.

¹⁸ Tenemos también noticias de actividades de estudiantinas en Talcahuano previas a 1900, específicamente febrero de 1897, realizadas por la "Estudiantina de la Sociedad Musical de Talcahuano". Para mayor referencia ver Andreu, 1995, 108.

¹⁹ Para mayores referencias, ver Andreu 1995.

²⁰ Ciudad vecina de Talcahuano a una distancia de quince kilómetros aproximadamente.

²¹ Para mayor referencia respecto a Emilia Pardo Bazán, revisar Fernández Losada 2016.



Fig. 7. Fotografía de la estudiantina del "Centro Emilia Pardo Bazán". Fuente: 1909. *Sucesos (Valparaíso)*, 3 de junio, 24

Así como en el caso anterior, pese a que la fotografía no indica los nombres de las integrantes, planteamos de todas formas la posibilidad de que Elena Badilla haya formado parte de la estudiantina en algún momento. Esto, a sabiendas de que el intercambio comercial y de personas entre Talcahuano y Concepción era habitual en la época. Ejemplo de esta circulación lo vemos en profesores de música que realizaban sus actividades en ambas localidades. Como el caso de O.M Serrato, del cual hemos encontrado numerosos avisos ofreciendo lecciones de "pintura, canto e instrumentos de cuerda"²² en dichas ciudades.

Así mismo, otro aviso de interés en el contexto de las actividades guitarrísticas en Talcahuano, es el de un dúo que publicitaba sus servicios para amenizar reuniones sociales. "Órdenes para tocar bandurria i guitarra, en bailes, banquetes o casas particulares, reciben Conde i Bozzo".²³ Estos guitarristas acompañaban manifestaciones sociales de diversa índole, comprobando la presencia de la guitarra como instrumento de expresión colectiva.

El panorama de actividades musicales y guitarrísticas en la zona, se completa con los conciertos realizados por el guitarrista Miguel Llobet en Concepción los años 1912 y 1918. Según informa la prensa, Llobet tenía planeado en su primera visita realizar dos conciertos. Sin embargo, el primero de ellos no se realizó debido a un accidente imprevisto que lo imposibilitó tomar el tren nocturno desde Santiago.²⁴ Finalmente, su estreno y, al parecer único concierto,²⁵ se realizó el día lunes 19 de agosto de 1912. Su presentación obtuvo un gran éxito, con una "concurcencia relativamente numerosa y selecta", a pesar del mal estado del tiempo que azotaba a la ciudad.²⁶

En este concierto, interpretó "Las variaciones sobre un tema de Mozart" y un "Nocturno de Chopin", entre otras obras. Alcanzó grandes elogios, pese a la ya mencionada percepción negativa que se tenía de la guitarra

²² 1903. "Prof. O.M. Serrato". *El Sur* (Concepción), 19 de junio, 2.

²³ 1903. "Órdenes". *El Sur* (Concepción), 18 de junio, 1.

²⁴ "A causa de un accidente imprevisto el guitarrista señor Llobet, no pudo tomar el tren nocturno de ayer en Santiago, por lo cual no tendrá lugar su debut esta noche. Los dos conciertos atrasados se verificarán en los días que oportunamente se anunciará". 1912. *El Sur* (Concepción), 17 de agosto, 4.

²⁵ De las notas de prensa que hemos pesquisado no se concluye con claridad si finalmente Llobet realizó los dos conciertos que tenía programado.

²⁶ 1912. "Llobet". *El Sur* (Concepción), 20 de agosto, 4.

como: "[...]un instrumento duro, falto de espresión [sic] y de flexibilidad".²⁷ Entre los comentarios positivos, destaca el impacto que generó su ejecución del "Nocturno":

Creemos que no puede exigirse [sic] más del talento de un artista que esta ejecución llena de sentimiento y de honda emotividad de este trozo musical impregnado de esa melancolía ardiente y enfermiza que parece ser el sello de la obra de Chopin.²⁸

Llobet se presentó nuevamente en Concepción el 3 de agosto 1918, logrando el mismo éxito que en su presentación anterior. En los comentarios respecto a este nuevo concierto, identificamos dos aspectos novedosos para ser abordados en futuras indagaciones. En primer lugar, el nivel de impacto que la presencia de Miguel Llobet tuvo en el proceso de difusión de la guitarra como instrumento solista de concierto en el medio local. Esto considerando que los altos niveles de reconocimiento que tenía le facilitaban la difusión de sus actividades. Tal como se señalaba: "no se trata de una celebridad que improvisadamente se anuncia en Concepción, porque este artista cuenta con una difundida fama que también alcanza esta ciudad, donde años atrás obtuviera éxitos inolvidables".²⁹ En segundo lugar, el impacto que implicaba la mención a Francisco Tárrega como su maestro. Creemos que esto podría haber funcionado como un antecedente de validación para el propio Llobet, al tiempo que perfilaba desde ese momento la canonización de Tárrega y su escuela: "Llobet fue preferido alumno del notable compositor Tárrega, de quien en la actualidad es dignísimo sucesor".³⁰

En suma, hasta el momento registramos en Talcahuano y Concepción diversas actividades que conformaban el contexto en el cual se insertó el Cuaderno de Elena Badilla. Huelga decir que estas zonas alejadas de las grandes urbes de la época, como la capital Santiago y el puerto principal Valparaíso, presentaron desarrollos particulares que requieren ser analizados en mayor profundidad en función de sus propias características. Por ejemplo: infraestructura, densidad demográfica, disponibilidad de profesores de música e instrumentos. Además de condicionantes naturales, como clima, geografía, etc. La revisión más profunda de estos aspectos, que en este caso exceden el interés de este estudio, permitiría un mayor entendimiento del desarrollo de las actividades musicales en regiones periféricas. De esta forma podría esbozarse un panorama histórico desde una postura no centralista, lo cual seguramente arrojaría nuevas e interesantes luces al respecto.

4. El cuaderno de Elena Badilla

El cuaderno posee una cubierta de papel grueso de color azul en ambos lados. Tiene una dimensión de 26 cm de ancho por 33 cm de largo y las partituras en su interior se hallan unidas por hilos de cáñamo. Se encuentra en general en buen estado de conservación, pese a que contiene algunas manchas y un par de hojas rasgadas producto del uso y del paso del tiempo.³¹

²⁷ 1912. "Llobet". *El Sur* (Concepción), 20 de agosto, 4.

²⁸ 1912. "Llobet". *El Sur* (Concepción), 20 de agosto, 4.

²⁹ 1918. "Miguel Llobet". *El Sur* (Concepción), 3 de agosto, 4.

³⁰ 1918. "Miguel Llobet". *El Sur* (Concepción), 3 de agosto, 4.

³¹ El caderno se encuentra actualmente en el Archivo de Música de la Biblioteca Nacional de Chile.



Fig. 8. Tapa del cuaderno

Perteneció a la "señorita guitarrista"³² Elena Asteria Badilla, quien vivió en Talcahuano a principios del siglo XX. Concluimos esto puesto que su nombre y firma están presentes en gran parte de las partituras que componen el cuaderno. También, por las dedicatorias escritas hacia ella. Por ejemplo, en la primera sección del cuaderno existen tres ediciones dedicadas por una persona que, deducimos a partir de su firma, se llamaba "Almasuaréz" o "Palmasuaréz".³³ Estas páginas se encuentran fechadas en Talcahuano, una en 1912 y las dos restantes en 1913.



Fig. 9 y 10. Dedicatorias a Elena Badilla por parte de "Almasuaréz" o "Palmasuaréz"

En el cuaderno se observan también las identificaciones de otras personas, como la firma y nombre de Celedonio Arce específicamente en una partitura, señalando seguramente la pertenencia de dicho material. De mayor interés para esta investigación es la presencia de la firma, nombre y timbre de un personaje llamado Juan Guillermo Jara. Respecto a su timbre, lo encontramos solo en dos partituras editadas de otros autores, por lo que, tal como el caso de Celedonio Arce, indicaba la propiedad de dicho material. Más llamativo aún, es que en ocasiones su firma y nombre aparece indicando lo que al parecer sería la autoría de ciertas obras.



Fig. 11, 12 y 13. Timbre, firma y nombre de Juan Guillermo Jara

³² De esta forma es referida Elena Badilla en las dedicatorias presentes en el cuaderno.

³³ Definimos estas dos posibilidades de nombre a partir de lo que logramos deducir de la firma. Puede que investigaciones futuras comprueben alguna de estas opciones o incluso propongan otras alternativas.

Sin embargo, sabemos que no es el compositor de todas aquellas piezas en las cuales figura su firma, puesto que algunas corresponden a copias manuscritas de obras de otros autores. Este es el caso, por ejemplo, de: "Tú siempre tú", perteneciente a Antonio Alba; "El esdrújulo", de Francisco Rubí; "Amor Secreto", de E.J Herosillas y "Beso perdido", de Manuel Chacón. Por lo tanto, en estos casos su rúbrica indicaba la autoría de la copia, lo cual era una actividad bastante habitual en los mecanismos de difusión de la música en la época.



Fig. 14. Partitura editada de "Tú siempre tú", de Antonio Alba



Fig.15. Copia manuscrita de la obra "Tú siempre tú", de Antonio Alba

Descartados los manuscritos que han sido identificados como copias, permanecen aún cuatro piezas que hasta el momento no hemos podido verificar su autoría. Estas son: "Elena", "Amor maternal", "Te idolatro" e "Isabel".

El caso de "Elena" es bastante particular, pues el nombre de su autor se encuentra tarjado. Pese a esto, sin dificultad se puede leer detrás del borrón el nombre Juan Guillermo Jara. Así mismo, al final de la página se aprecia su firma y una dedicatoria a su "distinguida amiga señorita Elena Badilla".

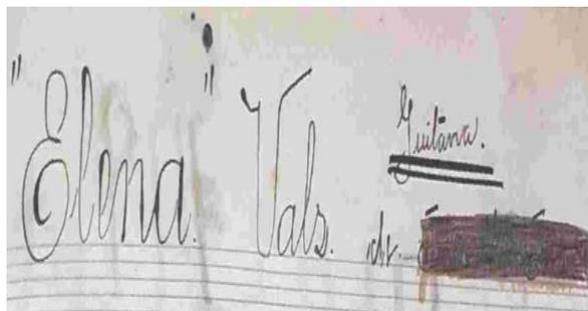


Fig. 16. Título y autoría tarjada de Elena Vals

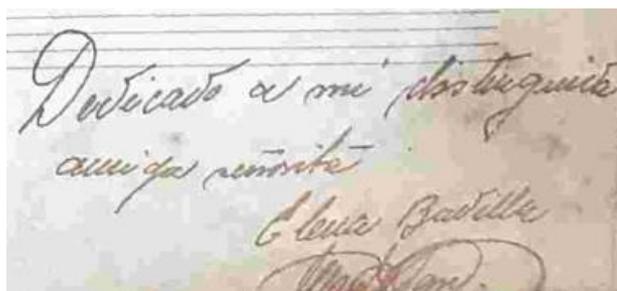


Fig. 17. Dedicatoria y firma de Juan Guillermo Jara al final de la página

En "Isabel", se señala en el título que es una obra para guitarra de Juan Guillermo Jara.

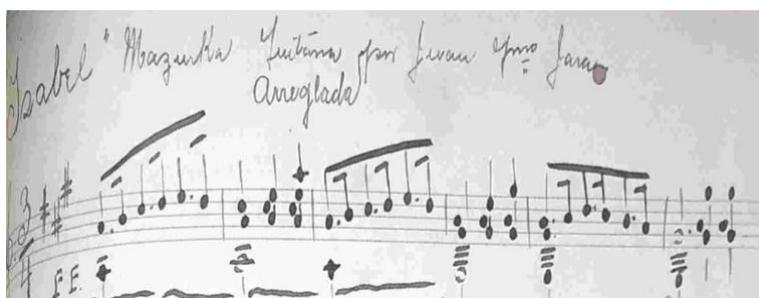


Fig. 18. Título y autoría en "Isabel" Mazurka

En la partitura de "Te Idolatro", se percibe la misma grafía y, pese a que no presenta una referencia directa respecto a su autoría o arreglo, incorpora al final de la página la firma de Juan Guillermo Jara.

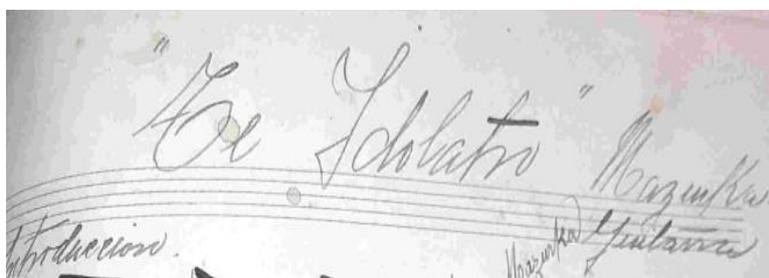


Fig. 19. Título de "Te idolatro". Mazurka



Fig.20. Firma de Juan Guillermo Jara al final de la página de "Te idolatro", Mazurka

Finalmente, "Amor Maternal" es la obra que presenta más dudas respecto a su posible vinculación con la autoría de Jara. El estilo de escritura del texto del título, así como la grafía de la partitura son distintas de las otras partituras que hemos señalado, lo que evidencia la presencia de otro copista. Así mismo, no se ofrece ninguna referencia autoral escrita.



Fig.21. Título de "Amor Maternal", Vals

Pese a estas diferencias, por medio del análisis que se ofrece a continuación se logran identificar ciertos rasgos compositivos transversales en la composición de las cuatro piezas, lo que eventualmente podría sustentar la idea de la presencia de un solo autor.

5. Análisis teórico musical

Las cuatro piezas referidas anteriormente son dos pares de mazurcas y valsos, las cuales presentan una clara influencia estilística de la música europea decimonónica para guitarra de salón. Debido a estos rasgos, el análisis que caracteriza los elementos propios de estas obras considera no solo los factores comunes del estilo, sino también rasgos diferenciadores que están presentes en varios niveles en las piezas. Consecuentemente, surge la necesidad de un análisis comparativo de elementos característicos comunes entre las obras, los cuales podrían sugerir una atribución autoral centrada en una sola persona.

5.1 Análisis comparativo de elementos característicos comunes entre las obras.

Existen varias características en las cuatro piezas manuscritas que permiten situarlas dentro de la estética de la música europea de salón escrita por compositores guitarristas durante el siglo XIX. En ese sentido, la propuesta no dista de aquella presente en una significativa parte de la obra de compositores como Tárrega, Arcas o Manjón, con piezas breves que en su mayoría corresponden a danzas de salón como valsos, mazurcas, minuetos, gavotas o polkas. De esta manera, no resultaría provechoso someter estas piezas a un análisis comparativo que considere los lugares comunes propios del estilo y su estética. Por el contrario, la

observación de elementos diferenciadores dentro de las obras nos abre una perspectiva sobre la cual se podrían entender rasgos compositivos marcados y definibles que debido a su excentricidad sugerirían, como hemos señalado, la presencia de un perfil autoral común.

Durante el análisis se han observado dos características que destacan por su consistencia. La primera es el uso de acordes mayores con sexta agregada, el cual ocurre al menos una vez en las cuatro piezas. Estas tétradas son utilizadas indistintamente, tanto como apoggiaturas que resuelven a través de un movimiento contrapuntístico de 6-5 (ver figura 22), así como en acordes de tónica en cadencias completas, dejando sonar el acorde con sexta agregada sin resolución, demostrando una intencionalidad en el uso de la sonoridad de la tétrada como un recurso ornamental no contrapuntístico. (ver figuras 23, 24 y 25)



Figura 22: Extracto de "Amor Maternal". Ocurrencia de acorde mayor con 6ª agregada con movimiento contrapuntístico 6-5



Figura 23: Acordes finales de "Elena, Vals". Ocurrencia de acorde mayor con 6ª agregada sin resolución



Figura 24: Acordes finales de "Isabel". Ocurrencia de acorde mayor con 6ª agregada sin resolución



Figura 25: Extracto de "Te Idolatro". Ocurrencia de acorde mayor con 6ª agregada sin resolución

La segunda característica es la estructuración fraseológica en la que los antecedentes y los consecuentes de sus periodos no son simétricos en cantidad de compases. Esta irregularidad presente en dos de las piezas ("Te Idolatro" y "Elena, Vals"), se debe a un quiebre en un patrón rítmico en la yuxtaposición de las ideas contrastantes que forman los antecedentes.

En la figura 26 observamos la primera parte de "Te Idolatro". Luego de los cuatro primeros compases de introducción, comienza a desarrollarse el antecedente a través de dos ideas contrastantes: a) un primer compás con mayor actividad rítmica en corcheas (compás 5) y con armonía de dominante, y b) otro compás menos agitado marcando la armonía de tónica con valores de negra (compás 6). Esta fórmula que contrasta elementos rítmicos y armónicos es utilizada para generar movimiento en la obra y se mantiene hasta el compás 10, donde se presenta una pequeña variación de b) que transforma la segunda negra del compás en dos corcheas. Sin embargo, el patrón se quiebra en el compás 11, al repetir el esquema rítmico presente en el compás anterior y no hacer el elemento rítmico en corcheas propio de a). Debido a esto, el antecedente queda conformado por apenas 7 compases, provocando una asimetría respecto del consecuente que presenta 8 compases (compases del 12-19).



Figura 26: Extracto de "Te Idolatro". Asimetría en antecedente de frase

Una situación similar ocurre al comienzo de "Elena, Vals" (ver figura 27). Después de la anacrusa, el antecedente comienza a formarse a través de la misma estrategia de ideas contrastantes. En este caso, la idea a) está presentada en ritmo de negras y armonía de tónica, y la idea b) está en corcheas y en la dominante. Nuevamente, el patrón de a) + b) funciona hasta el compás 4, después del cual se presenta a) pero sin la aparición de b) en el siguiente compás, cerrando así el antecedente con 5 compases, lo que genera una asimetría respecto del consecuente que tiene 7 compases.



Figura 27: Extracto de "Elena, Vals". Asimetría en antecedente de frase

Estas observaciones revelan que el patrón de organización inherente en las secciones descritas no es un hecho aislado, sino una estrategia composicional que incorpora elementos comunes como los acordes mayores con 6^a agregada, y genera movimiento al yuxtaponer elementos contrastantes en ritmo y armonía, dejando en evidencia la intencionalidad de la estrategia de crear sorpresa al proponer un patrón para luego quebrarlo. Aunque reconocemos que una afirmación absoluta respecto a una atribución autoral sería arriesgada, especialmente considerando lo breve del repertorio (apenas cuatro piezas) y la ausencia de manuscritos consistentemente autografiados, no dejamos de entender que estos elementos composicionales podrían ser lo suficientemente específicos para incentivar la idea de un pensamiento musical unificado, lo que sugeriría eventualmente que las piezas hayan sido compuestas por una sola persona.

5.2 Caracterización de elementos diferenciadores

Con el propósito de reconocer las características propias que diferencian estos textos musicales de otros del mismo estilo, se ejecutó un escrutinio riguroso sobre los manuscritos, encontrando rasgos que presentan controversias respecto a la manera de entender parámetros académicos objetivos en la escritura musical. En ese sentido, identificamos tres aspectos principales plausibles de revisión: 1. armaduras y modulaciones, 2. uso arbitrario de accidentes (bemoles y sostenidos), y 3. corrección de notas debido a desplazamiento accidental en el pentagrama.

En el caso de las armaduras, cuando existen, estas no se reescriben en cada sistema, sino apenas en el primero, como se muestra en la Figura 28:



Figura 28: Extracto de "Te Idolatro", armadura escrita apenas en el primer sistema

También encontramos incidencias de la reescritura de la armadura al inicio de una nueva sección, no obstante no haya ocurrido ninguna modulación, como se muestra en la Figura 29:

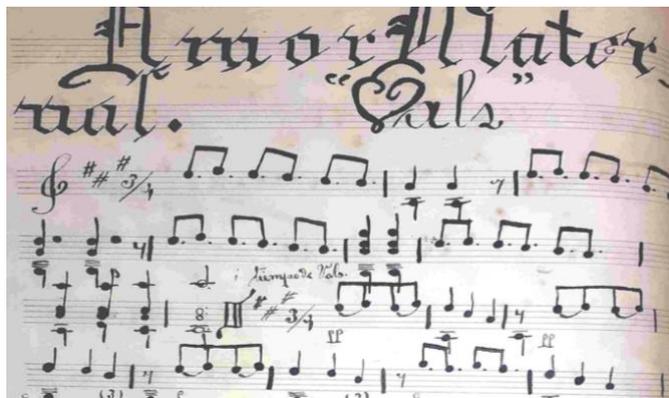


Figura 29: Extracto de "Amor Maternal", armadura escrita en el primer sistema y reescrita en nueva sección (tercer sistema)

La omisión de la armadura al inicio de cada sistema trae como consecuencia una ambigüedad tonal en el caso de que haya una modulación dentro de la obra. En la figura 30 podemos ver como el centro tonal de la pieza "Te Idolatro" es Sol mayor hasta el compás 20. Subsecuentemente, la música modula a Do mayor hasta el compás 29 y, posteriormente, vuelve a modular esta vez a La menor hasta su final. La ausencia de la armadura en cada sistema en la primera parte en Sol mayor provoca cierta confusión al momento de entender el nuevo centro tonal en Do mayor. En el caso de la última modulación a La menor, que es la tonalidad en la que finaliza la música, se hace más lógico el entendimiento de la nueva tónica por su relación de paralelismo con Do mayor y de la presencia de la nota sensible (Sol#). Entendemos que desde el criterio estético sobre el cual este grupo de obras se despliega, la mantención hasta el final del Fa# en una armadura tácita representaría un perfil modal que está fuera de lo esperable debido a su rara sofisticación. Por lo que concluimos que, si bien existen modulaciones dentro del desarrollo de la pieza, éstas no siempre estarán enunciadas expresamente en la armadura y que el criterio editorial para definir modulaciones debe atender a los accidentes inherentes a los centros tonales de las partes articuladas en la obra.



Figura 30: Texto completo de "Te Idolatro"

Además de la omisión de las armaduras en todos los sistemas, observamos otra característica que provoca lecturas ambiguas de la partitura: una tendencia a anotar los accidentes (bemoles o sostenidos) sin la implicancia de que esta alteración cromática será mantenida necesariamente dentro del resto del compás. En la figura 31, por ejemplo, el motivo en corcheas del segundo compás presenta lo que podríamos entender como un gesto de bordadura sobre la nota Si, como quinta de la dominante. En el evento de que asumiéramos que la última corchea correspondiese a un Si#, estaríamos considerando que el compás finaliza melódicamente sobre la quinta aumentada de la dominante, que en este caso resulta ser enarmónica con la tercera de la tónica. Tal elaboración melódica es mucho más sofisticada que el hecho de entender esa última corchea como un si natural, el que ha sido ornamentado a través de una figuración de bordadura, lo cual es un procedimiento ornamental frecuentemente utilizado dentro del estilo decimonónico.



Figura 31: Extracto del inicio de "Elena, Vals". Alteraciones cromáticas

Asimismo ocurre en el ejemplo de la figura 32, un fragmento de "Elena, Vals". En este caso, los compases 7 y 9 del extracto muestran un uso interrumpido para la alteración cromática del fa sostenido. De este modo, la ausencia del signo sostenido en la tercera corchea del compás indicaría que esa nota es considerada un fa natural, sin obstar la omisión del signo be cuadro que anularía la alteración presente en la segunda y cuarta corchea de los compases descritos.



Figura 32: Extracto de "Elena, Vals". Alteraciones cromáticas

Por otra parte, en ocasiones las notas escritas en la partitura sugieren equivocaciones por desplazamiento en el posicionamiento en el pentagrama, es decir, que la nota en cuestión se ha escrito en la línea o espacio superior o inferior, provocando una incongruencia con el contexto armónico. En algunas ocurrencias, ha sido el mismo copista quien ha corregido esta desavenencia en la repetición de la frase. En la figura 33 se muestra un ejemplo de esto: en el séptimo compás del fragmento la melodía se despliega arpegiando un la mayor, pero se escribió un re en la última nota del compás, provocando una incongruencia armónica. No obstante,

en el quinto compás del último sistema de la imagen se reescribe la sección, esta vez con la corrección en el arpeggio de La mayor, transformando aquel Re en un Do#.



Figura 33: Extracto de "Elena, Vals". Desplazamiento de notas

En resumen, los manuscritos evidencian una serie de recursos en común que bajo el escrutinio de criterios académicos formales de teoría musical serían evaluados como errores. No obstante, estos entendimientos alternativos de la manera de escribir música resultan ser rasgos consistentes, lo que facilita su identificación y abre una brecha para una futura discusión de criterios editoriales.

6. Conclusiones y proyecciones

La exploración del contexto social y cultural en el cual se insertó el cuaderno de partituras de Elena Badilla permite comprobar la existencia de actividades musicales y guitarrísticas en la ciudad de Talcahuano a principios del siglo pasado. En este caso, identificamos la repetición de ciertos patrones que también se observan en la capital Santiago o incluso en Valparaíso, que en la época era el puerto principal del Pacífico Sudamericano. Por ejemplo, la creación por parte de la sociedad civil, de centros privados de enseñanza y difusión de la música y las artes, como el "Circulo Musical" de Talcahuano y el "Centro Emilia Pardo Bazán" de Concepción. Así mismo, destaca la presencia de estudiantinas ligadas a dichos centros de difusión y promoción de la música, lo que corrobora la relevancia de estas agrupaciones en los procesos de popularización de la guitarra y de otros instrumentos de cuerda como la mandolina y la bandurria.

Así mismo, el cuaderno de Elena Badilla corrobora la importante circulación de partituras para guitarra sucedida en las primeras décadas del siglo pasado. Siendo uno de los aspectos de mayor relevancia, el que una gran cantidad de estas obras pertenecieran a compositores chilenos. Cabe señalar, en este caso, que la condición de puerto de Talcahuano seguramente contribuyó a que el flujo de este tipo de materiales musicales fuera más expedito.

El cuaderno refleja también aspectos conocidos de la práctica de la guitarra en el ámbito privado de sociabilización musical denominado como salón, como el tipo de repertorio que contiene o la realización de copias manuscritas de obras de otros autores.

Sin embargo, a modo de proyección de este trabajo, quisiéramos hacer hincapié principalmente en la importancia de la mujer en este contexto en sus diversos roles, como alumna, intérprete, inspiradora de la música y receptora de las dedicatorias de los compositores hombres. Esta situación demanda revisar desde una perspectiva de género la historia de la guitarra, particularmente en Chile, donde existen figuras claves en la primera mitad del siglo XX como Esther Martínez y Liliana Pérez Corey, las cuales desarrollaron una acción trascendente en la enseñanza e interpretación del instrumento.

En otro ámbito, de comprobarse la autoría de Juan Guillermo Jara de las obras manuscritas inéditas presentes en el cuaderno, se verificaría por lo tanto la presencia de un compositor actualmente desconocido en el medio local. A partir de esto surgen nuevas interrogantes para exploraciones futuras. Por ejemplo: ¿quién fue Juan Guillermo Jara? ¿Son las obras presentes en el cuaderno de Elena Badilla sus únicas piezas? Quedará para posteriores escrutinios indagar en estas cuestiones, así como también en los antecedentes biográficos de la guitarrista Elena Badilla.

Para finalizar, resulta del todo deseable relacionar la realidad descrita en este estudio con otras experiencias similares acontecidas en otras localidades periféricas de Chile y América Latina. Creemos que incorporar esta perspectiva integradora al estudio histórico del instrumento permitiría incrementar nuestra comprensión respecto a su desarrollo desde una dimensión mucho mayor.

7. Referencias

- Andreu Ricart, Ramón. 1995. *Estudiantinas chilenas. Origen, desarrollo y vigencia (1884-1955)*. Santiago de Chile: Fondo de desarrollo de la Cultura y las Artes.
- Comandancia General de armas de Concepción. 1903. *Comandancias. Volumen 149*. Talcahuano. Archivo Histórico de Concepción.
- El Mercurio, Valparaíso. 1912. "El concierto Llobet". *El Mercurio. Valparaíso*, 13 de agosto, 4.
- El Sur, Concepción. 1903. "Órdenes". *El Sur, Concepción*, 18 de junio, 1.
- El Sur, Concepción. 1903. "Prof. O.M. Serrato". *El Sur, Concepción*, 19 de junio, 2.
- El Sur, Concepción. 1912. *El Sur, Concepción*, 17 de agosto, 4.
- El Sur, Concepción. 1912. "Llobet". *El Sur, Concepción*, 20 de agosto, 4.
- El Sur, Concepción. 1918. "Miguel Llobet". *El Sur, Concepción*, 3 de agosto, 4.
- Fernández Losada, E. 2016. "Formas de libertad femenina en Emilia Pardo Bazán". *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*, 70: 84-101.
- Fuertes, Roberto y Bernardo Zamora. 2007. *Del salón a la música popular en la guitarra de Carlos Pimentel*. Valparaíso: Archivo musical de Carlos Pimentel.
- González, Juan Pablo y Rolle, Claudio. 2005. *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. Santiago de Chile: Eds. Universidad Católica de Chile.

- L.E.C. 1918. "Teatro Colón. El concierto Llobet". *El Mercurio. Valparaíso*, 23 de julio, 3.
- Revista Sucesos. 1903. *Revista Sucesos, Valparaíso*, 15 de agosto, 7.
- Revista Sucesos. 1905. *Revista Sucesos, Valparaíso*, 21 de abril, 34.
- Revista Sucesos. 1905. *Revista Sucesos, Valparaíso*, 18 de agosto, 24.
- Revista Sucesos. 1906. *Revista Sucesos, Valparaíso*, 13 de abril, 32.
- Revista Sucesos. 1909. *Sucesos, Valparaíso*, 3 de junio, 24.
- Revista Sucesos. 1913. *Revista Sucesos, Valparaíso*, 7 de agosto, 14.
- Revista Sucesos. 1915. *Revista Sucesos, Valparaíso*, 11 de noviembre, 24.
- Solís, Luis. 2013. "El toque flamenco, Antonio Alba y la música de salón en Chile, a comienzos del siglo XX". Tesis de Magister, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Soto Hurtado, Pablo. 2020. "Registros de prensa de los conciertos de Antonio Jiménez Manjón, Miguel Llobet y Agustín Barrios en Chile en los albores del siglo XX". *Revista Musical Chilena*, 74(234): 48-67.
- Uribe, Cristhian. 2003. "Cien Años de Guitarra en Chile: de los Salones Criollos a la Sala de Conciertos (1880 – 1980)". Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, España.
- X.X. 1912. "Crítica musical. Conciertos de guitarra". *El Mercurio*. 25 de agosto, 7.