

Angelo Gilardino, *Andrés Segovia: l'uomo, l'artista*, Ed. Curci, Milán, 2012

El tema del que nos ocuparemos en este breve ensayo trata de una biografía de Andrés Segovia (1893-1987) el mejor guitarrista del siglo XX, escrita por Angelo Gilardino, a su vez compositor italiano y virtuoso del instrumento.

Cuando se escribe un libro de historia –y una biografía es un libro de historia–, el problema ante el que se enfrenta el autor es, naturalmente, decidir qué corte darle a su propia investigación. Con esta decisión, acerca de la orientación que se le quiere dar al propio trabajo, se asume también una perspectiva que define una postura que permite establecer cómo seleccionar y distribuir la cantidad de informaciones y de fuentes que se deben organizar en relación con tal objetivo. ¿Cuál ha sido, pues, el objetivo con vistas a lo que Gilardino ha podido “cortar” de la enorme cantidad de documentación sobre el grande guitarrista? El de narrar la biografía de un extraordinario intérprete y subordinar a esta finalidad todos los demás aspectos de la vida de este hombre. Los hechos privados, por tanto, aparecen en el relato solo para caracterizar mejor la figura del músico y no para alimentar chismorreos. Por ello, estamos ante la narración de la vida de un artista.

Sin embargo, aquí surge espontánea una pregunta: ¿para quién escribe Gilardino esta biografía de Segovia? ¿Quizás para la típica dama de la burguesía que frecuenta los teatros líricos y las salas de conciertos, con el objeto de ofrecer una buena lectura? ¡Absolutamente no! La escribe –cito textualmente– para los «jóvenes que se dedican hoy a la guitarra»,¹ es decir, para los guitarristas de mañana. El libro es, por tanto, la vida de un artista, narrada *por* un artista *para* guitarristas: aquí el sujeto del que se escribe la biografía, el autor y el destinatario tienen mucho en común.

Pero entonces, por todo lo que hemos dicho hasta ahora, ¿qué configuración asume esta biografía escrita por Gilardino? Se connota (y aquí

1. *Segovia*, p. 4.



me apropio de un adjetivo del autor que es para mí muy apreciado)² como una biografía *militante*. Por lo tanto, un libro de historia que cuenta a los jóvenes guitarristas del futuro una experiencia luminosa, para mostrar el significado de una vida dedicada a la guitarra y lo que ello ha representado en la historia de la música; pero, al mismo tiempo, es un libro *pragmático*, que con su narración quiere exhortar a los jóvenes talentos, con vocación por el estudio de la guitarra, a emular (cada uno a su manera y según sus propias personales capacidades) la *militancia* musical de Andrés Segovia.

Nada mejor que una historia de vida podía prestarse para tales fines. No podemos dejar de recordar aquí que Giambattista Vico –estamos en Nápoles, en su ciudad–, publicando, en 1716, la biografía del líder Antonio Carafa, señalaba que mientras las obras de historia presentan a los hombres ilustres como ya contruidos en su grandeza (por tanto podemos solo admirarlos), las biografías presentan las vidas de estos hombres en su evolución y, por ello, pueden ser fuente de incitación e imitación para los jóvenes.³

Un libro militante, por lo tanto, y, de hecho, todo conspira para que así sea: desde la exposición de los presupuestos metodológicos (muy bien enunciados en la modalidad de prólogo en forma de epístola dirigida al gran maestro andaluz) a la división providencial en párrafos cortos, lo que permite, en cualquier momento, interrumpir la lectura y retomarla teniendo como referencia una cesura bien definida; desde el estilo ligero (en este caso me refiero por supuesto a la ligereza de Italo Calvino),⁴ rápido y eficaz –que a menudo convierte los momentos de la historia en verdaderos *tableaux vivants*– a la gran cantidad de noticias de carácter musical que nunca desemboca en la erudición pura, sino que es siempre fiel a la intención narrativa y pragmática de la obra.

Ahora, sin embargo, debemos tratar de entender brevemente lo que ha sido la sensación general de la militancia artística de Andrés Segovia. Intentaremos decirlo en pocas palabras: elevar la guitarra de la condición de minoría y marginación musical, en la que aún se hallaba en los años jóvenes del músico, y conferirle la merecida dignidad como instrumento solista a la par que otros. Se trataba, en esencia, de sacarla de las lecherías y de los estancos y hacer que se admirara en las salas de conciertos oficiales.

2. Cfr. *Segovia*, p. 192.

3. Cfr. G. Vico, *Le gesta di Antonio Carafa*, coordinado por M. Sanna, Guida, Nápoles, 1997, p. 309.

4. Cfr. I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio* (1985-1986), Garzanti, Milán, 1988, pp. 5-30.



Este proyecto requería una participación plena en todos los aspectos relacionados con la promoción artística y cultural del instrumento. Había que tener la sensibilidad por las cuestiones organológicas y de técnica de ejecución; era necesario plantearse el problema de la construcción de un repertorio que estuviese a la altura del nuevo papel que la guitarra tenía que acometer; se tenían que gestionar bien sus economías y su imagen como músico. Segovia hizo excelentemente todas estas cosas en el curso de su larga vida. Cuando era joven ignoró el murmullo de los seguidores miopes de Francisco Tárrega (una «hermandad de mojoneros de rodillas» los define Gilardino),⁵ que criticaban su mala costumbre de tocar con las uñas. ¿Y cómo se podía arrancar de las cuerdas, solo con la yema de los dedos, esa sonoridad necesaria para que se difundiese en las grandes salas de conciertos, que Miguel Llobet consideraba inadecuadas para el sonido tenue del instrumento?⁶ ¿Y quién, si no el guitarrista maduro y famoso, hizo la fortuna del luthier alemán Hermann Hauser, después de haber hecho antes la de su competidor español Ramirez? ¿Y quién animó a su compañero danés Albert Augustine para reemplazar las antiguas cuerdas de tripa de animal por las de nailon? Llevando al éxito a estos artesanos geniales, Segovia siempre persiguió el objetivo de perfeccionar la calidad organológica de su instrumento y de ennoblecerlo más y más, posibilitando apreciar su potencial de intensidad, timbre y expresión.

No se trataba de añadir algo externo o ajeno a la guitarra (Segovia era contrario a la amplificación), sino de potenciar lo que ya era inherente a su estructura, provocando, de esta manera, un proceso de revelación. En las manos del maestro Linares –y gracias a la meditación intelectual y efectiva juntas– la guitarra revelaba toda su versatilidad y sus virtudes múltiples y multicolores.

¿Pero todo esto se podía hacer solo con el repertorio disponible cuando Segovia comenzó a dar sus primeros pasos importantes como concertista? En aquella época, la literatura para el instrumento contaba solo con la música compuesta por guitarristas (por lo que el intérprete corría el riesgo de quedarse encerrado en un *hortus conclusus*) y con transcripciones tomadas del repertorio pianístico romántico. Si se le echa un vistazo de carácter longitudinal a los primeros programas de los conciertos segovianos, sabiamente contenidos en el libro,⁷ nos

5. Segovia, p. 48.

6. Cfr. Segovia, p. 53.

7. Cfr. Segovia, pp. 36, 46, 69, 96-97.



damos cuenta de que estaban constituidos principalmente por estas dos tipologías de piezas.

Segovia se dio cuenta de que había que transgredir la prohibición impuesta por Berlioz a los compositores: no escribáis partituras para guitarra si no sois guitarristas, es un instrumento demasiado complejo para ser tratado por quienes no lo conocen perfectamente. Y así, he aquí el compromiso del intérprete inteligente y de buen gusto con los compositores no guitarristas de la época, para los que incluso preparó –nos informa Gilardino⁸– una especie de manual ilustrativo del instrumento para facilitar su tarea.

El compromiso para instaurar el nuevo repertorio de guitarra comenzó en los años 1919-1920 con las peticiones de Segovia dirigidas a Federico Moreno-Torroba. Continuó, sucesivamente, con otros compositores: Joaquín Turina, Albert Roussel, Alexandre Tansman, Heitor Villa-Lobos, Joaquín Rodrigo, por citar solo los más conocidos. Pero, por supuesto, las más importantes fueron las alianzas con Mario Castelnuovo-Tedesco y, *dulcis in fundo*, con Manuel Ponce, quien trabajó con Segovia desde 1925 hasta 1940. La *Fantasia para un gentilhombre* de Rodrigo, el *Concerto in Re* de Castelnuovo-Tedesco, el *Concierto del Sur* de Ponce, el *Concierto para guitarra y orquesta* de Villa-Lobos (este último menos amado que los otros por Segovia) fueron solo las obras más importantes y sustanciales que vieron la luz gracias a la iniciativa demiúrgica del guitarrista con los compositores.

Pero, en este sentido, Gilardino nos informa⁹ –y este es otro mérito del libro– de que lo que se debe a la iniciativa de Segovia, y que todos nosotros más o menos sabemos, no es únicamente el repertorio segoviano disponible. El guitarrista leía la música que recibía como *dédicataire* y la seleccionaba: una parte se enaltecía ante los honores del concierto o de la publicación, otra fue almacenada y mantenida en secreto. Gilardino hizo este descubrimiento el 8 de mayo de 2001, cuando –como director artístico de la Fundación de Segovia Linares– abrió las cajas que contenían la biblioteca de música codificada del maestro. Así, el repertorio segoviano general se puede dividir en dos secciones principales: el repertorio *manifiesto* y el *oculto*. En este punto, sin embargo, siento la necesidad de solicitar a Gilardino a escribir un nuevo libro o, si se prefiere, un ensayo sobre este repertorio oculto, porque las opciones de Segovia podrían arrojar más luz sobre sus gustos y su estética musical.

8. Cfr. *Segovia*, p. 63.

9. Cfr. *Segovia*, p. 8.



Algo de esta estética segoviana podemos entenderla ya por las señales que Gilardino, inteligentemente, lanza aquí y allá en el texto. Prestemos atención: aquí no estamos hablando de la estética musical profesada por algún oscuro profesor de conservatorio o universitario, que afecta poco al estado de cosas. Estamos hablando de un pensamiento musical¹⁰ que se ha traducido en “hacer”, en un sentido amplio, en una acción de promoción y de delimitación; un pensamiento que ha tenido el poder demiúrgico (me obstino una vez más en usar este adjetivo derivado de Platón) de definir gran parte del repertorio de la guitarra, lo cual ha permitido el acceso a la poética relacionada con los lenguajes de tonos rigurosos y ampliados, negándose a los más atrevidos que se prolongaron hasta su disolución. En este gesto, que determinó gran parte de la historia de la guitarra en el siglo XX, se anuncia una concepción de la belleza musical que tiene sus pies firmemente plantados en las experiencias lingüísticas de principios del siglo XX y se detiene por debajo de las extralimitaciones que efectaban a la época de la experimentación, mientras la carrera del concertista celebraba sus triunfos. El siglo XX de Segovia, si queremos decirlo haciendo uso de los conocidos emblemas filosófico-literarios, se acerca más al de Croce y Thomas Mann –en plena tragedia de las dos guerras mundiales (que el mundo hispánico siempre vivió un poco desde el exterior)– que al de Adorno y Samuel Beckett¹¹.

Desde los confines del repertorio manifiesto, establecido por Segovia, se queda fuera toda forma de vanguardia que vaya más allá de Debussy. Quedan excluidos Stravinsky, Ravel, Bartók (Gilardino lo sintió).¹² Quedaron excluidos la Escuela de Viena y sus resultados más atrevidos, evidenciados en Darmstadt con el serialismo integral.

10. Un intento de reconstruir los conceptos estéticos segovianos se ha llevado a cabo a través del último hijo del guitarrista, Carlos Andrés (1970), quien basó su reconstrucción en la biblioteca de su padre y en las informaciones que tenía en su poder en relación con las lecturas que fueron significativas para el padre (cfr. C.A. Segovia, *Una aproximación simbólica a la estética de Andrés Segovia*, Fundación Andrés Segovia, Linares, 2003). Un criterio estético general que se aproxima mucho al del gran músico podría ser el expresado en las siguientes palabras de su hijo: «La grandeza de una composición no reside en el hecho de que sus notas hayan sido bien dispuestas y resulten agradables al oído; lo esencial es que logre commovernos de algún modo, que amplíe y nos permita explorar el espectro cambiante de nuestras emociones, que resuelva sus aparentes tensiones en un sobrio equilibrio capaz de reunir las todas o que exalte unas y evoque otras; sentimos entonces que afiora en nosotros la vida de una manera hasta entonces desconocida, o bien previamente conocida pero olvidada» (Id., *Una aproximación simbólica a la estética de Andrés Segovia*, cit., p. 42).

11. En lo que se refiere a la profunda diferencia entre el mundo musical de Thomas Mann y el de Adorno y Schönberg nos remitimos a R. Diana, “La ‘scelta’ della dodecafonía nel ‘Doctor Faustus’ di Thomas Mann”, en G. Cantillo, D. Conte, A. Donise (a cura de), *Thomas Mann tra etica e politica*, il Mulino, Boloña, 2011, pp. 325-352.

12. Cfr. *Segovia*, p. 78.



Sin hace la guerra, sino simplemente cerrando las puertas del repertorio, Segovia parecía querer erigirse como vestal de lo que, probablemente, según su parecer, era la “buena forma”, en contra de lo que debe haberle aparecido a él como el caos de la nueva música.¹³ Evitando entrar en competencia, sino, más bien, recorriendo simplemente su prestigioso camino de intérprete, respondió con gracia a Schönberg, Webern, Stockhausen, Boulez, etc., como un caballero español de otra época, promoviendo el impresionismo de Ponce, el neoclasicismo de Castelnuovo-Tedesco, la escritura cómplice con el pasado y la tradición popular de Rodrigo y de otros compositores españoles, con cuyas obras –a las cuales Berio, evidentemente, aludía cuando hablaba (con una gravedad que, en muchos casos, creo que puedo compartir) de «tarjetas postales para orquesta de España»¹⁴– el gran guitarrista podía dar crédito a la vieja idea, que hizo propia, de un hispanismo universal. Entre Segovia y el mundo vanguardista no puede haber diálogo: el gran guitarrista pertenecía a otro mundo, era distinto. No podemos reprochárselo, pero junto con Gilardino podemos mostrar nuestro pesar, porque si las cosas hubieran ido de otra manera, “el despacho de aduana” de la guitarra se habría completado ya con Segovia. Por supuesto, la historia no se hace con el “si”, pero en este caso la hipótesis contrafactual sirve para aclarar, aún con mayor eficacia, el significado de la obra segoviana en el contexto más amplio de la música occidental del siglo XX. La guitarra traspasará la frontera de todas formas y el repertorio de la guitarra acogerá páginas importantes de la música radical. Esto no se le reconocerá a Segovia directamente, pero tal vez, indirectamente, se le reconocerá solo a él por haber hecho conocer y apreciar el instrumento en el mundo. Y aquí, probablemente, guitarristas del presente y del futuro lanzarán un suspiro de alivio: no todo lo que concierne a la guitarra en el siglo XX y más allá se debe a Segovia; el ilustre andaluz les ha dejado algo por hacer también a ellos.

Retomo, en conclusión, la función pragmática de este libro. ¿A qué parece animar en realidad este trabajo Gilardino? No obstante lo mucho que ya ha hecho Segovia, todavía queda mucho por hacer. Para los jóvenes guitarristas de hoy y de mañana este libro parece que señala un camino ya recorrido excelentemente por el gran guitarrista, pero en la línea infinita del principio. Experimentar todas los sonidos del instrumento –incluso los no segovianos– y tratar de enriquecer

13. Cfr. *Segovia*, p. 235.

14. L. Berio, *Un ricordo al futuro. Lezioni americane* (1993-1994), Einaudi, Turín, 2006, p. 23.



continuamente y cada vez más el repertorio, colaborando con los compositores, ilustrándoles el potencial poliédrico de la guitarra, su aspecto físico directo, incontenible y fructífera, ya que no admite intermediar (y al mismo tiempo lo permite todo) entre los dedos del intérprete y la cuerda, que produce el sonido, vibrando, o las demás partes del instrumento que, si es necesario, se pueden utilizar para generar sonido. Todo esto hace que la guitarra, en perfecta simbiosis con el intérprete, represente un recurso valioso para la música contemporánea, porque es dócil ante sus más atrevidas experimentaciones tímbricas.

Traducido por Consuelo Pascual Escagedo

ROSARIO DIANA