DOI 10.20504/opus2022.28.06

El discurso de Emilio Pujol acerca de Francisco Tárrega y la técnica de ejecución presente en su método *Escuela Razonada de la Guitarra*

Pablo Soto Hurtado[1]

(Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación,
Departamento de Música – Chile)

Resumen. Este ensayo presenta una reflexión sobre el e significado e impacto que tuvieron algunos de los discursos de Emilio Pujol acerca de Francisco Tárrega y la técnica de ejecución guitarrística. Por medio de la aplicación de algunas directrices provenientes del análisis crítico del discurso (JÄGER, 2003), se examinan los contenidos ideológicos presentes en dichos discursos, así como sus implicancias para el medio guitarrístico de la época. Se propone, por una parte, que la canonización de la figura de Tárrega y su rótulo de renovador de la categoría de arte de la guitarra permitieron a toda una generación de guitarristas contar con un símbolo para representar dicha validación en el medio artístico y social. Así mismo, los discursos respecto a la técnica presentes en su método *Escuela Razonada de la Guitarra*, develan un esfuerzo por diferenciarse del mundo popular de la interpretación guitarrística, así como el interés de vincular su propuesta con ideas relacionadas a lo verdadero, lo natural o la pureza.

Palabras claves: Emilio Pujol. Francisco Tárrega. *Escuela Razonada de la Guitarra*. Discursos sobre la música. Guitarra clásica.

Emilio Pujol's discourse on Francisco Tárrega and playing technique from his method *Escuela Razonada de la Guitarra*

Abstract. This essay reflects on the significance and impact of Emilio Pujol's discourse on Francisco Tárrega and his guitar playing technique. By applying some of the guidelines from critical discourse analysis (JÄGER, 2003), we examine the ideological content of this discourse, as well as its implications for the world of guitar of the time. We propose, on one hand, that the canonization of the figure Tárrega and his label as restorer of the guitar as an art form provided a symbol to an entire generation of guitarists that validated them in artistic and social realms. In the same way, the discourse on technique from his method *Escuela Razonada de la Guitarra* reveals an effort to distinguish himself from popular guitar playing, as well as to connect his proposal to ideas related to truth, the natural or the pure.

Keywords. Emilio Pujol. Francisco Tárrega. *Escuela Razonada de la Guitarra*. Music discourse. Classical guitar.

[1] El contenido de este trabajo fue desarrollado como parte de la tesis doctoral titulada: "La técnica de la guitarra clásica en el Chile del siglo XX. Aportes para una historia crítica", realizada por el autor en el Postgrado en Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile, bajo la tutela de Alejandro Vera.

SOTO HURTADO, Pablo. El discurso de Emilio Pujol acerca de Francisco Tárrega y la técnica de ejecución presente en su método *Escuela Razonada de la Guitarra*. *Opus*, v. 28, p. 1-11, 2022. http://dx.doi.org/10.20504/opus2022.28.06
Recebido em 18/8/2021, aprovado em 23/3/2022

Se conoce como la *Escuela de Tárrega/Pujol*, a los planteamientos técnicos e interpretativos de Francisco Tárrega, sistematizados por su discípulo Emilio Pujol en la serie de libros de enseñanza guitarrística *Escuela Razonada de la Guitara.* Sin embargo, a principios del siglo XX no solo Pujol difundió dichos planteamientos. También otros guitarristas popularizaron la figura de Tárrega y su pensamiento respecto a la técnica. Por ejemplo, Josefina Robledo y Miguel Llobet contribuyeron considerablemente a su conocimiento en América Latina, principalmente a través de sus giras de conciertos y actividades de enseñanza por Argentina, Brasil y Chile[2]. Otros, como Pascual Roch o Julio Sagreras, elaboraron métodos escritos de enseñanza basados en los principios de la denominada *Escuela de Tárrega*[3].

Es decir, antes de la oficialización[4] en la academia de la *Escuela de Tárrega/Pujol,* existía una "idea" de una *Escuela de Tárrega* con múltiples versiones, pues cada guitarrista que decía representar dicha tradición promovía una visión particular de sus principios. Esto se verifica, por ejemplo, en la diferencia de criterio con relación a la pulsación con yema o uña:

> El doctor Severino García Portea, discípulo de Tárrega desde la juventud hasta los últimos momentos del artista, pulsaba con uñas bastante pronunciadas; Miguel Llobet, discípulo en la última decena del siglo, pulsa con yema-uña, es decir, ambas a la misma altura; María Rita Brondi lo hace con uñas salientes y otra de metal en el pulgar, como se usa para la actual cítara; Daniel Fortea pulsa con yema, menos en el pulgar, donde conserva sus dimensiones, una muy respetable uña, y Josefina Robledo lo hace con yema sola (PRAT, 1934: 317).

Estas discrepancias se explicarían también porque Tárrega, a diferencia de otros maestros, como Fernando Sor (1778 – 1839) y Dionisio Aguado (1784 – 1849), no redactó ningún método o tratado acerca de su teoría instrumental. Más aún, hasta donde sabemos, el único legado concreto de su propuesta técnica son algunos estudios que "[…] fueron usados […] cuando daba clases a sus discípulos con el objetivo de ayudarlos a sobreponerse a las dificultades de tocar guitarra" (YI-FANG, 2009: 3, traducción nuestra) [5].

Por tal razón, se ha cuestionado la existencia de su escuela, pues al no existir un método escrito que sintetice su propuesta técnica, no podría establecerse una base sólida y uniforme para la enseñanza y ejecución de la guitarra.

Esta ausencia del método escrito promueve, además, una cierta incertidumbre respecto a cuáles son los aportes técnicos concretos incorporados por Tárrega. Por ejemplo, habitualmente se le atribuye el haber propuesto y/o normalizado el uso de la pulsación apoyada: "[…] basado en la forma, tamaño y construcción general de la guitarra establecida por Torres, fue que Tárrega definió mayores

[2] Para mayor detalle de la actividad de Llobet en Chile, ver: SOTO HURTADO (2020: 55-61).

[3] Pascual Roch publicó en 1921 su "Método moderno para guitarra (Escuela de Tárrega) en tres volúmenes". Por su parte, Julio Sagreras en 1922 publicó el libro "Técnica superior de guitarra. De acuerdo con la moderna escuela del maestro Tárrega".

[4] Afirmamos que el método de Pujol tuvo el carácter de oficial, puesto que fue uno de los materiales didácticos más utilizados en las academias, universidades y centros formales de educación desde mediados del siglo XX. De igual forma, dada la importante actividad de conciertos, escritos, conferencias y clases dictadas por el propio Pujol, lo que lo transformó indudablemente en un referente a nivel internacional. Para mayor información respecto a estas actividades, ver: HERNÁNDEZ (2010).

[5] Original: "These studies were used by Tárrega in giving classes to his disciples with the aim of helping them to overcome the characteristic difficulties of guitar playing" (YI-FANG, 2009: 3).

detalles sobre la ejecución de la guitarra, como el toque apoyado y libre de la mano derecha" (YI-FANG, 2009: 1-2, traducción nuestra)[6]. Sin embargo, este mecanismo no era del todo novedoso pues Julián Arcas ya lo usaba "[…] aunque solo en determinados pasajes, sin orden fijo en la digitación" (PUJOL, 1978: 224). Así mismo, se considera que definió la actual posición del guitarrista con relación a cómo sentarse y sostener el instrumento. Frente a esto, no obstante, hubo guitarristas que siguieron optando por posiciones diferentes, como Josefina Robledo, quien pese a ser una de sus discípulas más connotadas, posicionaba la guitarra sobre sus piernas cruzadas.

Dada esta ambigüedad, el discurso de Pujol sobre la técnica de Tárrega es siempre muy general, poniendo el énfasis en la apreciación de su ejecución y no en la descripción más precisa de los mecanismos técnicos implicados, como podemos ver en la siguiente cita[7]:

> Por otra parte, la técnica de su mano derecha, sometida siempre al cuidado primordial de la sonoridad, había logrado una misma independencia de acción en cada dedo y una homogeneidad equilibrada de pulsación en el conjunto. Las notas, ya fuesen veloces o lentas, fuertes o suaves, eran claras e iguales en su volumen, tanto en pasajes monódicos como en acordes o arpegios matizados por su sensibilidad expresiva (PUJOL, 1978: 225).

Lo anterior –que no resta en ningún caso el valor a la obra musical de Tárrega– propone entonces una pregunta para la reflexión: si los elementos concretos de innovación respecto a la técnica son poco específicos, ¿cuáles fueron entonces los factores que promovieron la relevancia histórica de su figura y de su escuela técnica? Creemos que la respuesta a este asunto se relaciona con la injerencia del discurso de Emilio Pujol en la construcción de dicha realidad.

¿Cómo se configura este discurso?

Según los principios del *análisis crítico del discurso*, la realidad se construye y se modifica a partir de la interacción de los discursos que disputan la hegemonía cultural: "[l]os discursos conforman y mantienen el *status quo*, pero también pueden confrontarlo y presentar alternativas diferentes. […] Esto sucede porque el discurso, además de ser un producto, constituye un proceso, y fundamentalmente, una interacción social" (SANS, 2017: 109). El análisis de la forma en que un autor maneja el lenguaje permite develar el contenido ideológico con el que actúa. Este, por las características que adopta un discurso con carácter oficial –como el acá analizado, al menos en el transcurso del siglo pasado– tiende a ser naturalizado, por lo que "[…] los efectos del poder y de la ideología en la producción de sentido quedan oscurecidos" (WODAK, 2003: 19-20).

El método *Escuela Razonada de la Guitarra*, contiene una importante dimensión discursiva utilizada para, por una parte, justificar la propuesta técnica presentada y, por otra, para resaltar la relevancia de Tárrega en el medio guitarrístico. Este ensayo reflexiona sobre esto, examinando "[…] los significados

[6] Original: "Based on the shape, size, and general construction of the guitar established by Torres, it was Tárrega that defined more details about playing the guitar such as the rest stroke and the free stroke playing styles for the right hand" (YI-FANG, 2009: 1-2).

[7] Otro ejemplo de lo mismo: "[e]n las ejecuciones de Tárrega, contribuían al efecto total, muchos detalles que le eran peculiares; y que resolvía felizmente merced a la índole de su técnica, a la lógica de su fraseo y al calor de alma que en ellas vertía" (PUJOL,1978: 227).

ocultos, implicados, o no evidentes" (VAN DIJK, 2003: 155) que se desprenden del método. Para aquello –y siguiendo algunas de las sugerencias para el procedimiento de análisis propuestas por Jäger (2003: 92)– se analiza la noción subyacente que puede existir en los calificativos más recurrentemente utilizados por Pujol; también la comprensión acerca de la técnica o la enseñanza que puede hallarse en sus textos, así como las consecuencias que tuvieron sus ideas en el contexto de la época. De esta forma, se intenta visibilizar el impacto de dichos discursos en el establecimiento, validación y difusión de su propuesta técnica y en la canonización de la figura de Francisco Tárrega.

La *Escuela Razonada de la Guitarra*

El primer libro de la serie *Escuela razonada de la guitarra*[8] contiene algunos de los discursos principales de la visión técnica de Pujol, o de lo que se ha denominado la *Escuela de Tárrega/Pujol*. Entre estos, destaca el esfuerzo por vincular el método con la figura de Tárrega. En ese sentido, Pujol afirma que la *Escuela Razonada* nació con la intención de reunir, ordenar y editar los manuscritos de su maestro para "[…] que sirviesen de base durable a una escuela auténtica de Tárrega" (PUJOL, 1956: 13). Esto, pues según el autor, hasta ese momento (la década del treinta aproximadamente) solo estaban disponibles algunos ejercicios originales mal editados, con incorrecciones y no siempre acompañados del nombre de su autor: "[p]ara traer remedio a este estado de cosas me decido a dar a conocer con esta obra, no solo los principios de la verdadera escuela de Tárrega, sino las derivaciones nacidas de la misma" (PUJOL, 1956: 17).

Sin embargo, esta enunciación inicial resulta contradictoria al revisar el método en detalle, pues las referencias concretas a estudios y/o ejercicios de Tárrega son prácticamente nulas tomando en consideración la extensión de los cuatro libros[9].

Por otra parte, resulta llamativo que tal como la técnica de Tárrega, la *escuela* es descrita siempre de forma muy general, sin precisar los mecanismos técnicos que la componen:

> El sentido didáctico de su escuela consiste en resolver de antemano cuantos problemas puedan surgir de los elementos que contribuyen a la ejecución de una obra: instrumento, manos y espíritu. Teniendo en cuenta la naturaleza y disposición de las cuerdas, la naturaleza y disposición de los dedos al servicio de la inteligencia y de la sensibilidad, analiza, resuelve y sintetiza de manera progresiva todos los problemas que pueda presentar la música aplicada al instrumento. Todas las combinaciones de escalas, arpegios, ligados y efectos instrumentales están previstos y tratados de manera que los dedos adquieran con el trabajo metódico, la mayor independencia, fuerza y seguridad posibles (PUJOL, 1956: 12).

[8] El libro uno, con base en el cual hemos realizado este análisis, corresponde a la edición de 1956 de Ricordi Americana. Cabe señalar, sin embargo, que en el cuarto tomo de la serie se indica que fue editado en 1934. A su vez, Hernández (2010: 77), agrega que Pujol terminó la redacción del mismo en 1933 y que la edición se produjo en 1934. Pese a lo anterior, para los efectos de este trabajo señalaremos el año 1956 como fecha de las citas, considerando que ese es el año de la edición utilizada.

[9] Solo hemos encontrado dos referencias concretas a estudios o ejercicios compuestos por Tárrega en el transcurso de los cuatro libros que componen el método.

Esta descripción se complementa la mayoría de las veces con el elogio y engrandecimiento de la figura de Tárrega: "[…] fue el más admirable guitarrista de todos los tiempos y uno de los más nobles y elevados espíritus consagrados a la música" (PUJOL, 1956: 12).

Esta exaltación del discurso respecto a Tárrega está construida con ciertas ideas muy básicas sobre la música en el siglo XIX. Como es sabido, en esa época se estableció una imagen del músico, y del artista en general, como poseedor de una sensibilidad diferente al resto de las personas[10]. Esto acentuó el valor que la sociedad le otorgaba a su capacidad creadora y contribuyó, en parte, a la resignificación de la función misma de la música. Es decir, comenzó a considerársela el medio de expresión idóneo del denominado "espíritu" romántico, "elevando", de esta forma, su categoría entre las demás artes. Su naturaleza abstracta es justamente una de las condiciones que se valoró privilegiadamente, puesto que al no referirse a hechos concretos podía "[...] adoptar una misión reveladora de verdades de otro modo inaccesibles al hombre" (FUBINI 2004: 121).

Basado en estas sencillas nociones, Emilio Pujol exaltó la figura de Tárrega atribuyéndole las características que configuraban el ideal de un artista superior. Las siguientes son algunas citas extraídas de su texto *Tárrega. Ensayo Biográfico* que complementan lo señalado en el método. Por ejemplo: Tárrega dedicó su vida "[...] en aras de un amor sublime por la belleza, concebida en su más amplio concepto espiritual y humano" (PUJOL, 1978: 220). De esta forma, "[t]uvo que luchar constantemente entre el sentido real de la existencia, impuesto por las necesidades materiales, y el sentido espiritual que busca, sin reposo, en el mundo ideal del arte la posesión de lo inasequible" (PUJOL, 1978: 222).

Por último, una frase clave en este discursivo de engrandecimiento, es la comparación "en su espiritualidad de artista" con Frederic Chopin, uno de los músicos más reconocidos del romanticismo:

> Tárrega, en su espiritualidad de artista, presenta rasgos afines con Chopin, no obstante la diferencia entre sus respectivos medios de expresión. Uno y otro se identifican en el concepto musical con las cualidades orgánicas de su instrumento, tienen el mismo estilo personal inconfundible, y un acento de exquisita sensibilidad que, si en Chopin evoca el nostálgico "zal" de su martirizada Polonia, en Tárrega trasluce los avatares de una vida errante en lucha contra la incomprensión y la materialidad de una existencia difícil (PUJOL, 1978: 226).

Ciertamente, existieron opiniones que discrepaban de estas ideas. Por ejemplo, Domingo Prat criticó el esfuerzo de Pujol por comparar o posicionar a Tárrega junto a otros artistas destacados: "[m]ucho queremos al maestro y mucho también le conocimos, guardando de él los mejores recuerdos; pero no aceptamos nunca, de ninguna manera, un parangón con Coste, Sor u otro guitarrista de aquella época. […] Compararlo con Sor nos parece una herejía sin nombre" (PRAT, 1934: 316). También el guitarrista Andrés Segovia minimizaba su aporte al repertorio, pues consideraba su música como "obritas". En su crítica se evidencia, además, la prevalencia del elemento discursivo que exaltaba la figura de Tárrega desde una perspectiva romántica: "En cuanto a Tárrega, más santo que músico, como he dicho en otra ocasión, más

[10] Según Honour (1981: 259), esta nueva conciencia sobre el artista encuentra una de sus expresiones más explícitas en los autorretratos de los propios artistas: "[l]os románticos solían rechazar también otro tipo de autorretratos en el cual, tiempo atrás, se había presentado el artista como un artesano. Rara vez se presentarían ellos en trajes de faena, con manchas de pintura. Preferían aparecer con los cabellos ligeramente despeinados, camisas con el cuello abierto a lo Byron o corbatas mal anudadas, llevando negligentemente ropas de calidad, aunque nunca ostentosas, como correspondía a hombres de inteligencia y sensibilidad, miembros de la república de las artes y las letras".

artista que creador, cuentan las obritas suyas nomás que como simpáticos apuntes de un delicado ingenio. Dentro del ámbito de la música hispana, ni siquiera hay que decir que carece de la trascendencia de, Albéniz, Granados, Falla, Rodrigo, etcétera". (SEGOVIA, 1972: 5).

Pese a estas notables discrepancias, de todas formas, se fue posicionando en el medio guitarrístico el discurso de Tárrega como el artista responsable de haber "elevado" el estatus artístico de la guitarra. Frente a esto, cabe señalar dos puntos. En primer lugar, que este "logro" también es atribuido a sí mismo por Pujol y a los otros guitarristas de su generación, los cuales –según el propio Pujol– culminaron y consolidaron la labor iniciada por su maestro en años anteriores. Este hecho "[…] por sí solo viene a constituir para la historia de nuestro instrumento, el periodo álgido de sus mayores glorias (PUJOL, 1956: 15). En segundo lugar, que la consecución de este nuevo estatus del instrumento tiene que ver fundamentalmente con su "rescate" y alejamiento de las clases populares:

> [s]u desprestigio vino de ahí; se olvidaron sus cualidades, enmoheció su técnica abandonada a la rutina y ante su descrédito, desconociendo lo que podía lograrse de un instrumento tan completo, el músico culto huyó de ella y solo la retuvieron los que tomándola como simple pasatiempo o distracción, la condenaban a una creatividad menospreciable (PUJOL, 1956: 15).

Las ideas anteriormente mencionadas: la vinculación del método con la escuela técnica de Tárrega, la exaltación de su figura, la auto atribución de un rol fundamental en el "engrandecimiento" de la categoría de la guitarra y, por último, el distanciamiento con el mundo popular, constituyen algunos de los discursos más relevantes con los que Pujol justificó su propuesta técnica contenida en la *Escuela Razonada de la Guitarra*.

Por otra parte –y ahora con relación al discurso sobre la técnica de ejecución–, resulta llamativo que en el transcurso del método se encuentren numerosas referencias a la noción "verdadero/a". Por ejemplo: "[l]a verdadera dificultad en un instrumento empieza en el momento en que queremos someterlo a nuestra voluntad" (PUJOL, 1956: 14); "[p]ara traer remedio a este estado de cosas me decido a dar a conocer con esta obra, no solo los principios de la verdadera escuela de Tárrega" (PUJOL, 1956: 17); "[u]na vez adquirida la verdadera técnica, o sea, la que resume en un mismo grado de dominio las posibilidades de la inteligencia y de los dedos" (PUJOL, 1956: 17); "[e]n la realización de este plan, que las necesidades de la técnica actual me han obligado a ampliar, radica el verdadero sentido de la escuela de Tárrega" (PUJOL, 1956: 18); "[t]odo aquel que arrime a su pecho la guitarra con verdadero amor, no olvide que los medios de elevación espiritual que esta le ofrece son debidos en su mejor parte, al noble esfuerzo de los grandes artistas que le precedieron" (PUJOL, 1956: 18).

La utilización reiterada de este concepto no pasa desapercibida, y devela un intento por establecer diferencias entre una forma verdadera de enfrentar la técnica y la ejecución guitarrística y otra falsa. ¿A quiénes atribuye Pujol dicho carácter de falsedad? Según desprendemos del método, a los guitarristas populares –como ya lo hemos revisado– y a los principios técnicos propuestos por maestros antiguos como Fernando Sor y Dionisio Aguado.

Esto explicaría la notable relativización que Pujol realiza del impacto de estos métodos escritos anteriormente. En términos discursivos, esta minimización la desarrolla alabando dichos textos muy escuetamente para luego declararlos obsoletos dado el tiempo transcurrido desde su publicación.

Enfatizando aún más esta idea, señala que desde el siglo XVIII se han escrito otros métodos sin tanto impacto, y que "[…] por ser muchos me abstengo de enumerar […]" (PUJOL, 1956: 16). Según su análisis, todos estos trabajos tienen una gran falencia, cual es que exponen las dificultades del instrumento, pero les "[…] falta lo más esencial que es: *el arte de vencerlas*" (PUJOL, 1956: 16)[11].

Todos estos juicios resultan llamativos y en cierta forma contradictorios al revisar en detalle la *Escuela Razonada*, pues en su interior se presentan numerosas referencias a otros métodos como material de estudio complementario[12]. Si bien estos trabajos son citados solo como herramientas extras o secundarias, creemos que existe al menos una contradicción desde el punto de vista discursivo en la valoración que Pujol expresa de aquellos materiales.

También sobresale en este primer libro la gran cantidad de consejos que el autor entrega a los estudiantes. En este caso, seleccionamos algunas citas referentes al modo en cómo se debe abordar el aprendizaje: "[l]a calidad del estudio importa más que la cantidad; la asiduidad, más que la insistencia; la reflexión más que la obstinación" (PUJOL, 1956: 18); "[d]e poco sirve estudiar como un autómata creyendo que la cantidad de horas de estudio lo resuelve todo. La intensidad de atención en el trabajo es lo principal" (PUJOL, 1956: 18). En el transcurso del método, estas sugerencias derivan en indicaciones taxativas sobre cómo encarar los ejercicios y el estudio. Hay un cambio de tono, pues se pasa de sugerir a ordenar, es decir: las indicaciones que el autor presenta se deben seguir sin discusiones para alcanzar el éxito en el proceso. De esta manera, se establece desde el plano discursivo que la función primordial del estudiante de guitarra consiste en la repetición y obediencia, descartando ejercicios de análisis, creatividad o de construcción de juicio crítico:

> El discípulo es para el maestro lo que el enfermo es para el médico. El Método será el formulario en el cual puedan encontrarse los medios eficaces para la curación total. Para ello es necesario que el discípulo obedezca con fidelidad y con atención inteligente, y que el maestro procure no equivocar el tratamiento (PUJOL, 1956: 18).

En este punto se verifica, entonces, una nueva contradicción, pues por una parte señala que la reflexión tiene un valor mayor que la obstinación; pero, sin embargo, su propuesta de enseñanza técnica expresada en su método se basa en la repetición y obediencia, descartando la construcción de un sentido crítico o reflexivo.

Otro aspecto de interés que el autor discute es el sonido. En ese sentido, analiza las cualidades físicas de la cuerda, sus armónicos, sus arcos y ondas de vibración, al tiempo que elucubra sobre el supuesto sentido o relación emocional que cada sonido posee[13]. Estas disquisiciones derivan en la disyuntiva práctica acerca de si la cuerda se debe pulsar con yema o con uñas. Ahora bien, más allá de los debates acerca de si el propio Tárrega pulsaba con yema o con uñas, y de que en el método el propio Pujol señala que un guitarrista profesional debe manejar ambas pulsaciones –a pesar de expresar claramente su preferencia

[11] Cursivas en el original.

[12] Se citan los métodos de Sor, Coste, Aguado, D. Fortea, Roch, D. Prat, Carulli.

[13] Para mayor detalle acerca de esta relación propuesta, ver PUJOL (1934).

por el sonido producido por la yema–; de interés para este ensayo son los adjetivos calificativos[14] utilizados para describir el timbre producido con ambos mecanismos. En particular, llama la atención la calificación de "pureza" para referirse a la sonoridad con yema:

> Siendo la uña un cuerpo duro, de superficie, espesor y consistencia diversas, da por su impulsión a la cuerda, una brillantez de timbre penetrante, expontáneo [sic] y un poco metálico. El sonido sin las uñas, producido por la impulsión de un cuerpo blando sutilmente sensible y de mayor espesor y anchura, da un timbre de mayor suavidad, amplitud y pureza (PUJOL, 1956: 73).

De lo anterior deriva, por oposición, la idea de que el sonido producido por el toque con uña es impuro. Esta calificación contiene, nuevamente, esta separación constante que Pujol intenta realizar con el ámbito popular de la interpretación guitarrística[15]. No extraña, entonces, que este calificativo de pureza se relacione con otros utilizados con bastante frecuencia, tales como "verdadero", "auténtico" o "natural".

Sobre esto último, existe una recurrencia en señalar que la posición y movimiento de la mano izquierda deben corresponder siempre a acciones "naturales". La siguiente es una selección de citas que incorporan esta referencia. "[s]eparando el ante-brazo con naturalidad se colocará la mano a la altura de los primeros trastes" (PUJOL, 1956: 84); "[l]a acción de esta mano es la resultante de la aplicación de sus facultades naturales a los principios fundamentales de la vibración de la cuerda (PUJOL, 1956: 84); "[c]onseguida la naturalidad de acción de la mano en su posición normal, será preciso conservarla siempre en todos sus movimientos y a cualquier altura del diapasón (PUJOL, 1956: 85); "[e]l orden en los movimientos de los dedos obedece a un sentido lógico y natural que rige sistemáticamente todos los casos" (PUJOL, 1956: 86).

¿De dónde viene esta idea de lo natural? Y, ¿por qué se utiliza para fundamentar un mecanismo técnico?

En el texto de Kwiatkowska (2006) se presenta una breve aproximación a diferentes maneras de comprender la idea de lo "natural". Por ejemplo: ha representado lo que es dado y estable; lo que se ha perdido y tiene que ser recuperado; o algo que está relacionado con la obra de Dios; entre otras acepciones. En esa línea, se ofrece un ensayo de John Stuart Mill de 1874, el cual sintetiza cuatro sentidos por los cuales algo puede ser considerado natural:

> En un sentido, la naturaleza es simplemente la totalidad de las cosas existentes, todo lo que hay en el universo; en otro sentido, es la obra de Dios, distinto de lo humano, mientras que, en un tercer sentido, es aquello que es independiente de la influencia o invención humana y, por último, en el sentido de ser auténtico o fiel a sí mismo (KWIATKOWSKA, 2006: 155-156).

Con base en el tercer punto de esta cita del siglo XIX, creemos que la utilización de este concepto es una forma de justificar los mecanismos técnicos propuestos en el método. Pues si una técnica es natural en el sentido de que es independiente de la invención humana, entonces no puede cambiar

[14] Para mayor detalle respecto a los descriptores verbales utilizados para referirse a los diferentes timbres en la guitarra clásica, ver TRAUBE (2004).

[15] Por ejemplo, la interpretación guitarrística flamenca que utiliza un toque con uña.

porque otra persona piense de forma diferente. Es una manera de plantearla como un absoluto, algo universal.

Ciertamente, esta visión ha sido cuestionada por varios autores. Quine (1990: 4), por ejemplo, afirma que se ha escrito mucho sobre la idea de lo natural en la ejecución musical, pero que la mayor parte ha sido engañosa pues nadie nace con la habilidad de tocar un instrumento.

> Decir que el mejor uso debería ser hecho de las características físicas naturales propias, no es en absoluto lo mismo que decir que siempre hay que hacer "lo que es natural". Nadie nace con la capacidad de tocar la guitarra; tampoco es posible aprender a tocar simplemente cogiendo una guitarra y dejando que los dedos hagan lo que quieran (QUINE, 1990: 4, traducción nuestra) [16].

Por su parte, Johansson (2015: 130) señala que la técnica instrumental no puede considerarse nunca como algo natural, sino que "[…] es el resultado de ciertas formas de disciplinar el cuerpo, es decir, una estilización del movimiento del cuerpo" (JOHANSSON 2015: 130, traducción nuestra)[17].

A partir de aquello, lo natural en Pujol parece la expresión de un sistema de valores y conceptos aplicados a una forma de ejecutar la guitarra. En ningún caso esta podría considerarse única y menos verdadera con relación a otras maneras de comprender la ejecución musical del instrumento.

En resumen, la justificación de la propuesta técnica de Pujol se sustenta en algunos discursos bastante claros. Por ejemplo: la idea de la naturalidad de los movimientos, la asignación de la categoría "verdadera", y su diferenciación con el mundo popular de interpretación guitarrística. Sumado a esto, la visión del estudiante contenida en su método apunta a consolidar actitudes tales como la obediencia, disciplina y sumisión al maestro, en contraste a ejercicios de crítica o de mayor creatividad.

Breve consideración final

Poner en evidencia los componentes ideológicos del discurso de Pujol en la validación de su propuesta técnica y en el proceso de promoción y canonización de la figura de Tárrega permite plantear una pregunta para el cierre. ¿Por qué recayó en la figura de Tárrega el haber elevado el estatus de la guitarra como instrumento de arte, cuando si analizamos a otros compositores/guitarristas anteriores o incluso contemporáneos a él, concluimos que sus aportes desde el punto de vista de repertorio y de desarrollo técnico son evidentemente mayores?, ¿por qué es Tárrega y no Fernando Sor o Mauro Giuliani, por ejemplo? ¿Por qué no Napoleón Coste, Giulio Regondi o Johan Kaspar Mertz?

Según Samson (2009: 9), el establecimiento canónico de obras y de compositores no responde necesariamente a sus cualidades propias, sino que más bien se entiende a partir de la ideología o intereses de ciertos grupos de poder que buscan establecer dicho canon. Según esto, la idealización de la figura de Tárrega se explicaría fundamentalmente por la influencia en el medio guitarrístico de la época de sus discípulos directos, especialmente Emilio Pujol. De esta forma, su canonización fue útil en tanto les

[16] Original: "To say that the best use should be made of one´s natural physical characteristics is not at all the same as saying that one must always do 'what comes naturally'. Nobody is born with the ability to play the guitar; neither is it possible to learn to play simply by picking up a guitar and letting the fingers do what they will" (QUINE, 1990: 4).

[17] Original: "Instead, it is the result of certain ways of disciplining the body, i.e. a stylisation of body movement" (JOHANSSON, 2015: 130).

permitió contar con un símbolo que representaba esta renovada y elevada visión del instrumento. Esto contribuyó enormemente a su propio posicionamiento en el medio social y cultural de la época, lo que consecuentemente permitió –en el caso específico de Pujol– alcanzar ciertos grados de hegemonía en la difusión de una visión particular de la técnica de ejecución guitarrística.

La consecuencia de aquello, entre otras cosas, es inevitablemente la exclusión o minimización del aporte realizado por otros guitarristas y compositores como los anteriormente mencionados.

Para finalizar, quisiéramos señalar que la observación crítica de los discursos asociados a la técnica de ejecución es un ejercicio que permitiría cuestionar y repensar los planteamientos ideológicos que sustentan una forma particular de enseñar y ejecutar un instrumento. El desarrollo futuro de este asunto sería de gran interés y seguramente aportaría mucho a nuestro conocimiento respecto a la interpretación musical. Creemos que la ampliación de este ejercicio crítico a otros métodos guitarrísticos, así como también, a las realidades de otros instrumentos, constituiría un gran aporte en la instalación de nuevas perspectivas de análisis para abordar el desarrollo de la interpretación musical.

Referencias

FUBINI, Enrico. *Estética de la música.* Madrid: Antonio Machado Libros, 2004.

HERNÁNDEZ, Fabián. *La obra compositiva de Emilio Pujol (1886-1980):* Estudio comparativo, Catálogo y Edición Crítica*.* Disertación (Doctorado en Historia del Arte y Musicología). Universidad Autónoma de Barcelona, España, 2010.

HONOUR, Hugh. *El romanticismo*. Madrid: Alianza, 1981.

JÄGER, Siegfried. Discurso y conocimiento: aspectos teóricos y metodológicos de la crítica del discurso y del análisis de dispositivos. *In:* MEYER, M; WODAK, R (org.). *Métodos de análisis crítico del discurso*. Barcelona: Gedisa, 2003, p. 61-100.

JOHANSSON, Mats. On the relationship between technique and style: the case of the violin. *Music Education Research,* Inglaterra, v. 17, n. 2, p. 127–140, jun. 2014.

KWIATKOWSKA, Teresa. Lo natural: un concepto enigmático. *Ludus Vitalis*, México, v. 14, n 25, p.153-161, jun. 2006.

PRAT, Domingo. *Diccionario de guitarristas*. Buenos Aires: Casa Romero y Fernández, 1934.

PUJOL, Emilio. Pujol. *El dilema del sonido en la guitarra*. Buenos Aires: Casa Romero y Fernández, 1934.

PUJOL, Emilio. *Escuela Razonada de la Guitarra. Libro primero*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1956.

PUJOL, Emilio. *Tárrega. Ensayo biográfico.* Valencia: Gráficas Soler, 1978.

QUINE, Hector. *Guitar technique. Intermediate to advanced.* Estados Unidos: Oxford University Press, 1990.

ROCH, Pascual. *Método moderno para guitarra (Escuela de Tárrega) en tres volúmenes*. New York: G. Schimer, 1921.

SAGRERAS, Julio. *Técnica superior de guitarra. De acuerdo con la moderna escuela del maestro Tárrega.* Buenos Aires: Ricordi Americana, 1922.

SAMSON, Jim. Music history. *In:* HARPER-SCOTT, J; SAMSON, J (org.). *An introduction to music studies.* New York: Cambridge University Press, 2009, p.7-24.

SANS, Juan Francisco. Música y estudios del discurso: una atracción fatal. CORTI, B; DIÁZ, C (org.). *Música y Discurso. Aproximaciones analíticas desde América Latina.* Argentina: Editorial Universitaria Villa María, 2017, p. 97- 120.

SEGOVIA, Andrés. Manuel M. Ponce, notas y recuerdos por Andrés Segovia. *Ritmo,* España, v. 42, n. 422, p. 4–5, 1972. Recuperado de http://prensahistorica.mcu.es/.

SOTO HURTADO, Pablo. 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,* Santiago, Chile, v. 74, n 234, p. 48-67, dic. 2020.

TRAUBE, Caroline. *An interdisciplinary study of the timbre of the classical guitar.* Disertación (Doctorado en Filosofía). Faculty of Music, McGill University, Canadá, 2004.

VAN DIJK, Teun. La multidisciplinariedad del análisis crítico del discurso: un alegato en favor de la diversidad. *In:* MEYER, M.; WODAK, R. (org). *Métodos de análisis crítico del discurso*. Barcelona: Gedisa, 2003, p. 143-178.

WODAK, Ruth. De qué trata el análisis crítico del discurso (ACD). Resumen de su historia, sus conceptos fundamentales y sus desarrollos. *In:* MEYER, M.; WODAK, R. (org.). *Métodos de análisis crítico del discurso*. Barcelona: Gedisa, 2002, p. 17-34.

YI-FANG, Ko. *An analytical and comparative study of Francisco Tárrega's two volumes of guitar studies:* volume one-thirty elementary level studies and volume two twenty-five intermediate and advanced level studies*.* Disertación (Doctorado en Artes). Ball State University, Indiana, 2009.

Pablo Soto Hurtado es guitarrista e investigador. Doctor en Artes por la Universidad Católica de Chile; Diploma de postgrado en music performance por la Trinity College of Music de Londres. Intérprete en guitarra por la Universidad Católica de Chile. Como concertista ha desarrollado una destacada trayectoria con recitales en diversos países de América Latina y Europa. También, ha obtenido reconocimientos en concursos nacionales e internacionales de interpretación musical. Como investigador, ha presentado sus investigaciones en conferencias y congresos en Chile, Brasil y México, y publicado sus trabajos en revistas especializadas. Actualmente es docente del Departamento de Música de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. pablo.soto@umce.cl