

FEDERICO GUZMÁN

por Jorge Urrutia Blondel

I. PALABRAS PRELIMINARES

Sr. Presidente del Instituto de Chile. Sr. Presidente de la Academia de Bellas Artes de dicho Instituto, Sres. Miembros de la institución, señoras y señores:

Hace años, la histórica “Sociedad Bach”, aquella de la porfía por instaurar un nuevo orden en Chile musical – que terminó por alcanzarlo – celebraba muy privadamente una curiosa reunión anual, al margen absoluto de las públicas. Constituía un ameno y cultísimo acto de solaz artístico: mezcla íntima de camaradería, fortalecimiento de los ideales y ocasión para escuchar excelente música. Los pocos y seleccionados asistentes vivían entonces una atmósfera casi iniciática, plena de simbolismos estéticos, a través de una especie de ritual societario.

Y para dirigirlo como maestro de ceremonias, estaba designado quien justamente ahora os habla, a la sazón en plenitudes de humor juvenil.

La reunión tenía lugar en la fecha más solemne para la institución: el día 28 de julio de cada año, aniversario de la muerte de Juan Sebastián Bach, a quien llamábamos “padre musical”. Presidía nuestro jefe y fundador, Domingo Santa Cruz, para nosotros el “Gran hermano en Bach”.

Que merezcan perdones estos recuerdos, aparentemente digresión sin nexo con lo que aquí es hoy mi real asunto. Pero ¿había de ser inadvertida toda una confabulación de coincidencias, como rara jugada de ajedrez existencial: suma de pretéritos en mis vivencias personales, proyectándose sobre una presente? ¿Pues, no es un curioso destino – que he de enfatizar – el hecho de encontrarme justamente también en este instante en un 28 de julio, de nuevo bajo la presidencia de Domingo Santa Cruz, por distinto juego de circunstancias, pero

también en un ceremonial para mí muy importante, e igualmente en afanes de la música?....

Sólo que lo presente tiene un cariz nunca antes por mi imaginado. Pues si se ha estimado que la suma de menudencias de acción, desgranada en mi laborar, pueden ser generosamente elevadas a la significación de buena cosecha, en esta hora de su recuento institucional tengo que ubicarme forzosa e indignamente en sitio central del acto. Y ello con honda tribulación, naturalmente, anuladora no sólo del ya imposible humor juvenil de antaño, sino de cualquier otro que o sea uno transmutado en disposición anímica muy diversa. Pues, comprenderéis los grados de real emotividad y de hondura reflexiva en que todo esto sume a quien ha seguido persistiendo – según lo verificáis ahora – en una plena acción de arte: aquella diseminada en mis días, y que por acumulación y gracia llegó a generar este instante.

Acción que llegó a ser sosegada. Pues luego de aquella asaz tensa, desarrollada en los evocados tiempos de la Sociedad Bach, ésta se trocó en victorioso pero sólo simbólico batallón, aunque hoy todavía veis que algún ex combatiente hace noticia. El cuartel ya no tiene dotación intermedia visible; sólo la muy menguada y remanente, de guardia en los dos extremos: general y soldado... En calidad de este último soy yo ahora el único sobreviviente (y aún, el único miembro en absoluto de ella) que se encuentra todavía plenamente activo dentro de un organismo musical universitario.

Eso me conduce a reiterar mi asombro ante el curioso Sino que reúne hoy a estos mismos dos extremos, en parecida situación jerárquica de otrora, en la tarde de Juan Sebastián Bach y de mi gratitud.

Deseando concretar a ésta, he solicitado que en el material de ilustración musical, prevista para esta ocasión en que se me recibe más específicamente en calidad de compositor, no se utilice nada de mi propia producción musical. Pues deseo, en cambio, ceder todo el espacio disponible para ello a la ejecución de obras (piano solo, y

canto acompañado de piano, por distinguidos artistas nacionales)1, escritas por otro músico de Chile. A él dedico las palabras que siguen, aquellas reglamentarias en un acto como éste, deseando muy sinceramente derivar la distinción hacia quien estimo lo merece.

Y así, estas palabras preliminares no buscan ser las frías de buena crianza, como parte de un protocolar discurso de incorporación. Aspiran a poseer toda la posible intensidad y calor para que mi reconocimiento a la Academia de Bellas Artes de Instituto de Chile, que hoy tanto me honra, adquiere el alto grado necesario para su transmutación en homenaje a un artista del viejo Chile.

Actúo así, no obstante que al ingresar a tal alta Corporación verifico que, dada su creación reciente, no rige para los nuevos miembros de Número que se suman a los fundadores, el requisito de hacer elogio de un antecesor desaparecido en el momento de incorporarse. Afortunadamente, todavía no hay esos ausentes en nuestra Academia. Todo aquí es nuevo y es futuro.

Sin embargo, seguiré una acaso extra reglamentaria apología de un artista chileno a quién simbólicamente considero de nuestras filas (o que virtualmente tuvo todo el derecho para serlo) y que no sólo ha desaparecido. Es aún más que eso: es el más muerto de nuestros músicos muertos.

Es Federico Guzmán Frías, pianista y compositor del Siglo XIX, a quién rendiré homenaje aprovechando esta oportunidad. Y lo haré de la manera más positiva: destinando mi discurso – que es sólo síntesis de un estudio exhaustivo - a ofrecer un esbozo de su personalidad. Quiero que ello sea una apertura a toda contribución para que se reviva la memoria de un artista tan injustamente olvidado.

Y que esto es así, lo demostraría el simple hecho de enunciar su nombre. No sólo el chileno de la gran masa; seguramente también muchos artistas en general, y no pocos de nuestros músicos en particular, no lo han escuchado ni una sola vez. Ni menos sus obras. HY

aunque así hubiese sido, ignoran del personaje lo más elemental sobre su vida y su cosecha, ya totalmente sepultada.

Pueda ser que las páginas que siguen alcancen a significar algún estímulo para el objetivo que anhelamos.

II. LA FIGURA DE FEDERICO GUZMÁN COMO PIANISTA Y COMPOSITOR

Para una mejor ordenación en el conocimiento del personaje y en el desarrollo de nuestro esquema sobre él mismo, hemos dividido la presente exposición en dos partes. Es obvio que ellas están absolutamente correlacionadas entre sí, pero en una se dará mayor relieve a la figura humana de Federico Guzmán, biográficamente inseparable de la del músico en su calidad de pianista, y en la otra, a la del mismo en su carácter de compositor, el que tan esencialmente nos interesa.

A su vez, la evocación del hombre y concertista de margen a que hagamos primeramente una referencia, en general, a la interesante familia en cuyo seno nació Federico, y a la cual creemos que hasta ahora no se ha dado la importancia que posee en nuestra evolución artística, como hecho histórico del conjunto. Luego seguiremos los pasos sólo al miembro tan prominente de ella que ahora nos ocupa.

Entrando ahora en materia, primeramente con un enfoque rápido sobre aquella familia, recordamos que al finalizar en Chile el período colonial, y que al iniciarse el republicano, dos ciudades de comarcas vecinas tuvieron especial injerencia en la historia general de nuestro país, muy notoriamente en el capítulo de la temprana evolución de su música y, más concretamente aún, en aquella de carácter vernáculo; todo por mutuos parentescos, influencias, derivaciones, etc.

Nos referimos a Lima y a Mendoza, ligadas estrechamente a la existencia del “Reyno de Chile” por bien conocidas razones. Y es por

eso que muchas corrientes de todo orden, especialmente culturales, y en los planos docto y folclórico, nos llegaron un tiempo desde tales centros geográficos. Pasaban por nuestro territorio, intermedio y asimilante, con vía libre en ambos sentidos, a veces simultáneamente con los ejércitos, en su dura pero santa gesta de liberaciones.

Las referencias sobre nuestras relaciones con Lima nos son más bien familiares y bastante complejas. Pero entre aquellas relativas a Mendoza - otrora también tierra chilena - es ignorado el hecho de que en medio de sus contribuciones musicales a este país, le debemos igualmente la de haber sido sitio de origen del gran tronco familiar de algunas gentes que mucho nos importan. Al ocuparnos ahora de ellos verificaremos que sus retoños, hay todos ciudadanos nacidos en Chile, habrían de desempeñar un interesante y continuo papel en la historia musical de nuestra comunidad, a través de toda la anterior centuria, con prolongación hasta una parte de la presente, aunque ya con falta de significación.

Esa no es otra que la citada familia Guzmán, la tan olvidada aunque hizo bien sonar su nombre - y también muchos teclados - a través de más de un siglo en Chile, ya que el tronco mendocino nace a fines del siglo XVIII, y el último vástago directo muere en 1920...

El fenómeno de las familias musicales, con extensos ramajes genealógicos, es algo algunas veces producido, aunque no con demasiada frecuencia. Lo encontramos en varias épocas, latitudes y planos de jerarquía artística.

Y como la más alta pensamos inmediatamente en los Bach.

Pero guardando las proporciones que corresponden, precisamente en Chile se ha producido un caso: el de las hasta ahora tres generaciones de la familia Allende, con Pedro Humberto como miembro más ilustre y representativo.

En el caso de los Guzmán, el más viejo antepasado de que se tienen noticias, es el recio tronco del núcleo familiar don Fernando Guzmán, quien habría nacido en Mendoza alrededor de 1780.

Arribó a Chile en 1822, según lo afirma Zapiola en sus interesantes crónicas. También en ese año, igualmente de Argentina, llega el doctor J. C. Lafinur. No olvidemos que en año siguiente, 1823, ingresan al país la Sra. Isidora Zegers desde Francia, los señores Bernardo Alzedo y Bartolomé Filomeno desde Lima, todos excelentes músicos. Según también Zapiola, también desde Lima nos llega en 1824 nada menos que la Zamacueca...Vemos así, que con razón, se asigna a esos años sucesivos una gran importancia en el desarrollo de la música chilena, por la providencia coincidencia en la llegada de interesantes personalidades.

Don Fernando Guzmán, que debe haber casado muy joven, ingresa al país con varios hijos, todos los cuales llegaron a ser buenos músicos: Francisco, excelente pianista y violinista; Víctor, intuitivo y autodidacta violinista, quien alcanzó hasta actuar como Reimer violín en algunos espectáculos de ópera; Eustaquio (primero), destacado pianista, violoncellista y litógrafo, fundador de una editorial de gran auge en su época, lo que por sí solo merecía un detallado estudio aparte.

Completan el conjunto doña Dominga, que fue profesora en el Conservatorio Nacional de Santiago y, finalmente, doña Paula, refinada cultora del arte a que dedicaron su existencia todos los miembros de este tan interesante e histórico grupo humano.

De don Fernando, “el pater familias”, se sabe que no sólo era un pianista notable; también fue un gran maestro. Lo prueba, desde luego la sólida educación musical de todos sus hijos, e incluso de sus nietos, a quienes formó en una rigurosa disciplina, la misma que aplicó como profesor de su instrumento en Santiago. Se dice que aquí fue el primero en introducir el sistema, entonces considerado revolucionario y moderno, de hacer trabajar a sus discípulos intensos ejercicios

preparatorios de técnica pura, antes de iniciarlos directamente en la lectura y dominio de obras propiamente tales, como antes se acostumbraba.

Don Fernando falleció en Santiago, relativamente joven, el año 1839. De entre tantos hijos músicos, seguiremos la huella artístico-genealógica sólo a través de Eustaquio a quien, para distinguirlo, de un hijo homónimo, hemos llamado “el primero”.

De él desciende directamente aquel que ahora es real centro del presente estudio. El nombre de este Eustaquio Guzmán aparece a cada instante en las crónicas chilenas que aluden a la vida de conciertos y actividades musicales de gran parte del siglo pasado, a partir de 1822. Pero acaso más que su intensa labor como solista de piano, profesor del instrumento en Santiago y Valparaíso, y también compositor (aunque esporádicamente, y de escaso relieve), interesa muy especialmente su ya citada actividad como editor de música, trabajando en sus propios talleres, uno de los primeros de litografía que hubo en Chile. Con ellos contribuyó bastante a la difusión de su arte en nuestro país, ya que conocemos la importancia que tienen para esto las ediciones.

De su matrimonio con doña Josefa Frías, celebrado muy joven, procede otra generación de músicos, siempre netamente chilenos.

Sus hijos fueron: Adelaida Guzmán Frías, notable pianista y profesora del instrumento; Eustaquio (segundo) Guzmán Frías, pianista y compositor relativamente fecundo en obras menores. Pero también editor, pues heredó y continuó las actividades de su padre como litógrafo e impresor de música. En calidad de tal colaboró también bastante, como veremos, en la difusión de obras de su hermano Federico, pues algunas de ellas las editó, así como innumerables composiciones más o menos frívolas de la época.

Debemos agregar que don Eustaquio Guzmán segundo, el mayor de esta nueva y última generación musical de los Guzmán, pues nació en 1841, fue también el más longevo. Atravesando las barreras del siglo

XIX, llevó los pendones de tan extraordinaria y prolífica familia hasta la centuria presente.

Falleció en 1920, o sea 140 años después del nacimiento de su abuelo Fernando...Sin embargo, el más valioso y representativo miembro entre todos los de estas tres generaciones de músicos fue nuestro personaje: FEDERICO GUZMÁN FRÍAS, hermano de Eustaquio segundo, recién citado antes, y de doña Adelaida.

Nació en Santiago el año 1827. La figura de este Guzmán es bastante “sui generis” en nuestra historia musical. Su biografía – en parte más bien la de un inquieto gran ejecutante viajero – es absolutamente diversa de la de otros músicos parcialmente contemporáneos e igualmente importantes en tierra chilena, como lo fueron doña Isidora Zegers, don Guillermo Frick o don José Zapiola por ejemplo; músicos sobre los que también realizamos una más detallada investigación. En realidad, cada uno de estos tuvo un ritmo vital y artístico muy propio, y una existencia más bien sedentaria.

En el caso de Federico Guzmán, al iniciar un bosquejo únicamente biográfico de su personalidad, y tomando especialmente en cuenta sus presencias y ausencias alteradas de la patria, nos serviremos sobre todo de éstas como puntos de referencia para dividir en etapas su existencia como hombre, tan inseparable de su carrera de gran virtuoso del piano.

Estas etapas principales y más diferenciadas serían cinco.

En la primera: niñez y juventud, estaría comprendida su temprana formación de ejecutante, bajo la rígida dirección de su abuelo y de su padre. Sus extraordinarias condiciones naturales, que parecían resumir toda una herencia ancestral, determinaron que fuese considerado un verdadero “niño prodigio”.

Se dice, por ejemplo, que a los ocho años se presentó en público, y que a los doce ya era un gran pianista. Su caso, como virtuoso del instrumento, por lo menos atendiendo a estos detalles, guarda cierta

semejanza con el de otros grandes pianistas chilenos de épocas posteriores – que no han sido pocos – y especialmente con el del también nuestro Claudio Arrau.

Es comprensible, pues, el prestigio que adquirió su nombre en aquella época. Este fue después acrecentándose con el que tuvo muy luego como profesor, pues en un cierto período de su juventud desempeñó también muy brillantemente tal función, en el medio musical chileno de la época.

Como vemos, Federico Guzmán fue un artista completo: realmente tridimensional, del cual entraremos a examinar después de su personalidad de compositor, que es de mucho interés.

La labor de nuestro músico, sobre todo la del concertista, se refleja en la prensa de Santiago y Valparaíso, donde su nombre aparece continuamente citado, despertando gran admiración en cierto lapso que se sitúa alrededor de la mitad del siglo pasado.

Pero hasta entonces la actividad de Federico Guzmán se desarrolló con bastante estabilidad dentro del país, en el seno del hogar y del medio artístico de su patria, hasta casi cumplidos los cuarenta años.

Se mantenía latente en él, empero, un intenso deseo de evadirse de la estrechez del ambiente criollo, de iniciar una interesante vida de viajes, demostrar sus capacidades y alcanzar perfeccionamiento como pianista y como compositor. Su meta era Europa, que ansiosamente aspiraba a visitar. Y esto, sólo pudo cumplirlo en esa edad.

Un acontecimiento contribuyó a ello: la llegada al país, en 1866, del pianista y compositor Luis Moreau Gottschalk, extraordinariamente célebre en aquella época.

Este norteamericano nacido en Nueva Orleans en 1829 – es decir – un casi exacto contemporáneo de Federico Guzmán – había perfeccionado en París los estudios iniciados en su ciudad natal, tanto en piano como

en composición. Luego se convirtió en el típico gran virtuoso “trotamundos”, al estilo de los de hoy. Asombró en todos los continentes con su técnica extraordinaria y fecundidad como autor. Llegó a serlo especialmente de incontables piezas “di bravura”: valeses y galopas “brillantes”, arreglos difíciles de óperas fáciles; y todas esas “Perles de salón” tan a la moda en cierta época, que llenaron casi todos los álbumes pertenecientes a nuestras abuelas y viejas tías.

Gottschalk mostraba todo esto abundantemente en sus numerosas giras, una de las cuales (aquella a través de Sudamérica) la inició en la fecha indicada.

A poco de su llegada al país, los dones de excepcional ejecutante y compositor que mostraba Guzmán, Hicieron gran impacto en el músico norteamericano, quien supo apreciarlos. Así, lo convirtió en el compañero predilecto durante su estada en Chile, caracterizada por muchos conciertos, tertulias, consejos y clases intensivas.

Una prueba práctica de la alta jerarquía que el gran pianista extranjero reconoció en su colega de este país, se evidenció con motivo del concierto a beneficio de la Sociedad de Instrucción Primaria, que Gottschalk ofreció generosamente en Santiago, el 3 de julio de 1866. En esta ocasión, por iniciativa del músico visitante hubo varias interpretaciones a dos pianos, a cargos de él y de Guzmán, en un plano de absoluta paridad técnica-instrumental. Así ambos ejecutaron simultáneamente dos obras de impresionante efecto: un gran “Finale” de la ópera “Lucía”, en arreglo especial de Gottschalk para dos pianos, y la “Gran Marcha Triunfal”, escrita originalmente por Guzmán para la misma combinación instrumental.

Pero esta audición, en la que el chileno se mostró también como autor, se distinguió por lo bien sustanciosa. Pues es el caso que ambos pianistas fueron, también juntos, primeras absolutas en la brillante ejecución de la “Célebre Marcha Fausto” y de la igualmente célebre de “Tannhäuser”, pero en arreglo exclusivo del virtuoso norteamericano

nada menos que...para diez pianos. Los otros ocho participantes eran también varones y elementos locales.

Como puede apreciarse, el operismo del momento en nuestro medio chileno (y latinoamericano) todavía se empinaba hasta el quehacer de los pianistas. Y en esta ocasión no sólo sobre uno, sino sobre diez a un tiempo.

Entendemos que tan formidable concentración de teclados no se ha producido después en el país....

Es que realmente, en todo cuanto intervenía Gottschalk se manifiesta la exhuberancia, aunque no siempre la muy severa discriminación estética.

Sin embargo, cualquiera que sea nuestra opinión absoluta sobre el noble artista norteamericano, muy representativo de cierto tipo de compositor fácil, unido al del ejecutante "grand style", cualquiera que sea la apreciación que hoy formulamos sobre el valor estético de sus composiciones (que ahora nos parece tener sólo el significado de racimos de semicorcheas anquilosadas, que ya nadie hace resucitar desde descoloridos álbumes viejos, acaso llenos de calcomanías) debemos colocarnos prudentemente en una posición comprensiva ante la inevitable relatividad de los valores. Y apreciar entonces el fenómeno con ojos y oídos en ángulos que no sea los actuales, a fin de hacer justicia. Es la posición que hemos adoptado hoy en otros casos de apreciaciones del pasado musical, nuestro o ajeno.

Y esto, sobre todo, para dar paso equitativo al reconocimiento que se debe a Gottschalk por los resultados de su gran facultad para promover vocaciones y su gran generosidad para conducirlos a una efectiva fructificación.

Pues, justamente, ello fue la causa principal del gran cambio que se inicia en la vida de Federico Guzmán. Impulsado y protegido de Gottschalk - aunque no sabemos hasta qué punto en su aspecto

material, si es que lo hubo – el músico chileno cumple sus aspiraciones y se dirige a París, entonces como siempre gran centro cultural del mundo latino, pero muy especialmente en esa época. Y así se abre lo que hemos considerando una segunda etapa en la vida de Federico Guzmán, en el año 1866.

De esta primera estada en París no se pierden totalmente sus rastros. Y sabemos que allí permaneció tres años, combinando su activa permanencia con viajes a otras grandes capitales europeas.

En sus intensos estudios de perfeccionamiento, tanto en piano como en composición, tuvo a maestros tan ilustres como M. Billet (discípulo de Liszt) en su instrumento, y a M. de Groot en Armonía y Composición.

En París residía Margarita Guzmán Vaché, y con ella se casa. Era su prima, y otro miembro de la familia Guzmán que se debería registrar también como excelente pianista. Ella no dejó de influir en la carrera musical de Federico, ya que en muchas ocasiones él compartió con su esposa algunos triunfos artísticos, en actuaciones de piano a cuatro manos o a dos pianos.

De las actividades de Federico Guzmán, en especial como ejecutante, han quedado numerosos testimonios en la prensa de París y otras capitales de Europa, a través de críticas y comentarios que, en general, fueron bastante elogiosos. Esto es importante, tratándose de medios musicales tan exigentes.

Eugenio Pereira Salas ha citado algunos de estos juicios. De entre estos reproduciremos, en forma muy esquemática, unas pocas referencias o fragmentos de párrafos.

Así, entre las primeras se destaca la audición privada, seguramente para darse a conocer, en la que Federico Guzmán se presenta en París (diciembre de 1867), con asistencia de muy distinguidos miembros de la sociedad parisiense y ambiente artístico. Entre estos últimos se

encontraban nada menos que Henri Herz, Mme. Viardot-García, M. Escudier, etc., todos los cuales conceptuaron a Guzmán como un pianista extraordinario.

Pero su más grande acontecimiento artístico y consagradorio fue el concierto que ofreció en la sala Herz de París, el 27 de febrero de 1868. Su programa era mixto; Guzmán ejecutó el Concierto en do menor de Bethoven, bajo la dirección del gran maestro M. de Groot (ya citado como su profesor de Composición). Luego el chileno interpretó un "Preludio" de Moschelles.

Acerca de la ejecución de estas obras, M. Escudier hace elogiosos comentarios en la "Francia musical", revista especializada de la cual era muy estricto crítico. Destaca que el pianista "acariciaba la frase con precisión, gradaciones hábiles, medias titas y notable finura".

Al final del mismo concierto Federico Guzmán se hace también conocer en su carácter de compositor, ejecutando obras tales como "Souvenir" y "Mazurka". Tampoco olvidó, por cierto, de actuar junto a su esposa. Con ella interpretó una propia "Marcha Triunfal", a dos pianos.

La opinión de la prensa de París no podía ser más laudatoria y se condensó en el siguiente párrafo de una publicación: "Concierto interesante y notable, uno de los mejores de la temporada; y dos nuevos, dos verdaderos pianistas, lo que es más raro de lo que pudiera creerse".

Naturalmente que esto resultaba raro para comentaristas muy dignos de nuestra gratitud, pero que seguramente padecían – entonces como todavía hoy – de un desconocimiento sumario, convencional y extravagante de la realidad de un país como Chile, que puede resultar muy exótico en Europa sólo por estar bastante lejos...

Así se explica, entre otras cosas, la siempre elogiosa pero geográficamente despistada crítica sobre la interpretación que en el teclado hacía Guzmán de las danzas criollas de Gottschalk, por

ejemplo. En ella se leía: “Es imposible interpretarlas con mayor calor, brío y locura salvaje. Guzmán tiene la fogosidad, la furia americana un poco temperada, sin embargo, por esa dulzura criolla que hace el encanto y la elegancia de las razas del Sur”.

Luego de estos éxitos iniciales en Francia, el músico chileno toma el ritmo de los pianistas europeos de cartel, con numerosos desplazamientos hacia otros sitios de interés en el continente, y siempre acompañado por su esposa.

Así, quedan testimonios de prensa sobre sus actuaciones en Inglaterra. Allí se presentó en ocho conciertos, de los cuales seis correspondieron a Londres. En el Willi's Room de esta metrópolis se verificó un carácter previo. Un comentario crítico se expresaba como sigue: “En la primera parte del concierto, el célebre pianista y compositor señor Guzmán rindió homenaje a nuestras escuelas europeas, y con un sentimiento y ejecución que harían honor a nuestros más probados artistas, atacó de tal manera, una por una, las obras maestras de Mendelsson y Mozart, que ninguno de los oyentes podría haber adivinado que venía de un país tan lejano, donde la música clásica es casi desconocida (sic...).

La señora Guzmán, con una gracia meridional imposible de describir parecía, al tocar el dúo de Mozart para dos pianos, que entraba con su esposo en la misma idea musical y la expresaba con igual sentimiento.”.

Como se ve, en la parte correspondiente a apreciaciones no específicamente técnicas acerca del pianista mismo - que aquí vuelven a ser óptimas - los británicos también gustaban de hacer, al margen, algunas interpretaciones de clisé convencional y periodístico acerca de distantes puntos geográficos y sus características, sólo con laudables aproximaciones...

Regresando a París, Federico Guzmán ofreció allí un nuevo concierto, ésta vez en la célebre sala Erard. El programa fue un tanto heterogéneo:

además de su participación en el Quinteto de Hummel (Op. 74), presentó una obra vocal suya: “Dolor pasado”, que cantó Mme. Thiebau. Al respecto, en un comentario de prensa opinó que el autor era “un músico inspirado y compositor a la manera de los buenos melodistas alemanes”.

Sobre otras obras originales, escritas para piano y ejecutadas por él mismo, en la “Gazette des tetares” un crítico musical se expresa como sigue: “el señor Guzmán posee una ejecución extraordinaria: bajo sus dedos, cuya agilidad es prodigiosa, el piano adquiere un grado sorprendente de sonoridad”. Y el mismo crítico, luego de describir individualmente los efectos instrumentales obtenidos en la ejecución de varios trozos (por lo demás originales del propio pianista), concluye con esta frase que subrayamos orgullosamente: “*Guzmán figura hoy en la primera línea de la numerosa pléyade de pianistas*”.

Si por el momento nos hemos extendido un tanto en la citación de juicios sobre un Federico Guzmán no centralmente compositor, que es al que sobreestimamos, es porque al enfocarlo específica y detalladamente como pianista, como era indispensable, por lo demás hacerlo en algún punto de este estudio (desde el ángulo de la técnica, reacciones del público y de la crítica) estimamos que éste fue el momento más representativo y de culminación de Guzmán, en su primera estada en Europa. Entonces hubo opiniones no sólo en un medio severo y conecedor, sino también asaz neutral – bien lejos de su comprometida patria – y por ello lo más apropiado para servir a nuestro propósito de exacta objetividad.

También un importante resultado de tal inicial permanencia de Guzmán en el viejo mundo es el hecho nada superficial de la publicación de sus obras por grandes casas editoriales. Sobre este punto volveremos después con más detalle, así como sobre las influencias estéticas que allí obligadamente sufriera.

Siempre admitiendo que los acontecimientos importantes marcan hitos en las vidas humanas, estimamos que una tercera etapa en la del

músico chileno, y en su carrera artística, se inicia en 1896. Pues es en ese año cuando los esposos Guzmán regresan a su patria. Y es el mismo en que se produce el temprano fallecimiento de Gottschalk en el Brasil.

El regreso del artista alcanza en Chile las dimensiones de un acontecimiento musical. Y su figura, bien merecida de una gloria del país. Aquí se convierte en el ídolo de los salones, artistas e intelectuales, especialmente después del concierto que ofreció en el Teatro Municipal de Santiago.

En un estudio sobre doña Isidora Zegers nos hemos referido ya a esta audición, relacionándola con una admirable actitud de esta gran dama, y que ahora recordaremos brevemente. Se trata de la decisión que tomó la señora Zegers de asistir a dicho concierto, tanto debido a su estimación por el músico chileno, como al deseo de atraer mayor público, debido a la presencia de ella, previamente anunciada. Había expectación, naturalmente, también por ver a esta otra prestigiosísima figura del panorama musical del país, que a la sazón se encontraba ya bastante grave de salud. Pero lo admirable y heroico en ella es que así, dolorosamente inválida, se hizo conducir al teatro casi en peso. Y volvemos a citar la romántica casi leyenda al respecto, evocada también en nuestro estudio. Según aquella, el eminente pianista, retribuyéndole el gran “Beau geste”, ejecutó algo para ella al lado de su lecho de casi moribunda, pocos días antes de que llegase el supremo instante para doña Isidora.

Al producirse éste, en julio de ese año crucial de 1869 – que decide tan diversamente el destino de dos importantes personalidades musicales en Chile – se genera también una especie de simbólico encadenamiento y sucesión de valores artísticos.

Se ha llegado a reducir esta circunstancia tan insólita a una fórmula algo convencional y exagerada, pero muy representativa del momento. Según ella, con la muerte de la señora Zegers y la llegada de Federico Guzmán – todo en el mismo año – la época del “bel canto” en Chile,

representada por aquella dama, aparecía como si fuese sustituida por una nueva: la “época de piano” que encarnaba Guzmán.

En términos aún más simbólicos y simplistas: la sombra de Rissini en el país, cedía el paso a aquella de Chopin...

Cerca de tres años permaneció aún entre los suyos Federico Guzmán. Durante todos ellos desarrolló, obviamente, una gran actividad como maestro y concertista. Seguramente, también entonces escribió muchas obras, que siguieron siendo publicadas sobre todo en el extranjero, y que a la sazón circularon bastante en nuestro medio musical.

En uno de esos amarillentos pero precisos retratos de la época, se revelan los rasgos físicos del maestro en plena madurez: rostro ovalado, con amplia frente, nariz corta y algo gruesa, finas cejas, ojos de pupila oscura que miran despiertos y casi penetrantes, pero con candidez y bonachona cordialidad, cabello algo ensortijado, discretamente frondoso (mucho menos que el dictado por la moda de estos instantes, en todo caso...) y también sobrio en su disposición, no ajena a la adoptada por algunos “hombres de arte” en aquellos días.

En general, si no fuese por sus impresionantes bigotes, aquellos que la moda del momento – hoy también resucitada – hacían aparecer siempre aumentada la edad de los varones, la gentil fisonomía de este hombre de un poco más de cuarenta años, casi parece la de un “niño grande”, bondadoso e inteligente.

Por último, una corbata con abundantes y gruesos lazos flotantes nos indica que se sometía en tal detalle – aunque con igual parsimonia – a exterioridades de vestimenta que fueron también voluntarios “uniformes” de los músicos de aquella época...y de tantas otras.

No obstante su prestigio y situación en la propia patria, Guzmán debió sentir de nuevo en ella muchas limitaciones artísticas, sobre todo las impuestas por el operismo, no siempre de la mejor calidad artística, y todavía reinante con vigor en Chile. Y así, su espíritu hay conocedor de horizontes mucho más amplios, y poseído por la inquietud del

vagabundaje que ha distinguido a los músicos-virtuosos de todas las centurias, lo condujo a cambiar su destino, iniciando una cuarta etapa en su vida y su carrera, en el momento de partir nuevamente del país, en 1872.

En busca de nuevos campos de acción se dirige a la otra ciudad latinoamericana que antes recordamos ser clave en nuestros antiguos destinos musicales: la muy selecta Lima. Allí lo acompañó su hermano Víctor, violinista.

Aunque posiblemente fue otra la intención, los hermanos Guzmán permanecieron y se arraigaron bastante tiempo en la capital peruana, pues allí tuvieron una acogida extraordinaria y una gran actividad. Ésta debió constar especialmente de conciertos, enseñanza, y hasta labores de edición de música, asociados con elementos locales.

De Federico sabemos, además, que se rodeó de un muy escogido grupo de discípulos amigos y admiradores, entre ellos el poeta R. de Zayas, quien dedicó al músico ingeniosas poesías.

Desde Lima hizo algunos envíos de composiciones a Santiago. En todo caso, no es demasiado lo que sabemos de la estada de los hermanos Guzmán en la ciudad virreinal, donde un día habrá que investigarla “in situ”.

Esta permanencia, que en el caso de Federico duró siete años (pues de su hermano no hay mayores noticias) terminó justo en 1879, año en que regresa a Chile. Como esto ocurrió poco antes de estallar la guerra del Pacífico, las dudas se presentaban sobre si esto fue una simple coincidencia, una maravillosa intuición o una forzada medida de tiempos de guerra lo que condujo a este chileno a salir del Perú muy oportunamente, dadas las obvias consecuencias que en tales casos se producen por acuerdos universales.

Acaso partió con nostalgia, como otro compatriota ilustre: el gran pintor Juan Francisco González, quien abandonó en igual fecha su muy

querida Arequipa, a la que llamó la “ciudad blanca” y a la cual después habría de retornar. Todas estas absurdas inconsecuencias aún no se erradican en una era que llamamos de “mayor edad”.

Al ingresar a Chile en tales momentos, Federico Guzmán debió, naturalmente, participar en recitales patrióticos, y seguramente de beneficencia, como es costumbre en momentos de agobio espiritual y económico, durante épocas de alta tensión histórica y colectiva. Pero su sentido de nacionalidad era digno, alto y austero. Y además había mantenido un aireado contacto con el ancho mundo. Por ello no sintió la necesidad - como otros espíritus inconscientes del momento - de escribir sendas marchas militares o triunfales, y canzonettas pseudo patrióticas para celebrar las victorias nacionales que se iban produciendo, ya bastante evidentes y ponderadas como para enfatizarse con tales medios de evaluación.

Pasados estos sucesos, las inquietudes del virtuoso “globetrotter” se despiertan de nuevo en Federico Guzmán. Y como episodio, o simple subdivisión en esta misma cuarta etapa de su vida que estamos considerando (de desplazamiento en Sudamérica, con momentáneas permanencias en la patria), encontramos otra vez al músico chileno en busca de distintos horizontes.

En esta ocasión, tras breve paso por Argentina, se dirige a Brasil. Allí permanece cierto tiempo, dedicado en Río de Janeiro a actividades que hasta ahora nos son asimismo bastante desconocidas, si bien es de suponer que serían sus habituales: conciertos y enseñanza.

Pero allí también compone mucho y publica bastante, por lo menos en dos editoriales brasileñas. En Río será igualmente necesario que alguna vez se hagan directas investigaciones sobre nuestro músico viajero. En este postrer período de su existencia, toda cronología exacta en su desarrollo desgraciadamente se nos escapa.

Pero en todo caso, una quinta y última etapa debe considerarse que se inicia en la existencia de Federico Guzmán en el momento, no conocido, de volver una vez más al amado París, centro cultural al que sin duda siempre añoró, pues tanto le debía.

Por ahora este “finale” de la vida de Guzmán es el que aparece más borroso y ausente de cualquier fuente de información. Sólo sabemos con seguridad que la laboriosa y variada existencia de tan notable figura de la música chilena y del arte latinoamericano en general, se extinguió en París, a la edad relativamente prematura de 58 años, el 18 de agosto de 1885. Igualmente se ignora dónde fue sepultado.

Nos proponemos ahora, siempre muy concisamente, examinar con más detalle la figura de Federico Guzmán en su específico aspecto de compositor, pero evitando caer en terminología de la técnica musical muy severa. Por ello desglosamos esta parte de nuestro estudio de aquella anterior, donde nos ocupamos de la personalidad del pianista con mayor preferencia. Y, en todo caso, con mucha admiración y orgullo.

Los músicos “duales” como Guzmán (ejecutantes-compositores) han existido en diversos tiempos, lugares y planos de jerarquía estética. Y secundariamente han provocado comparaciones evaluativas sobre si la significación y valor del músico fue mayor, menor o equivalente, como concertista o como creador.

Y esto se ha hecho en los diversos niveles que nos ofrece la historia de la música. Así, por una parte, se ha recordado la figura genial de algunos “grandes” que forjaron, perfeccionaron o representaron mejor una época o estilo de su arte dentro de una gran perspectiva universal, siendo al propio tiempo notables instrumentistas, incluso también innovadores como tales. Entre los románticos – por dar sólo un ejemplo – los casos de Chopin y Liszt son bien representativos del fenómeno.

Otro tipo de músicos bivalentes, que como concertistas hicieron estremecer a los públicos de su tiempo, aunque en cuanto compositores no tuvieron la misma misión histórica decisiva, es por su labor creadora que sus nombres siguen en primer plano, y sus obras viviendo. Lo encarnaron, entre otros, maestros como Paganini, Anton Rubinstein, Paderewsky y Rachmaninoff, por ejemplo.

A pesar de todo, virtuosos tan formidables como fueron Czerny, Thalberg, Herz, Gottschalk y tantos otros que escribieron también bastante música, toda ella es ahora producción casi totalmente muerta. Primó demasiado en sus autores la intención visible de la aplicación pedagógica, o del brillo espectacular ante estremecidos y grandes públicos.

Más, cuando en las obras de instrumentistas – compositores se insinúan ya algunos valores expresivos, históricos o de otro orden más permanente, es aplicable la observación fundamental que se ha hecho respecto de ellos; es decir: el “componente” creador es el que se impone sobre el del instrumentista. Y debe merecer un más cuidadoso estudio, e incluso especial consideración.

Pues además del significado mismo de “paternidad” que toda actividad de creación implica – y es siempre prestigiosa en todo plano de realizaciones – es bien visible la característica mayor de aquella; su “perdurabilidad”. Esta es un factor dinámico y prácticamente aprovechable, si existen partituras manuscritas o impresas, pues permite las siempre posibles revitalizaciones sonoras, por instrumentistas o conjuntos, en el calor del concierto. O bien, servir como el estudio y ejemplarizaciones para los alumnos de composición o de interpretación instrumental, e incluso ser fuente informativa para investigadores.

De lo realizado por el “componente” concertista, en cambio, aún en los virtuosos de carreras más brillantes que deslumbraron a las masas, lo único que puede quedar – y ya sin utilidad y aplicación muy profunda – , es algo sólo estático como todo recuerdo. Este, incluso, puede ser muy

vivo, sobre todo si han quedado algunas grabaciones directas del propio virtuoso, aunque es una posibilidad sólo restringida a algunos pocos que han nacido en la era del disco y la cinta magnetofónica. Pero es siempre “algo que el viento se llevó”...

Por otra parte, debe observarse que dentro de la gran área de la cultura occidental por lo menos, es principalmente en Europa donde han aparecido estos ejecutantes-compositores (y en cuanto virtuosos, en distintos instrumentos). En América Latina los casos han sido más bien esporádicos, hasta bien avanzado el siglo XIX. Con excepción tal vez de algunos viejos maestros de capilla, en catedrales, durante la Colonia o en la naciente República.

Y siempre – obviamente – han tenido un significado sólo local. Tal ha sido la situación en Chile, carente de ejemplos bien definidos antes del siglo XX. Podría así decirse que en el siglo XIX, el único caso realmente destacado en los dominios del piano – y además netamente chileno – es aquel de Federico Guzmán. Por todas estas razones, es a su aspecto de compositor al que dedicamos mayor esfuerzo para redescubrirlo. Su valor, aunque restringidamente nacional, es merecedor de ello, como se verá.

Es bien poco lo que sabemos acerca de la específica preparación de Guzmán en los dominios de la composición musical, fuera de la presunción de un aprendizaje de elementos básicos en su propio hogar, tan musicalmente dotado, y de la información bien precisa de un perfeccionamiento que en tales materias, simultáneamente con el del piano, se sabe que tuvo en París con M. de Groot eminente maestro en ramos teóricos y director de orquesta, a quien seguramente fue recomendado por el generoso Gottschalk. Quizás este mismo le impartió algún tipo de enseñanza durante su estada en Santiago.

En cuanto a su producción misma, en líneas generales de algo nos sirve como orientación el hecho afortunado de aquella temprana decisión tomada por Guzmán de numerar su obra.

Y así verificamos que desde el Opus 1 al 13 no hay hasta ahora la menor noticia. Esta producción juvenil esté acaso para siempre perdida. Pero hay por lo menos un hecho cierto. En el año 1851, es decir, cuando Guzmán contaba recién con 24 años, se publica lo que podríamos llamar una de sus obras primerizas, posiblemente compuesta un año antes, pero sin número de Opus. Se trata de la "Zamacueca" para piano solo, impresa por cierto en Santiago, en casa de Eustaquio Guzmán (en Valparaíso Ed. Niemeyer) como reza la encantadora portada, con el grabado de una escena criolla. Guzmán papá "se reserva los derechos", pues en tal portada también se lee que la obra es "propiedad del editor"...El precio de 75 centavos podría considerarse un poco alto para su tiempo.

Como vemos, y a falta de mayores datos, podemos considerar por ahora que Federico Guzmán compositor inicia sus ediciones con una obra de corte folklórico. Ella es simple y directa pero bien escrita para piano. No hay mayores datos sobre si es absolutamente original, recogida y sólo transcrita. O recogida y elaborada artísticamente.

Es interesante observar también que en el catálogo hasta ahora conocido de este autor no volvemos a encontrar ninguna otra composición basada - directa o indirectamente - en nuestra música folklórica. Hay en otras ocasiones hemos aludido a la lamentable falta de algunos de estos tipos de música en la producción del siglo pasado en Chile, especialmente en la de autores nacionales (ya que algunos extranjeros avecindados en el país lo intentaron). De esos momentos de plenitud en la existencia de nuestro patrimonio musical folklórico - que ya estaba bien definido - y aún no bastardizado mezclado, intervenido e industrializado - pudieron haber quedado interesantísimos testimonios de las estructuras del género, con la participación de esos músicos. Y las referencias contemporáneas pudieron ser de gran valor para nuestras investigaciones actuales. Pero a la inexistencia de éstas en aquellos momentos, se agregaba no sólo el desinterés, sino lo que hoy apenas concebimos: una especie de prejuicio rayano en el desprecio por las humildes manifestaciones de la música vernácula, juzgada a la sazón como de poca distinción, o casi

“ordinaria”...Por todo esto no creemos culpable a Guzmán de estas omisiones. Fueron el producto del medio ambiente, acaso de la obligada vida de salón del músico, o de una formación internacionalizante. Así, esta juvenil y única “Zamacueca”, por lo atrevido y revolucionario del intento, podría corresponder a lo que hoy es una verdadera protesta o irreverencia musical.

Después, en casi todas las etapas de la activa existencia del artista se escalona la producción musical de Federico Guzmán, estimada en alrededor de doscientas composiciones en total.

Muchas de ellas se publicaron, como se verá, pero desafortunadamente también bastantes se han perdido o, en todo caso, se encuentran en lugar desconocido. Es lo que a menudo ocurrió con muchos antiguos autores de América Latina. Entre las pérdidas es seguro que se encuentran algunos manuscritos nunca publicados. Pero incluso de las obras que se editaron, hay bastantes que hasta ahora han sido difíciles de obtener, aunque abrigamos la esperanza de hacerlo en el futuro. Nuestras investigaciones nunca tienen un término absoluto, en este y en otros casos.

Por último, existe un grupo de las que únicamente se conocen los títulos, y a veces las casas editoras.

Más, a pesar de la dificultad de contar con un panorama muy aproximado de la “ópera Omnia” de nuestro compositor, y precisamente acicateados por ello, decidimos intentar la bastante ambiciosa tarea de reconstruir previamente, hasta donde ello fuera posible, el catálogo conocido de sus obras.

En esta reconstitución ha sido fundamental la feliz circunstancia de contar con la ordenación den “números de obra” (Opus), adoptada por el propio autor, según se ha dicho. Ella ha servido también para establecer un relativo orden cronológico general, pero no preciso en fechas exactas, salvo excepciones, en que fueron escritas o publicadas la gran mayoría de las composiciones de Guzmán. Además, algunas de

ellas carecen de número de Opus, sea por razones voluntarias o casuales. Tómese en cuenta, además, que cada Opus comprende generalmente una sola composición, aunque en algunos casos contiene hasta dos, que es el máximo.

La gran mayoría de lo que llegamos a catalogar no es conocido por haber ingresado a nuestra colección particular (la Biblioteca Nacional y la del Conservatorio nada poseen sobre Guzmán) sea en ediciones originales impresas o en copias. Y otras nos han sido facilitadas. Esto nos ha permitido examinar personalmente y realizar un análisis técnico-musical, individual y detallado, de gran parte de estas composiciones. Es la labor complementaria de un trabajo más extenso y minucioso sobre nuestro músico que estamos terminando, y del cual el presente es sólo una síntesis, con la mayor exclusión posible de tecnicismos.

Por último, en determinados casos sólo hemos podido encasillar los títulos y otros magros datos que hemos llegado a conocer únicamente en forma indirecta, por referencias.

Producida así la escalonada pero interrumpida nómina, que podría considerarse como un bosquejo provisorio del catálogo general de obras de Federico Guzmán, encontramos que el primer Opus hasta el momento conocido es el N^o 14, correspondiente a una "Redowa filarmónica" para piano solo, titulada "Lelia". El postrer Opus computado es el N^o 92 ("Cuadrillas brillantes" para piano). Podría ser sólo lo último publicado pero también algo póstumo, pues la realidad se nos escapa.

Así, en medio de ambos extremos hemos podido situar 24 números de obra perfectamente individualizados como tales. Junto con los ya citados, se produce un total de 26.

A esto hay que agregar esos trozos sin número de obra indicado o conocido, a que antes referimos. Entre ellos sólo nombraremos a la ya

citada “Zamacueca” y a una “Gran Marcha Triunfal” ambas, por cierto, para piano.

Decimos “por cierto” pues, una primera mirada de conjunto a tal producción nos conduce a considerarlas fundamentalmente pianística. Y ello es obvio, desde el momento en que su creador fue tan gran virtuoso del teclado. Además, debe contar la fuerte influencia que en él ejercieron los músicos románticos, especialmente Chopin y Schumann. Este último más bien en la composición de sus muy esporádicos trozos para canto y piano.

Al referirnos a obras para piano, aludimos a aquella para un instrumento único a dos manos, como es el caso prácticamente para la totalidad de ellas. Sin embargo, unas pocas están escritas para dos pianos, o piano a cuatro manos.

De paso observaremos que en un solo Lied: “El pescador”, para voz alta y piano, Opus 33, utiliza un texto en idioma español. Encontramos, en cambio, gran preferencia por el francés para casos como éste, así también como para escribir los títulos de obras, leyendas en portadas y dedicatorias. Y esto merece una razonable comprensión, para evitar nuestras posibles reacciones actuales.

Pues debe recordarse, en efecto, la parte de formación parisién del músico, y el inocente carácter de buen tono que en su época, y en toda América Latina, tenía el uso del idioma galo en general. Y es también por eso que en la gran zona de influencia espiritual de Francia (que combinó con la circunstancial universalidad cultural de su lenguaje) se impuso la usanza de recurrir a este para escribir los nombres no sólo de libros, sino también de trozos musicales, donde quiera que ellos se publicasen. Y con razón esto tenía que ocurrir, con la más sincera naturalidad, en las obras de Guzmán que eran editadas en Europa, y también destinada a circular profusamente allí. Naturalmente, en algunos casos las alianzas de idiomas a que daban lugar textos en francés con nombres muy criollos, no resultaban muy felices. Un ejemplo, textualmente transcrito: “Rappelle-toi”, avec

accompagnement de piano, paroles de Alfred de Musset, musique de Federic Guzmán, du Chili. Dedié a Mademoiselle Louise González y Orgegado. Op. 53. Edition Schott. Mayence”...

Volviendo a la producción general de Guzmán, observamos que la excesiva fidelidad al poder expresivo de su instrumento monocromático, así como al espíritu chopiniano que dominaba a nuestro músico, fuera la principal causa de que, desafortunadamente, no escribiese nada para pequeños conjuntos de cámara. Tampoco se valió del coro, “a capella” o acompañado.

Parece, además, que careció de la predisposición natural que es indispensable para la concepción de obras sinfónicas, y del especializado y riguroso entrenamiento técnico para plasmarlas en correctas partituras. Esta falta de acomodación mental al colorido de la orquesta y utilización de sus recursos (que fue también una sorprendente característica de Chopín, su mentor, a quien hasta en ello se acerca) tuvo el resultado de que ninguna obra sinfónica se registre en su producción. Y seguramente por ello no prosperó tampoco el proyecto hecho en Lima, de enviar a Chile una gran obra sinfónica “América”, que planeaba dividir en tres movimientos, de un carácter cercano al Poema Sinfónico u Oratorio. No hay rastros de su existencia.

Basándonos, pues, en lo antedicho, debemos distinguir entonces sólo dos grandes grupos en la obra completa de Guzmán, de acuerdo con el estado actual de nuestra investigación: A) *Obras para piano solo*, que comprenden la casi totalidad de su producción y, B) *Obras para Canto con acompañamiento de piano* (una o dos veces), que comprobamos ser bastante escasas.

El grupo pianístico admitiría, a su vez, algunas subdivisiones, no obstante la dificultad para establecer exactas fronteras entre los diversos tipos en que se expresó Guzmán. El primer subgrupo comprende una clase de obras muy cultivadas por autores de su tiempo, especialmente en América; danzas de salón en boga, provistas

de tiernos y elegantes títulos (por cierto en francés...) de factura musical sencilla, sin intentos de desarrollo y, en general, de poca sólida consistencia. Sin embargo, Guzmán, igual que otros músicos bien preparados, les infundió un fino carácter, cierto buen gusto y relativamente cuidadosa realización técnica.

Muchos de estos trozos podrían servir así, tanto para animar realmente a las parejas de baile, como para ser escuchadas seriamente; aunque acaso entre susurros y despliegues de las buenas maneras de las bellas y sus galanes...

A una sensible censura por ello, habría que oponer la fuerte defensa que ofrece lo realizado por grandes maestros europeos, especialmente románticos, quienes también escribieron ciertos trozos y menudos de salón, lo cual fue motivo de imitación abundante.

Pues, en principio, hasta los elegantes valeses, mazurcas y polonesas de Chopin, por ejemplo, podrían ser bailadas en cualquier sala de danza (no necesariamente en versiones para Ballet, por grupos especializados) pero casi a nadie se le ocurriría hacerlo, cediendo al placer de escuchar, únicamente.

Las composiciones escritas por Federico Guzmán como trozos menores con nombres de danzas y de cuidadosa escritura, son algo abundantes; su número aproximado podría estimarse en cuarenta.

La mayoría de los títulos nos indican, además, una preferencia por antiguos bailes de origen moravo y polaco (¿otra influencia chopiniana? Tales como: Mazurkas, Polonesas, Redowas, Polkas, Varsovianas, Polkas-Mazurkas, etc.). Todas estas inundaron los salones durante algunas décadas del siglo pasado, así como también otras que, por cierto, no olvidó nuestro músico: los Valeses, Schottisch y Cuadrillas.

Atrayentes y curiosos subtítulos, no siempre frívolos, se agregaban al nombre de las danzas. Por ejemplo: "Redowa filarmónica"; Op. 14. "Gran Vals Amic-Gazan" (apellido de la dedicatoria) Op. 28; "Mazurka

brillante”, Op. 58; “La Pensée”, Galop brillante, Op. 45; “Gran Vals en La menor”, Op. 52, etc.

Si las marchas tuvieran que asimilarse al género anteriormente descrito, habría que agregar algunas más o menos solemnes y pianísticas que Guzmán también escribió.

Pero todo esto, igual que otros autores del momento, lo trató también con una estructura mucho más compleja, sobre todo en su realización para el teclado, con un cierto grado de estilización, gran macicez y cierta lejana tentativa de desarrollo, aunque un poco externo.

Es música ya elevada a la categoría llamada entonces de “Morceaux brillants pour Concert”, que consideremos un segundo subgrupo en la obra pianística de Guzmán.

En realidad, aquí los ritmos y nombres derivados de ciertas danzas no constituyen más que simples pretextos para ensayar una música de mayor seriedad, pero que resulta más brillante y espectacular que expresiva, y más calculada ya para la sala de conciertos que para la intimidad del salón. Además, no puede ser ejecutada sino por pianistas de cierta avanzada técnica. Así, las tiernas manecitas de muchas hijas de familia que se atrevían al hogareño deporte de descifrarlas, terminaban por renunciar a ello, luego de enfermar de los oídos o los nervios a cuantos escuchaban sus desesperadas tentativas...

Igual observación podría aplicarse a algunos tipos de “Marchas”, que a la sazón se componían también sobre los mismos principios. Así fuesen por sus autores calificadas de “grandes”, “brillantes”, “heroicas” o “solemnes” (Guzmán le dio algunos de estos nombres a las suyas) siempre podrían desear sustraerse al prosaico destino militar de servir...para marcharse.

Sólo indirectamente emparentado con la categoría de las obras antes citadas, y no menos “grand style”, aunque cediendo ahora a la tiranía ambiental del fácil lirismo italiano y sus seguidores, surgió simultáneamente en el mismo momento histórico, otro tipo de

composiciones, especialmente para piano, que podríamos considerar como un tercer subgrupo en la producción para teclado de Guzmán. Estas obras, también difíciles y superficiales, consistían en arreglos, transcripciones, fantasías “brillantes” o variaciones sobre óperas en boga. Su composición tentó incluso hasta a los más eminentes músicos del Viejo Mundo, en las décadas centrales del siglo XIX. Así, el mismo Chopin muy sobriamente, Franz Liszt en gran escala, y otros diversos contemporáneos y sucesores, crearon composiciones de esta clase, de muy desigual valor, y no siempre lo mejor de sus producciones.

Naturalmente, Federico Guzmán no pudo sustraerse a ser otra víctima de esta verdadera plaga musical que llegó hasta inundar los medios artísticos americanos, copó los álbumes hogareños de tal música y dominó en conciertos o en reuniones sociales frecuentadas por buenos intérpretes. Allí hacían abismarse a las damas, y producir vértigos a tensos auditores de las cascadas de arpeggios y escalas que agobian a sencillas, pero muy célebres arias, extraídas de obras líricas favoritas. La casi obligada contribución de Federico Guzmán en este rubro musical, se tradujo, en su producción pianística, en numerosas elaboraciones realmente virtuosísticas sobre melodías de diversas óperas, tales como: “La Traviata”, “El Trovador”, “La hija del regimiento”, “Baile de máscaras”, “Linda de Chamounix”, “El Guarany”, etc. Más, por fortuna, junto a Tololo anteriormente citado, se encuentra un conjunto más pequeño de composiciones a las que damos especial importancia en medio del legado pianístico de nuestro músico. Consideramos que es lo mejor de cuanto él escribió, juzgado desde un punto de vista más severamente estético.

Pues, en general, son sus obras más finas y depuradas en todos los elementos: formas, líneas melódicas, tratamiento armónico y pianístico, aunque siempre inevitablemente influenciadas por corrientes musicales del momento, en especial por el arte chopiniano. Así, en una especie de “lista de honor” debería incluirse casi una veintena de obras, siempre para piano, cuyo detalle en esta síntesis no es posible. Sólo diremos que se encuentran géneros como el Nocturno, la Barcarola, el Minueto, La Elegía, el Scherzo, etc. Precisamente, del

“Scherzo y danza” Op. 54, el orimero de los dos trozos no sólo es una de sus más bellas obras, sino una de las mejores de la música chilena en general y, en todo caso, de aquella del siglo pasado en particular. Excepcionalmente, y atendiendo también a su calidad, debemos incluir en este grupo a las excelentes obras para canto y piano, de las cuales ya por lo menos dos hemos citado.

Fuera de toda esta producción “controlada”, provista de Opus e incluso ubicada en nuestro reconstituido catálogo musical de Federico Guzmán, hay que considerar que, también con número de obra, tienen que existir nada menos que las 62 composiciones que deben llevarlos, pero que constituyen otros tantos vacíos en dicha nómina. ¡Tanto es lo que todavía nos falta por ahondar en la obra de este músico chileno! Seguramente allí podrían situarse muchas composiciones que Guzmán escribió durante su estada en Río de Janeiro, que conocemos sólo por referencias. Y las suponemos compuestas allí, hay que en vez de títulos en francés ellos están en portugués. Por ejemplo: “O Marques de Pombal”, “Himno de Reis”, “Heroe a força”, “Dança do Brasil”, etc.

Pero, en realidad, no sabemos si éstas llevaron número de obra (ni menos cuál sería) aunque, en cambio, luego veremos que se conocen sus editores. Pueden, por lo tanto, estar incluidas entre el número de composiciones de Guzmán, con o sin determinación de Opus, que integran el no pequeño conjunto de aquellas que hasta hoy constituyen, desafortunadamente, la absoluta incógnita a que hemos varias veces aludido, lo que también ha dificultado la formación más o menos definitiva de su catálogo.

Un punto de mucha importancia en el estudio de Federico Guzmán, compositor, es el relativo a las ediciones de sus obras.

Comenzaremos señalando algo realmente extraordinario, que envidiarían todos los compositores chilenos de nuestros días, y seguramente muchos anteriores (pero que también haría reflexionar a varios organismos de estímulo cultural en el país). Es el hecho formidable de que, al parecer, se publicó todo (o casi todo) cuanto compuso nuestro músico.

Y todavía más: éste tuvo la gran satisfacción de que ello ocurriese mientras vivía.

Veamos el detalle: es asunto más interesante de lo que podría pensarse.

Federico Guzmán tuvo varios editores. Desde luego, es obvio que en sus primeras armas como autor contase con la colaboración práctica de su misma familia, dentro de la cual justamente su hermano Eustaquio (segundo) aparecía nuevamente como elemento editor. (Se anunciaba así: “Almacén de música de E. Guzmán, Pasaje Bulnes 47, Santiago. En Valparaíso, Ed. Niemeyer e Ingirani”).

También al principio le publica obras el “Centro editorial de Música” (Calle de los Huérfanos 25 A, Santiago) y el “Correo literario”, en forma de suplemento.

Algunas composiciones de Federico Guzmán se incluyen, igualmente, en algunos fascículos de una publicación periódica, cuyo sólo nombre nos indica el clima musical chileno de la época, apto para el ejercicio frívolo de dedos excursionando sobre los teclados de las “buenas familias”...Nos referimos a las ediciones del “Álbum musical para señoritas”.

En Lima hay también algo publicado por una casa que se denominaba: “Martínez y Guzmán, editores”. Y ese Guzmán que allí aparece no es otro que nuestro músico. Éste, ahora en otra plaza, no puede evitar de asociarse a un tipo de actividad que fue característica e importante en toda la familia.

Pero es en Europa donde el músico chileno logra un mayor número de ediciones. Y esto no puede pasar inadvertido. Por el contrario, debe ser muy especialmente enfatizado, pues constituyó no sólo uno de los frutos de sus estadas en el Viejo Mundo, en tiempo muy oportuno, sino también debe considerarse como otro de sus grandes triunfos, si bien más silencioso, menos espectacular pero más definitivamente útil para Chile.

Y acaso sea esto lo que por sí solo justifique la permanencia de Guzmán en importantes capitales extranjeras, ya que sus composiciones fueron publicadas, en excelentes ediciones, por muy conocidas y prestigiosas casas editoriales.

Entre ellas citaremos desde luego la de Chaudens, Pére et Fils (Rue Saint.Honoré, prés de l'Assomption), la Imprimerie Aroy (26, Rue du Deltah) y la Edition Henry Gregh. Todas éstas son de París, y parece que intervinieron en publicar más bien composiciones de un muy último período de Guzmán. Por ejemplo, entre aquellas con número de obra, hoy sabemos que en todo caso las designadas con los Opus 61 y 65 los publicó la Casa Choudens.

En Milán obtiene también ediciones, en la universalmente prestigiada Casa Ricordi. Y es posible que existan otras, aunque sobre ellas carecemos de noticias.

Lo que nos asombra, empero, es la constancia con que le publica una gran parte de las composiciones conocidas de Guzmán (y en todo caso aquellas que llevan número de Obra) nada menos que la grande y afamada editorial Schott. Ésta tenía su central en la ciudad alemana de Mainz, donde su nombre es "B. Schott's Söhne" (Hijos de B. Schott), con sucursales en Leipzig, Londres, París y Bruselas (en estas dos últimas capitales como: "B. Schott Freres"). Y anotamos el detalle, pues sólo de las filiales de Maguncia y Bruselas aparece indistintamente el pie de imprenta en las ediciones de la producción guzmaniana.

La causa de nuestro asombro procede de imaginar lo que en pleno siglo pasado tan renombrada editorial como esta de Schott (una de las que acaparaba en Europa la publicación de buena música, pues a ella recurrían los mejores compositores de la época), lo que esta importante empresa, en fin, podía pensar aunque sólo fuese en términos de negocio e inversiones, acerca de las posibilidades de "consumo" artístico de lo producido por un músico procedente de América Latina, entonces aún más desconocida que hoy en aquel

Continente. Y, sobre todo, originario de un país considerado casi extravagante, perdido entre brumas lejanas, sobre tierras de Arauco. Pero es que también debió pesar el prestigio ya alcanzado por el músico de Chile - tanto el pianista como el compositor - en aquellos exigentes medios artísticos. Y debieron ser decisivas la corrección técnica de sus obras y la calidad de muchas de ellas, de acuerdo con los gustos y exigencias del momento.

Por último, observamos que numerosas composiciones de Guzmán fueron después reeditadas por Franz Pasdirek, en el "Universal Handbuch", colección en 20 volúmenes aparecida en Viena. Ya nos hemos referido anteriormente a lo publicado a nuestro autor en Río de Janeiro. Conocemos muy sucintamente el nombre de dos editoriales: la de Arthur Napoleao e Cía. Y la de Guimaraes.

Finalmente, correspondería referirnos a las características específicamente musicales de las obras de Federico Guzmán, con análisis de sus diversas estructuras. Pero esto, que se encontrará con detalle en el citado trabajo más extenso sobre nuestro compositor, y que ahora estamos extractando, no es posible hacerlo aquí. Falta espacio y hay que evitar terminologías técnicas, ya que no nos dirigimos exclusivamente a músicos.

Con todo, se impone siempre una brevísima alusión a las estructuras de tales obras. Es así como en ellas - a manera de una observación muy general - constatamos desde luego la existencia de sólo los tipos que anteriormente distinguimos. Y en todos ellos el músico chileno adopta estructuras bastante regulares y simples, de cierta cuadratura formal, debido a la construcción mediante el encadenamiento algo estático de secciones, (con contenido distinto o con exactas re exposiciones), todo basado en la unidad constructiva del período. Es decir, utiliza preferentemente las formas que se han denominado "cerradas" o "periódicas", donde las posibilidades de una real evolución son mínimas. Es por esto que obras fundamentalmente de desarrollo, tales como La Fuga y la Sonata e sus diversas "advocaciones", falta totalmente en la producción guzmaniana.

Obviamente, la regularidad de la cuadratura es más severa en los trozos con nombres de danzas que en otros.

La “invención” melódica, aunque en Guzmán no es un elemento de especial relieve, siempre nos parece que la de él se distingue entre la de otros compositores de su misma talla, en el área artística que corresponde situarlo, y hasta demuestra visibles tendencias a una búsqueda de calidad.

Y ésta, incluso, lo es de primer orden – hay que reconocerlo – en obras tales como “El Pescador”, para canto y piano, en algunas “Mazurkas” y “Nocturnos” y, sobre todo, en el ya citado “Scherzo” (que integra el par instrumental “Scherzo y danza”) donde alcanza los más altos grados de finura y expresión melódica, dentro de una línea algo schumanniana.

La influencia de Chopin en cambio, se nota más fuerte en la melódica de las “Mazurkas” y “Nocturno”, tal vez por la natural determinante psicológica de estos nombres mismos, correspondientes a géneros justamente introducidos y muy cultivados por el gran polaco, y que Guzmán agrega a los otros que le eran propios.

La influencia llega a su máximo con la adopción, sobre todo en estos mismos géneros, de algunas intercalaciones más elegantes y virtuosísticas que funcionales, de cortos arabescos instrumentales – generalmente escalas o arpeggios, ascendentes y descendentes – como simple ornamentación en medio de contenidos intrínsecos y, por cierto, fuera de cuadraturas, en “tempo rubato”.

En la Armonía, el “colorido” y recursos importantes, aunque siempre cerca de algunos chopinianos, obedecen sobre todo a los principios generales sobre intervállica vertical en el romanticismo. Un ejemplo entre varios: la explotación del claroscuro tonal, resultante de rápidas y directas alternaciones de los modos Mayor y Menor; una especial aplicación, a veces, del acorde de novena menor, etc.

En todo caso, la escritura armónica de Guzmán es siempre cuidadosa, acertada, con buenas realizaciones. Indica de nuevo una seria formación técnica-musical, además de condiciones naturales. Ese

“oficio” se manifiesta, por ejemplo, en la propiedad con que a veces utiliza el sutil recurso llamado “Pedal armónico”, así como determinados enlaces y modulaciones.

Como la riqueza rítmica no fue elemento que tuviese especial significación en su época (sólo habría de hacer tremenda explosión en el siglo que siguió) no procedería formular a Guzmán cualquier reproche posible en relación con tan elemento.

Se destaca, en cambio, la seguridad de mano en la excelente escritura pianística en todas las obras para teclado de nuestro compositor. Esto no es detalle superficial, pues constituye todo un arte “en sí mismo”, y aparte del hecho de que un creador sea un brillante instrumentista al mismo tiempo. Guzmán lo fue con creces y, además, supo proyectar tal circunstancia en el plano técnico creacional.

De todo lo que antecede, aciertos o flaquezas, en la obra creadora de Guzmán, que con la más perfecta objetividad exponemos aquí por igual, no se han ocupado realmente los músicos de su patria. Es triste decirlo, pero es también comprensible. Pues, si ya envidia tuvo gran fortuna de ver excelentemente publicada casi toda su obra, y tal vez por ello fue un tanto difundida cierto tiempo – por el autor mismo y por otros ejecutantes – lo cierto es que para el silencio posterior actuó esa ley de compensación que presentimos por doquier, determinando que nunca más se volviese a publicar algo de este autor. Y así, aunque muchas de sus piezas en magníficas ediciones, con papeles y litografías de antigua alcurnia, llegaron a ser infaltables en los viejos álbumes de música en Chile, cada vez más, con el tiempo, fueron desapareciendo, haciéndose paulatinamente inaccesibles a la revitalización por medio de posibles ejecuciones.

Ante este hecho, estimamos que por lo menos una Antología, conteniendo lo mejor logrado de la producción de Guzmán, hay sería imprescindible que se intentase, y con urgencia, en esta su tierra de origen.

Una selección del tal tipo sería de gran valor para estudiantes, investigadores y público chileno en general.

Pues, como esperamos haberlo demostrado, la figura de Federico Guzmán, compositor, está lejos de haber sido la de un simple “dilettante” u ocasional autor, sin sólido oficio y sin regulares entregas de cosecha artística. Esto importa mucho en la historia de la música de Chile del siglo XIX, en general tan despojada de personalidades de real solidez en esta esfera de acción. Por eso mismo su nombre sobresale, realmente destacado entre los músicos nacidos en el país, que actuaron en las décadas centrales de tal centuria. Pues agregando su calidad de notable pianista, también la de estimable creador, el nombre de este Guzmán se acentúa como el de un pilar indispensable en la evolución completa de esa historia, que ha alcanzado tanto brillo en las últimas décadas.

Por eso la doble personalidad de Federico Guzmán haría falta como eslabón de enlace, si todavía continuáramos subestimándole por culpa de enjuiciamientos al margen de verdaderas perspectivas. O incluso, ignorándola en absoluto, como aún es la injusta realidad. Ella debe definitivamente contrarrestarse. Y a esto tienden precisamente nuestros esfuerzos, entre cuyas materializaciones se encuentra la presente síntesis, nacida como intenso ideal de que, por fin, se reconozca y revalorice la interesante figura de Federico Guzmán, uno de los más olvidados músicos de Chile.