

PAGINA 20

El piano de Leonor

Una mirada a la interpretación musical de la heroína de *Martín Rivas*

CARMEN PEÑA
Instituto de Música
Pontificia Universidad Católica de Chile

RESUMEN. Este artículo aborda la representación de la música y del papel la mujer en la tertulia cotidiana de la alta burguesía, a través de las ejecuciones pianísticas de la heroína -Leonor- de la novela decimonónica *Martín Rivas*, de Alberto Blest Gana. Se plantea que el desarrollo de competencias musicales fue parte de una sociabilidad de la época que colaboró con el proceso de educación femenina; se revisa la connotación de la interpretación de géneros en boga -principalmente el vals- y prácticas sociales asociadas a ella; y, finalmente, postulo que desde ese ámbito la novela refleja las ideas de modernidad que propició el autor a través de literatura.

Palabras clave: música de salón; piano siglo XIX; vals; *Martín Rivas*; Alberto Blest Gana; modernidad.

Introducción

La música es una de las manifestaciones recurrentes en la producción literaria del escritor Alberto Blest Gana (1830-1912), figurando en mayor o menor medida en casi todas las novelas y en muchos de sus estudios de costumbres. Contextualizada en diferentes espacios, tanto privados como públicos, en prácticas cotidianas y celebraciones domésticas, en conmemoraciones civiles o religiosas, su ágil pluma construye, en varias ocasiones, verdaderos cuadros costumbristas.

Martín Rivas. Novela de costumbres político-sociales (1862), con adaptaciones para el teatro, la televisión y decenas de ediciones impresas, es una de las obras más conocidas y difundidas, así como su protagonista -Martín- uno de los personajes más estudiados. Sin embargo, como aporte al estudio de prácticas musicales otras son las figuras de interés. Tal es el caso de la familia Molina en cuanto a la música popular y, como contrapunto, Leonor -la heroína- en el ámbito tertuliano de la alta burguesía, en quien centro este estudio.

Ambientada en Santiago a mediados del siglo XIX, los inquietos 1850-1851, esta novela, de orientación estética realista y costumbrista, se cimienta en las temáticas de “lo social, lo económico, lo político y en el amor”¹ y responde al ideario liberal que guió al autor: el férreo compromiso con una literatura de carácter nacional -representada por la novela como género-, con una función civilizadora y al

1. Araya 1998: 20.

servicio del progreso, como claramente se refleja en su “Literatura chilena. Algunas consideraciones sobre ella”, discurso de incorporación a la Facultad de Humanidades de la Universidad de Chile (1861)².

En *Martín Rivas*, la figura de Leonor y su interpretación del piano en la tertulia familiar permite profundizar en el valor del relato de ficción costumbrista como fuente para el estudio de procesos socio-culturales. En esta comunicación, por medio de un recorrido por la trama de la novela, se revisa cómo el escritor Alberto Blest Gana representa la música en el ámbito privado del salón de la alta burguesía y la participación que le cupo a la mujer en ella. En lo más específico, postulo que la interpretación musical de la heroína persigue un fin extramusical, que da cuenta de prácticas sociales al mismo tiempo que refleja ideas de la modernidad que propició el autor a través de la literatura.

Como es de conocimiento, la novela cuenta la historia de un joven provinciano, procedente de Copiapó, que llega a Santiago sin más bienes que su honradez y con el propósito de alcanzar una posición que le permita ayudar a su madre y hermana. Su principal contacto en la capital es un rico hombre de la burguesía -Dámaso Encina-, que se convierte en su protector. La conquista de su hija, Leonor, será el otro objetivo de Rivas, llegando a feliz término. En el desarrollo de la fábula, el héroe transita por diferentes espacios, se involucra en un histórico proceso revolucionario que fracasa, es condenado, y salvado gracias a la acción de las dos mujeres que lo aman -Leonor y Edelmira Molina-.

... habló de música, de sus estudios en el piano y de las piezas más en boga...

En *Martín Rivas* el piano está asociado casi exclusivamente a la tertulia cotidiana realizada en el salón de la familia Encina, cobrando vida en la figura de Leonor, la hija predilecta, entonces con diecinueve años de edad. En ese círculo ella es la única que lo toca con regularidad. Sólo en una ocasión aparece su prima Matilde que, en una reunión en su propia casa, una vez “con distraída mano principió a tocar mientras hablaba con su amante [Rafael San Luis]”³ y, como contrapunto al salón burgués, en un picholeo⁴ en casa de Bernarda Cordero de Molina (127), sobre el cual me referiré más adelante.

Los Encina contaban con dos pianos, uno en su casa en Santiago y el otro en la hacienda cercana a la capital, y de ambos se desconocen antecedentes: marcas, modelos o si fueron adquiridos en Chile o encargados al extranjero. Si nos alejamos de la ficción para ir al mundo real, varias alternativas eran viables, por cuanto en la década de 1850 y 1860 -época en que transcurre la ficción y de la escritura, respectivamente- en Chile hubo una oferta amplia de pianos. Incluso se abrieron fábricas para su construcción y -tal como sucedió con las partituras- tanto la importación como venta en diversos almacenes de música se publicitó profusamente en la prensa, como informa, por ejemplo, Mario Milanca en un trabajo sobre periódico *El Ferrocarril* que cubre la década 1855-1865⁵.

2. En Blest Gana 1956: 455-472.

3. Blest Gana 1998: 317. En adelante, todas las referencias y citas de *Martín Rivas* serán de esta edición.

4. La definición de Zorobalel Rodríguez (1875: 371) es bastante despectiva y ha sido muy discutida. Dice que el término “es chilenismo de uso frecuente entre la jente de medio pelo. Equivale a *zambra*, *holgorio* [...] en que se baila, se canta i bebe sin respeto alguno a las leyes de la etiqueta i aun a veces con mui poco a las de la moral”. Lo diferencia de la *remolienda* “en que ésta parece indicar un grado mayor de familiaridad y descoco. La *remolienda* es prima hermana de la *orjía*: y el picholeo es mas próximo del *bureo* que de ésta”.

5. Milanca 2000: 22, 39-40. Además, cf. Pereira Salas 1957: 103-104.

De manera similar, el relato tampoco dice cómo se inició Leonor Encina en su práctica. Aventuro una hipótesis. Descarto una influencia familiar directa: no hay constancia que su madre lo ejecutara -y en la novela se la representa con intereses alejados de cualquier habilidad o gusto artístico- o que alguno de sus hermanos se lo enseñara, aunque tenía otros⁶. Tampoco hay indicios que asistiera al entonces recién inaugurado Conservatorio de Música. Por lo tanto, quedan implícitas las probabilidades de su aprendizaje en el colegio, ya que tuvo formación escolar⁷ (281), y(o) que contó con un profesor(a) particular, como sucedió con frecuencia en la “gente de buen tono”.

De cualquier modo, es claro que lo ejercita y no toca “de oído”, como consigna el narrador al menos en tres oportunidades. Se dice que Martín la espiaba por la ventana cuando ella salía de estudiarlo diariamente (190); que con posterioridad a un almuerzo familiar “oíase en el interior el sonido del piano en que Leonor ejecutaba algunos ejercicios” (232); y -ya avanzada la historia-, en el transcurso de una conversación, ella

“[...] habló de música, de sus estudios en el piano y de las piezas más en boga, consultando a veces la opinión de Agustín y la de Rivas, y concluyó por estas palabras: Esta noche les tocaré un valse nuevo que tal vez ustedes no conocen” (249).

Si bien las referencias anteriores no implican que necesariamente recibiera lecciones sistemáticas, lo cierto es que Leonor habla de música, lee la música escrita, memoriza piezas y domina el instrumento. Incluso, como se verá, simultáneamente puede conversar y dar vuelta las páginas de la partitura que tiene a la vista, equivocándose sólo en una oportunidad.

Los rasgos hasta aquí enunciados apuntan a representar una heroína que responde a la visión de mundo de Blest Gana de la alta burguesía o burguesía adinerada, y al cambio socio-cultural operado en el país hacia mediados del siglo XIX. Vale decir, la nascente modernidad urbana chilena que, entre otros aspectos bien estudiados que aquí omitiré, impulsó desde distintos frentes la participación más activa de la mujer en el mundo alfabetizado, la lectura y la escritura. Como apunta Sol Serrano⁸:

“El Estado y la elite ilustrada masculina también sabían que las mujeres eran necesarias en la lucha civilizadora contra la ignorancia, como lo demuestra la preocupación de Manuel Montt, de Andrés Bello o de Domingo Faustino Sarmiento por el ingreso de las mujeres a la escuela primaria”.

“La sola familiaridad con la cultura escrita cambiaba el vínculo de las mujeres no sólo con la religión, sino con todos los saberes. La ecuación de la elite femenina en sí significaba un cambio hacia prácticas modernas que transformaban la vida privada y pública”.

6. Aparte de Agustín, el mayor de los hijos (23 años), Leonor tenía tres hermanos menores que estudiaban en el colegio de los Padres Franceses (64). No se describen “por su poca importancia en esta historia” (67).

7. Milanca (2000: 21) en su estudio registró 18 establecimientos educacionales, femeninos y masculinos, que entre sus materias ofrecían música y baile en la época.

8. Serrano 2008: 88, 93.

En este contexto, el estudio musical constituyó otra arista de aproximación al universo de la lecto-escritura que, con antecedentes en las primeras décadas de la centuria, se vio reforzado por los nuevos planteamientos. De este modo, desde la perspectiva musical, la novela deja ver que hacia mediados del siglo XIX se atenuó la categórica apreciación de María Graham cuando, a propósito de su visita a Chile en 1822, consignó⁹:

“Es asombroso el número de pianos importados de Inglaterra. Casi no hay casa en que no haya uno, y el gusto por la música es excesivo: muchas jóvenes tocan con destreza y gusto aunque pocas se dan el trabajo de aprender con método, y se confían enteramente en el oído”.

En términos de la época, este “progreso” en la práctica de la música obedeció, por una parte, a distintas acciones a favor de la cultura musical -que se interrelacionaron- y, por otra, consecuentemente, a un nuevo tipo de sociabilidad. Pereira Salas es certero al señalar¹⁰:

“El maestro de música fue un personaje obligado, a veces pintoresco en el seno de las familias aristocráticas. El buen tono de la sociabilidad exigía estos estudios como atributos indispensables de la educación femenina [...]”.

La vida social informal o cotidiana urbana y las redes sociales mantenidas por la alta burguesía impusieron un modo de ser, de actuar, de relacionarse y manifestarse que requirió del desarrollo de ciertas competencias o habilidades¹¹. Para el universo femenino, el arte fue una de ellas. Esto explica la gran cantidad de nombres de mujeres que registra la literatura histórico- musical canónica sobre la época con motivo de presentaciones musicales de distintos profesores(as) -muchas a beneficio- y la participación de éstas como intérpretes en diversas ocasiones y espacios. Por lo tanto, se ve que la demanda social por aprender y practicar la música fue alta, tanto en la capital como en provincias.

Algunos sucesos y logros fundacionales para la sociedad santiaguina fueron un gran aporte en este sentido. Tal es el caso de la inclusión de la música en la enseñanza escolar privada, la creación de la primera Sociedad Filarmónica (1826-28) -a la que siguieron varias otras con posterioridad-, la apertura del Conservatorio Nacional de Música (1850), la llegada al país de músicos visitantes y, con ello, el aumento de la vida de conciertos, entre otros.

Por ejemplo, los escasos y pioneros establecimientos educacionales privados femeninos, encargados de impartir asignaturas básicas a la alta burguesía, incorporaron la música en sus planes como parte de la educación. Tal es el caso del Colegio de Señoritas, de Francisca Delauneux -cónyuge de José Joaquín de Mora-, o el del matrimonio Versin, ambos creados en 1828. En ellos y en los que posteriormente se fundaron, la enseñanza del canto, el piano u otro instrumento, a cargo de maestros especializados, dio muy buenos resultados¹².

9. Graham 1988: 24-25.

10. Pereira Salas 1957: 103.

11. Agulhon: 1992: 1-10. Para una visión integral de la sociabilidad según Juan Bautista Alberdi, Domingo Faustino Sarmiento y Francisco Bilbao ver Poblete 2003: 61-81.

12. Pereira Salas 1941: 157-159.

Un par de años antes, la Sociedad Filarmónica (1826-1828) -surgida de un cenáculo privado- inauguró la actividad musical de conciertos públicos, reuniendo a los escasos músicos profesionales y a numerosos aficionados, como informa Luis Merino¹³. Entre sus objetivos, es destacable la tarea que se impuso de formar audiencia, especialmente en la juventud, constituyendo un aporte a lo que hoy llamaríamos una educación informal, labor tan necesaria para el progreso intelectual de la sociedad republicana. La alta participación de mujeres puede observarse en los seis conciertos de 1826, donde éstas alcanzaron un total de catorce y los hombres de nueve. El piano, seguido de la voz, conquistó las preferencias de las mujeres: once participantes fueron pianistas y una de ellas -Isidora Zegers- además figuró en la voz y guitarra, mientras otras tres representaron exclusivamente a la voz. Entre los hombres las cifras son opuestas y muestran una mayor variedad instrumental: sólo uno ejecutó el piano, aparte del violín y la voz, y el resto intervino con la voz, flauta, clarinete (uno fue José Zapiola), violín (Manuel Roble), viola y violoncello (Carlos Drewetcke, también con la voz)¹⁴.

Asimismo fue nutrida la respuesta femenina al Conservatorio Nacional de Música, creado en 1850 por decreto del Gobierno de Manuel Bulnes, en virtud de “que es de reconocida conveniencia fomentar el estudio de la música como ramo de la educación (...)”¹⁵. Con cursos de solfeo, canto y, entre los instrumentos, “piano, órgano, harmonium, violín, etc.”¹⁶, desde su inicio hasta 1911 la población escolar de mujeres superó a la de hombres. A modo de muestra, en 1850 alcanzó a 102 mujeres y 65 hombres, y en 1862 -época de escritura *Martín Rivas*- a 103 y 81, respectivamente¹⁷. Distinto es el balance del profesorado: la nómina que proporciona Sandoval¹⁸ hasta 1911 consigna 103 hombres y 18 mujeres. Este indicador coincide con la apreciación de Pilar Ramos¹⁹ sobre la escasa docencia femenina en conservatorios y centros públicos de enseñanza europeos durante el siglo XIX y XX (aunque no así en la privada), que frenó la probabilidad de una independencia económica de éstas.

Las breves referencias anteriores -y por ello incompletas- evidencian distintas posibilidades de participación femenina en la música y el interés por un aprendizaje más sistemático, aunque principalmente desde un punto de vista social y sin intención profesionalizante, pese a que hubo algunas que se aventuraron en la carrera artística²⁰. Dicho de otro modo, y recapitulando, aprender a tocar o a cantar se consideró parte de la sociabilidad de la alta burguesía, tal como lo atestigua desde la ficción la heroína de *Martín Rivas*.

... y siéntese al lado del piano porque tengo que hablar con usted.

En la novelística blestganiana las reuniones y celebraciones privadas de la elite capitalina (especialmente bajo la modalidad de la tertulia) tienen un papel relevante en la articulación de la diégesis, en el sentido que la historia se comprende y se sustenta en esos espacios de sociabilidad. En este ámbito *Martín Rivas* es paradigmática. Además, en esta obra y en otras -*El ideal de un calavera* (1863) o *El loco*

13. Merino 2006: 8-9.

14. Merino 2006: 10. El autor recuerda que flautas y clarinetes no eran ejecutados por mujeres en esa época.

15. Sandoval 1911: 9.

16. Sandoval 1911: 9. Las clases eran gratuitas, dictadas tres veces por semana en el propio establecimiento, aparte de otras tres que debían crearse especialmente para alumnos del Instituto Nacional en su colegio. Otras referencias y comentarios críticos de José Zapiola sobre el Conservatorio en Guerra 2008: 28-49.

17. Ver Sandoval 1911: 34.

18. Ver Sandoval 1911: III-XVI.

19. Ramos López 2003: 74-75.

20. Más sobre el tema en Peña Fuenzalida 2008: 297.

Estero (1909)-, hubo una determinación expresa del autor de profundizar en la verosimilitud, ahondando en los rasgos sociales, en las escenas costumbristas y en la incorporación del marco referencial temporal vinculado a hechos de la historia de Chile. Este propósito, junto a otros, es medular en la fundamentación de su visión de literatura y de la novela nacional²¹.

En otras palabras, son factores determinantes en su narrativa la perspectiva y temporalidad -en términos de Genette²² - que, en este caso, contribuyen a la representación del salón de la alta burguesía y su dinámica, bajo el prisma de un emisor -y también del narrador- crítico y observador, cuyo horizonte ideológico atraviesa el discurso. Vale decir, mundo representado y concepción ideológica se entrecruzan. Así, en *Martín Rivas*, el espacio físico y privado de lectura de la música -el salón de los Encina propiamente tal-, es al mismo tiempo un espacio simbólico de práctica social, no siempre mirado “amablemente”, en particular bajo el lente del narrador.

El círculo tertuliano de la familia Encina es prototípico: jerarquías, papel de sus miembros, actitudes sociales o entretenimientos, femeninas y masculinas, se encuentra bien definidas. Si bien la opinión de la heroína -Leonor- tiene gravitación en el seno familiar, el mundo de los negocios y de la política le pertenece a los hombres adultos, esto es, al padre y sus contertulios. Las señoras mayores conversan sobre cotidianidades, interactuando con ellos en algunas ocasiones, sin ser tomadas demasiado en cuenta. Leonor y su prima Matilde giran en torno a los asuntos amorosos. Se unen a ellas los pretendientes y Agustín Encina, su hermano.

La incorporación del héroe, el provinciano Martín Rivas, es un punto de quiebre. Su ascendencia burguesa aunque pobre y la condición de huésped y secretario del dueño de casa, lo ponen en una situación incómoda, pero tarde o temprano debe incorporarse a la reunión familiar y conquistar un espacio. Como le recomienda su protector -don Dámaso-, le “conviene” asistir a ellas para establecer relaciones y conocer la sociedad (113), pero es evidente que a él lo motivaba el encuentro con Leonor, pese a que en ese escenario debía competir con los pretendientes de la joven, con suficientes ventajas económicas y(o) sociales para merecer la consideración de la refinada y esquiva Leonor (119).

Las reuniones nocturnas de los Encina eran tertulias habituales, donde la conversación y los entretenimientos domésticos formaban parte del ritual. Manuel Vicuña²³ las caracteriza como “tertulias convencionales, en las que predominaban pasatiempos ajenos a cualquier afán intelectual, como los juegos de naipes”, diferenciándolas así de otras de salones más ilustrados, cuyo fin fue “incitar el desarrollo cultural de las mujeres”²⁴. En efecto, como se vio en un estudio anterior²⁵, en general, en las tertulias de la burguesía adinerada blastagianas priman las conversaciones sobre cotidianidades -vida social, moda, noticias políticas, amor, etc.- y algunos juegos muy populares de cartas, como la malilla. La música, con significativas referencias, figura como un pasatiempo usual.

En *Martín Rivas*, a mi juicio, la presencia del piano y de la música en el salón rebasan el plano meramente circunstancial y de ambientación. Este instrumento actúa como un agente identificador

21. Blest Gana 1956: 455-472. Una síntesis del su ideario en Peña Fuenzalida 2006 a: 57-60.

22. Genette 1985.

23. Vicuña 2001: 93.

24. Vicuña 2001: 93.

25. Peña Fuenzalida 2006 b.

social, al igual que la música que ejecuta Leonor, jugando un papel simbólico relevante en la trama y reflejando prácticas sociales y musicales frecuentes hacia mediados de siglo XIX.

El piano es consustancial a Leonor y a través suyo se vincula a dos de las personas de mayor importancia para ella: su padre, don Dámaso, y Martín Rivas. Con el primero, el amor filial y la notoria preferencia de su progenitor por la joven determinan la gratuidad de su periódica interpretación: en una oportunidad, Martín Rivas, luego de comer, “Al subir la escala que conducía a su habitación, oyó el sonido del piano que Leonor tocaba ordinariamente a su padre a esta hora” (173).

Con Rivas la situación es diferente: desde el piano Leonor mueve los hilos de la relación. El instrumento opera como un mediador en la comunicación, pero al mismo tiempo representa la barrera de aquello que los diferencia: el estrato social, el nivel económico, los valores, los intereses o los hábitos sociales, aspectos que el narrador se encarga de perfilar desde el inicio de la novela.

Al comienzo de la ficción, Rivas no muestra especial inclinación por la música, confesando su escaso conocimiento: “Señorita [...] he oído tan poco que no puedo calificar de gusto la afición que tengo por ella” (106), le manifiesta a Leonor en los albores de una de las primeras tertulias. Su experiencia de vida, condicionada por una historia familiar de esfuerzos, contrasta con la cómoda y sin sobresaltos de Leonor, que le ha permitido que ésta -la música- no sólo forme parte de su universo, sino que también pueda utilizarla para sus propósitos. Así consta en su reveladora respuesta: “No importa -dijo la niña con tono imperativo-; oírás usted lo que voy a tocarle, y siéntese al lado del piano porque tengo que hablar con usted” (106). Ante el desconcierto del joven, impertérrita “tocó la introducción y los primeros compases del valse sin dirigirle la palabra” (107). Luego de un interrogatorio inquisitivo y frío, por su parte, y de respuestas medidas que no la satisficieron, por el lado de él, manteniendo la actitud altanera continuó la interpretación en silencio. Frustrada en su objetivo, “dejó de tocar, hojeó algunas piezas de música y se levantó” dejándolo solo junto al piano (107).

Este gesto, arrogante y descortés, se opone al tímido y prudente actuar de Martín. La autoritaria conducta, cuyo único propósito era recalcar su superioridad -lográndolo- así como la respetuosa contestación del joven, son reiterativas y marcan la pauta de casi todos los encuentros entre ellos. En una escena, “a la hora de comer entró [Martín] al salón donde Leonor se hallaba sentada al piano” (110). Aunque él intentó retirarse, lo invitó a quedarse animada más bien por un sentimiento de culpa por el comportamiento anteriormente referido. No obstante, junto con esclarecerle el propósito de sus indagaciones -sobre amores de terceros-, “al hablar temió que sus palabra tuviesen alguna otra interpretación a los ojos de Martín, y empleó el tono de voz que la colocaba muy alto sobre el hombre a quien se dirigía” (111).

En el piano la heroína se siente fortalecida, es su dominio; en otras palabras, junto a su belleza y posición social, es un arma de poder. No en vano, éste se convierte en su cómplice en la actitud altiva que mantiene frente a Rivas, principalmente cuando descubre que no le es totalmente indiferente, sentimiento que -aparte de perturbarla- justificaba como una “involuntaria debilidad” (120). A lo anterior se suma la explícita y provocadora declaración del joven de resistirse al amor para evitar el sufrimiento (156), revelación prácticamente inconcebible para una joven acostumbrada a recibir sólo

galanteos de los elegantes de la sociedad (157). A propósito de otra tertulia en la que debía producirse un encuentro, el narrador señala:

“Leonor se había sentado al piano y tocaba con entusiasmo. Hallábase contenta de haber manifestado a Rivas que podía encontrarse con él sin conmovirse y deseaba su llegada para aterrarle con su desdén. No podía olvidar las palabras del joven al confesarle su propósito de no amar. ¿No era éste un reto insolente arrojado a su hermosura y que nadie hasta entonces se había atrevido a hacerla?” (176).

Como se sabe, en esa ocasión, “humillado ante la altanera majestad de Leonor” (176), Rivas decidió visitar la casa de una familia de menor rango social que el de los Encina (los Molina), junto al hermano de la joven -Agustín-. Mientras tanto, Leonor manifestaba el contratiempo: “cansada de tocar se retiró del piano, y fue a sentarse pensativa en un sofá”; perdida la esperanza, “su irritación se aumentó con aquel ligero incidente que la privaba del placer de una victoria”, comenta nuevamente el narrador (176).

Dos aspectos cabe destacar de las referencias enunciadas hasta ahora. Por un lado, la deliberada intención del emisor de construir una heroína con personalidad fuerte y decidida e incluso, por momentos, arrogante y voluntariosa y, por otro, el énfasis en la representación del piano como exclusividad de clase: la burguesía adinerada. Lo primero, como se verá más adelante, gracias al amor experimenta una evolución. Lo segundo, se refuerza aún más en un episodio muy significativo, en el cual el instrumento anima un picholeo en casa de los Molina -periódicamente frecuentada también por los “elegantes”- y que representa el estrato del medio pelo²⁶. Aquí, el piano no pertenece a la familia, ni tradicionalmente a ese medio, como tampoco la cuadrilla que inaugura la hora del baile.

“Un amigo de la casa se acercó al piano, que él mismo había hecho llevar allí por la mañana, y comenzó a tocar una cuadrilla mientras se ponían de pie las parejas que iban a bailarla. En éstas no había distinciones de edades ni condiciones, hallándose una madre, que rayaba en los cincuenta, frente a la hija de catorce años que hacía esfuerzos por alargarse el vestido y parecer grande a riesgo de romper la pretina”.

“- *Anda, rómpete* el vestido con tanto tirón –le decía la primera, causando la desesperación de su compañero, que afectaba las maneras del buen tono en presencia de Rivas y su amigo”²⁷ (127).

Esta suerte de desarraigo del instrumento y de la danza de su medio habitual -la elite-, es consecuente con la caracterización del estrato del medio pelo que efectúa el narrador: su presencia en la velada obedece al aspiración de esta clase de asemejarse a la alta burguesía, como ilustra una parte de la descripción del baile de la cuadrilla, donde el alboroto era total.

26. En ese capítulo el narrador define al medio pelo: “Colocada la gente que llamamos de *medio pelo*, entre la democracia, que desprecia, y las *buenas familias*, a las que ordinariamente envidia y quiere copiar, sus costumbres presentan una amalgama curiosa, en las que se ven alteradas con la presunción las costumbres populares y hasta cierto punto en caricatura las de la primera jerarquía social, que oculta sus ridiculeces bajo el oropel de la riqueza y de las buenas maneras”, Blest Gana 1998: 132. La cursiva es de la edición.

27. La cursiva es de la edición.

“En la segunda [figura de la cuadrilla], la niña de catorce años quiso hacer lo mismo que en la primera, turbando también al que bailaba a su frente e introduciendo general confusión porque todos querían principiar a un tiempo para corregir a los equivocados y restablecer el orden a fuerza de explicaciones. Este desorden, que desesperaba a los jóvenes y a las niñas que pretendían dar a la reunión el aspecto de una tertulia de buen tono, regocijaba en extremo a doña Bernarda [...]”(128-129).

Para ahondar más en el sentido de pertenencia de clase, al desbarajuste producido con el piano y la cuadrilla, Blest Gana introduce la animada -y oportuna- entrada en acción de la guitarra y la zamacueca, volviendo todo a su “centro”, según el canon social.

“Al estiramiento con que al principio se habían mostrado para copiar los usos de la sociedad de gran tono, sucedía esa mezcla de confianza y alambicada urbanidad que da un colorido peculiar a esta clase de reuniones” (132).

Otra obra del autor que también incluye ese “sello” social del piano es *El pago de las deudas* (1861). Aquí, la joven Adelina junto a sus padres y novio, pertenecientes a una sencilla familia, visitan a una señora de la “sociedad”. La anfitriona, celosa de la joven y a sabiendas que no tocaba piano, le solicitó la interpretación de alguna pieza ya que a su prometido le gustaba mucho de la música: “¡Ah! -exclamó Luisa-, se me había olvidado que usted no toca. Y sentándose al piano ejecutó una pieza con admirable maestría”²⁸.

... y empezó a tocar la introducción de un valse...

La representación de autoconciencia de la elite de una posición privilegiada se mantiene a lo largo de toda la novela. No obstante, el repertorio musical que ejecuta la heroína, muy propio del salón e identificado principalmente por el vals, adquiere una connotación extramusical vinculada a prácticas sociales.

Volviendo a *Martín Rivas*, si bien la arrogancia de la joven es patente casi hasta el final, paulatinamente su intensidad disminuye a medida que crece el interés hacia Martín, “dando cabida a ciertas emociones extrañas, cuyo dulce imperio parecía una humillación a su dignidad”, como se encarga de comentar el narrador (202). De igual forma mantiene una distancia entre ambos. Esto tiene correlato con el repertorio y la actitud frente al piano.

En este contexto, en una reunión en el salón familiar, Leonor esperaba un encuentro con Rivas, sin embargo, éste se mostró indiferente; su actuar fue cauto, aunque algo sugerente. Leonor, con clara intención de celarlo, fingió prestar atención a uno de sus pretendientes -Mendoza- y sentándose en el banquillo del piano dejó “correr distraídamente los dedos sobre las teclas” (202), encubriendo ex profeso el deseo de entablar conversación con Martín. Un subterfugio simple rompe la indiferencia: le solicita un libro que contenía la pieza musical que buscaba (se infiere que es un álbum de música²⁹) y, “mientras sostenía el libro con la mano izquierda, tocando algunas notas con la derecha” (203), argumenta la dificultad de mantener las hojas en el atril. Veladamente, la actitud deja traslucir una suerte de invitación a permanecer a su lado con el pretexto de cambiar la página de música.

28. Blest Gana s/f [1861] : 29.

29. Leonor le dice: “Martín, en ese libro que está a su lado está la pieza que busco...” (203).

“Leonor, sin contestar, dejó a la mano del joven ocupar el lugar en que tenía la suya y empezó a tocar la introducción de un valse que le era familiar” (203).

Durante esa ejecución musical por primera vez Leonor dio una señal de esperanza amorosa que no fue captada por el pesimista héroe: “dicen que todo se aprende con la práctica [...] y presumo que el modo de vencer esa timidez esté sujeto a la misma regla” (205), le manifestó, en un evidente juego que mediaba entre el coqueteo y el reproche por la confidencia sobre la paralizante timidez de un hombre ante un amor no correspondido. Pero, aparte de tocar toda la música de memoria, sin esperar la vuelta de página de Martín, la joven “había principiado a tocar nuevamente el valse” (205).

Como se citó más arriba, el día que Leonor interpretó un vals nuevo, en efecto lo hizo guiada por una página de música ubicada en el atril, mientras Martín permanecía a su lado (249). Durante la interpretación, él mantuvo reserva ante nuevas indagaciones amorosas de la joven³⁰. Con manifiesta molestia,

“Leonor no se dignó a mirarle; sin embargo, que sintió perfectamente el fuego de aquella mirada [de Martín]. Siguió durante algunos momentos tocando el valse sin hablar una sola palabra y dejó el piano cuando terminó” (250).

En este episodio de la novela, ya avanzada, los sentimientos encontrados de la joven son claros: junto a la irritación por no obtener lo deseado, le reconoce y valora cualidades de integridad, como la lealtad y la caballerosidad³¹ (251). Paralelamente, en el desarrollo de la historia, ya ha entrado a escena otra figura femenina -Edelmira Molina-, cuya sombra permanecerá latente casi hasta el desenlace.

Ante la amistad de Rivas con Edelmira, primero la heroína se mostró indiferente -e incluso revanchista-. Desde el piano, donde no hubo vals, se desencadenó el escarmiento:

“En la noche buscó Martín en balde una de aquellas conversaciones al son del piano, que a un tiempo formaban su delicia y su martirio; pero Leonor tocó sin llamarle, y Emilio Mendoza sirvió para volver la hoja de la pieza” (268).

Más adelante, la tensión que produce Edelmira en el juego amoroso liderado por Leonor -casi siempre frente al piano- incide en una modificación de la estrategia de acercamiento a Martín: se modera en el actuar y se anima a nuevas confesiones amorosas.

Instalada frente al piano, y encubriendo celos no admitidos, Leonor resuelve hablar sobre la presunta rival pero, a diferencia de otros episodios, ambos tienen gestos inusuales: inesperadamente ella lo desarma admitiendo su “terca” actitud, mientras Martín, sin llegar a ser explícito, fue más franco para expresar sus sentimientos, al tiempo que le hizo notar que esos incidentes lo afectaban. Esta es la única vez que Leonor se equivoca en el piano ejecutando una pieza que sabía de memoria (286). Así, luego de repetir “varias veces la nota en que había tropezado” y de manifestarle a Martín que no la desagradaba, anticipadamente finalizó el vals.

30. Se trata del secreto, turbio y fraudulento matrimonio entre su hermano Agustín y Adelaida Molina.

31. Cabe recordar Rivas mantiene reserva sobre los líos amorosos de Agustín Encina con Adelaida Molina.

“Estas palabras fueron acompañadas con los últimos golpes del valse, que Leonor tocó antes que le hubiese llegado su turno. Sus manos temblaban al cerrar el piano, y, sin decir nada más, se acercó a la mesa a la cual Agustín seguía hojeando el libro” (286).

Como se advierte, aunque Leonor ejecuta periódicamente el piano -lo estudia y toca piezas de moda-, hasta aquí casi siempre interpreta vales cuando busca relacionarse con Rivas de modo más personal. En este contexto, legítimamente cabe preguntarse si es posible que ese repertorio tuviera alguna connotación.

Como es de conocimiento, en esta época, el corpus musical interpretado en el espacio doméstico está conformado principalmente por numerosas piezas para canto y piano, piano solo y(o) piano a cuatro manos, destacando entre ellas los fragmentos de óperas más conocidas y los géneros de moda. Entre estos últimos, los bailables gozaron de gran popularidad. No en vano, Pereira Salas, en su canónica *Historia de la música en Chile 1850-1900*³², registra en ese “rubro” 416 composiciones de un total de 735 piezas examinadas para el período comprendido entre 1850 y 1887, representado por “redowas, polkas, cuadrillas, lanceros, schottisch, pasos dobles, valeses, mazurcas y galopas”³³.

La proporción es coherente con la apreciación de los estudiosos sobre la importancia del salón como lugar de consumo musical y, desde una perspectiva social, de la amplia aceptación que tuvo el baile en la sociedad decimonónica, favoreciendo el contacto más directo entre los bailarines.

Sin embargo, no todas las danzas contribuyeron al sublime e idílico lenguaje del amor, ya fuera por su ritmo, *tempo*, expresividad o gestualidad. Tal vez el leve roce de las manos y el cruce de las miradas despertó algunas pasiones; pero muchas veces las numerosas figuras grupales o bien la destreza y complejidad de los pasos de los bailarines se encargaron medir y regular ese encuentro personal. Nada más tajante al respecto que el mítico *Manual de urbanidad y buenas maneras* (1853), de Manuel Antonio Carreño -muy conocido en la época-, que en el acápite dedicado al baile incluye más de una veintena de recomendaciones para conservar el “buen tono”. Parte de una de ellas dice³⁴:

“[...] Por fortuna la sabia naturaleza ha querido que tan solo sea bello y elegante lo que es honesto y decoroso, y así los bailes son más aiosos y encierran mayores encantos, a medida que los movimientos son más recatados y que las mudanzas exigen menor contacto entre señoras y caballeros; al paso que nada hay más desagradable y chocante que aquellos bailes que ponen en tormento el pudor y la decencia”.

El vals en cambio juntó los cuerpos, trayendo consigo un cambio radical en la historia de la danza. Como señala Ayestarán: el paso de la pareja suelta, del Antiguo Régimen, a la pareja tomada, avanzando incluso más a comienzos del siglo XX al ésta abrazarse para bailar³⁵.

32. Pereira Salas 1957: 362.

33. El autor, en el intento de clasificación y estadística publicado en la *Biobibliografía musical del Chile. Desde los orígenes a 1886* (1978: 12), consigna 293 piezas bailables, de un universo de 928. Ahí se advierte que la polca consigna la primacía (70), seguida del vals (50).

34. Carreño 2006: 115.

35. Ayestarán 1977: 82.

En efecto, con la desaparición del mundo cortesano vinieron renovados aires. Como bien expresa Curt Sachs, la nueva sociedad burguesa necesitaba “[...] la expresión y, si que quiere, la explosión de las exuberantes fuerzas juveniles y del impulso erótico de la juventud en el marco de una fiesta comunal. Verdad y sencillez son la insignia de esta generación”³⁶.

Expandido por Europa³⁷, con distintos grados de rapidez, encarnó el sentir epocal: “Carácter, expresión, alma, pasión: todo lo que pide la nueva era de la danza se encuentra en el vals”³⁸. En Latinoamérica su aceptación fue rotunda, aunque no estuvo exento de miradas recelosas y a veces condenatorias (también en Europa), y su éxito ha sido destacado por los estudiosos, que aportan, en algunos casos, valiosa información sobre la función y(o) connotación que éste y otros géneros bailables alcanzaron en la sociedad decimonónica.

Un trabajo sobre la música en el salón costarricense, donde la nueva clase dominante estuvo constituida por comerciantes y cafetaleros, reproduce una crónica de la época a propósito de un baile. En tono jocoso -como muchas otras del continente-, describe el lugar -“casa de viuda acomodada y parrandera”- y la actitud alerta de los jóvenes -“todos ellos de la buena sociedad josefina”- al “momento espasmódico” del baile, que se inició con un vals³⁹:

‘Las niñas esperaban también impacientes la hora de los deslices. De pronto la orquesta rompió a tocar un vertiginoso vals...
¡Sublime instante!...
[...]
¡Que dulce expansión es la del baile! No hay nada comparable a ese entretenimiento que instituyo [sic] a mi entender San Pascual Bailón y que nos autoriza para estrechar entre nuestros brazos, a las muchachas bonitas, a despecho del recato natural...’

Según Lauro Ayestarán, los vales vieneses ya se escuchaban en Montevideo antes de la Guerra Grande (1839-51), registrando en Uruguay “su curva máxima” hacia 1840. Su carácter está bien reflejado en un entusiasta periódico de esos años que entregó los siguientes versos⁴⁰:

“Oh, valsa divina! / Alegre, festiva, / Tan rápida y viva / Cual viento veloz / Nos llevas
en brazos / De dulce armonía, / Dulce poesía, / Encanto y amor, / Corremos / Volamos,
/ En brazos de amor; / Y en medio / A la danza, / Se olvida / El dolor ... etc.”.

No menos expresivas son unas coplas de la compilación *Cantares del Pueblo Ecuatoriano* (1892), a propósito del baile⁴¹. Llamo la atención aquí especialmente a la última estrofa, referida al vals y a la polca.

36. Sachs 1943:428-429.

37. Ver Sachs 1943: 428-434.

38. Sachs 1943: 430.

39. Citados en Acevedo Vargas 2000: 231.

40. Citado en Ayestarán 1977: 81.

41. Citados en Godoy Aguirre 2000: 681.

“Cuando toco yo mi arpita / El *tono del costillar*/ hasta la mama abuelita /Sale al momento á bailar.

[...]

¡*Alza!* que te han visto, /No te han visto nada /Apenas te han visto / La nagua bordada.
De esos *valse*s y *polkas* / de mocitos y mocitas / No saben lo que sucede / Las inocentes
mamitas”.

La picardía de los versos finales, así como la transgresión mencionada en el texto costarricense y el “romanticismo” de los versos uruguayos, insinúan “algo más” tras estas dos danzas, apuntando a reafirmar la apreciación que Ricardo Miranda⁴², sobre la cuestión del género y significado, realiza en un estudio sobre el repertorio pianístico en México durante el siglo XIX. Aunque su análisis es más exhaustivo en relación al florecimiento y arraigo de la mazurca por sobre otros géneros, es concluyente en aseverar⁴³:

“[...] lo que si queda en claro es que la música para piano y el rito social que su ejecución representaba jugó un papel importante en la sublimación del deseo erótico entre una parte de la sociedad del México decimonónico”.

Fundamenta su posición postulando que así como gracias al baile el salón y su música introdujo “una serie de formas y ritmos”, también llevó a la tertulia el limitado contacto personal permitido entre ambos sexos. Complementa lo anterior con el análisis discursivo de títulos, dedicatorias, litografías y otras referencias literarias o gráficas que aportan a su tesis. De este modo comenta⁴⁴:

“Un amplio acervo de composiciones de salón parece no tener otro propósito que el de trasladar al abstracto terreno musical los deseos y pasiones concretas de distintas personas. Es así como surge una interminable lista de mujeres que se convirtieron en obras de salón; lista que sólo en el caso de las mujeres-mazurca incluye cualquier cantidad de composiciones de nombre femenino: *Adela, Josefina, Sofía, Dolores, Isabel*, [...]”.

Es oportuno agregar que en el salón decimonónico, el vals se arraigó en el imaginario latinoamericano como género musical de carácter amoroso, que invitaba a la ensoñación y la evocación, como expresan los versos citados por Ayestarán. Además, al ejecutarse sólo para la escucha, permitía *rubatos* y *rallentandos* haciéndolo muy “romántico”.

Regresando a *Martín Rivas*, ¿de qué otro modo pudieron comunicarse silenciosamente los sentimientos héroe y heroína si no fue a través de la música?

Hasta aquí, por ejemplo, entre ellos no hubo intercambio epistolar -ni de amistad ni amorio-, recurso socorrido durante el siglo XIX para manifestar la sensibilidad amorosa de manera más íntima y directa. Por otra parte, las tertulias familiares no siempre fueron propicias para alcanzar una conversación más

42. Miranda 2000: 131- 171.

43. Miranda 2000: 157.

44. Miranda 2000: 156.

privada y, por último, en la casa de los Encina no se bailaba, por lo tanto se infiere que las interpretaciones musicales de la heroína son sólo para ser escuchadas por los jóvenes que habitualmente la rodeaban o bien forman parte del telón de fondo para el resto de los contertulios. En consecuencia, y en acuerdo con la tesis de Miranda, entre líneas, subyace otra intención: constituir un medio indirecto -y hasta encubierto- para seducir y(o) estimular el coqueteo amoroso (o la seducción) entre los jóvenes, entonces siempre vigilado atentamente por los progenitores.

Sin embargo, es paradójico constatar que la ejecución musical -y del vals- figura cada vez menos desde que Leonor Encina le confiesa a su prima: “Es verdad; conozco (sic) que no puedo dejar de pensar en él...” (312). Luego de esta revelación, Rivas y la joven se encontraron por última vez en una tertulia familiar: “... como de costumbre se sentó al piano, mientras que los dos jóvenes [su hermano y Rivas] se mantuvieron de pie al lado de ella” (315). En un gesto audaz, Leonor le expresó claramente a Rivas la importancia que le otorgaba al valor de un hombre por sí mismo: “la riqueza no es una recomendación, y hay muchas como yo”, le señaló (316).

Como se recordará, animada las esperanzas de Martín, pero interrumpidos los encuentros periódicos en la tertulia por diversos sucesos (sociales y políticos), las interpretaciones del piano se distanciaron. En la hacienda familiar (enero de 1951), la única noticia sobre la música es que, entre otras actividades, después del almuerzo “se tocaba el piano” (371). Más adelante, y en medio de la nostalgia y recuerdos por tiempos pasados, hay otra mención. Aunque se omiten pormenores de las piezas que ejecutó la joven, se infiere que figuraron los vales. Esta es la última vez que Leonor aparece en la novela tocando el piano.

“... después de almorzar, evocó Leonor los recuerdos de sus conversaciones con Martín, de esos incidentes triviales que componen un mundo para los enamorados, tocando en el piano las piezas que en esos días tocaba con más frecuencia” (382).

Restituida la confianza en el amor de Rivas, la historia sigue su curso con los novelescos acontecimientos que envuelven al héroe en la revolución de 1851⁴⁵. La música desaparece de la ficción. En cambio, un par de cartas contribuyeron a la comunicación y a consolidar el romance.

Perspectiva

En el contexto de una sociedad tradicional, donde las expresiones afectivas estaban reguladas y legitimadas tanto por la Iglesia Católica como por el Estado en el propio Código Civil de la República⁴⁶, no resulta extraño que la música, y su inmanente subjetividad, jugara un papel simbólico en el juego amoroso. De hecho, esto último todavía sucede; no en vano, el vals europeo mantiene vigencia en muchos países latinoamericanos en la fiesta de bodas, cuando los recién casados interpretan su primer baile: un vals.

Volviendo a la novela, si se comparte la visión de Miranda, se infiere que a través de la interpretación del piano y del vals (o vales) Leonor expresaba lo que no podía o no debía manifestar verbal y

45. Se trata del brutal enfrentamiento entre fuerzas liberales y conservadoras del gobierno, conocido históricamente como el “motín de Urriola”, 20 de abril de 1851.

46. Salinas 2006: 61.

gestualmente, ya fuera por orgullo o por los preceptos sociales. Al comienzo, este instrumento y la música le permiten acercarse a Martín, luego seducirlo y, por último, metafóricamente declararse. Cuando admite amar y comprueba que es amada, ya no necesita ejecutar vals. Incluso abandona el piano. Análoga a la postura anterior es la de Vicuña cuando dice que en el siglo XIX “tocar el piano se volvió en un acto de seducción femenina complementaria a la conversación”⁴⁷, con el matiz que Leonor continuó tocando luego de la ausencia definitiva de Rivas de su salón. Pero, en ambos casos queda sin respuesta la sustitución de la música por las misivas.

Aunque no es mi intención abordar ahora tópicos que, por cierto, colaborarían a fundamentar lo anterior pero que escapan al objetivo principal, es pertinente enunciar al menos algunos aspectos que dejan el tema abierto a futuras perspectivas.

En la novela, Leonor -que encarna el prototipo de “hija de la sociedad”- paulatinamente experimenta un cambio (en cuanto a su valoración de la clase emergente representada por el héroe), acercándose a un constructo que, al igual que el de Rivas, obedece a la ideología liberal de Blest Gana.

Aunque sin más “ilustración” que la obtenida en los colegios, “esclava” de frivolidades, preocupada de los trajes “y las estrechas miras de una vida casera y de círculo” (281), no es fortuito que presente diferencias en relación a otras mujeres de su clase. Tempranamente en la historia, justificando no haberse enamorado, da una señal de independencia y audacia en sus decisiones personales que la alejan de patrones todavía vigentes hacia mediados del siglo XIX (como la obediente aceptación de los preceptos sociales de la patria potestad) o, visto de otro modo, muestra una actitud “desdeñosa y de carácter ante los elegantes de Santiago que la frecuentan”⁴⁸.

“... A veces me ha gustado un joven; pero nunca por mucho tiempo. Ese empeño con que los hombres exigen que se les corresponda me fastidia. Encuentro en ello algo de la superioridad que pretenden tener sobre nosotras, y esta idea hace replegarse mi corazón. Aún no he encontrado al hombre que tenga bastante altivez para despreciar el prestigio del dinero y bastante orgullo para no rendirse ante la belleza” (88).

En plano musical, y en oposición a lo que Amado Nervo llamó las “boxeadoras del piano”⁴⁹, Leonor “estudiaba diariamente”, ejercitaba la música, hablaba de ella, tocaba y hojeaba piezas musicales del o los “libros” que poseía. Estas competencias sugieren una práctica en la lecto-escritura musical, con un repertorio adquirido, obsequiado o bien recibido por “entregas” o en suplementos de revistas y periódicos de la época, seguramente coleccionado en álbumes, como fue habitual.

La lectura femenina más frecuente desde mediados del siglo XIX fueron las revistas y los periódicos, que contenían folletines, crónicas, comentarios de modas, literatura, teatro, políticas, etc., entre otros géneros discursivos⁵⁰, además -habría que agregar-, en muchos casos partituras de música. Según

47. Vicuña 2001: 86.

48. Esta es la postura de Foresti *et al.* 2001: (2)86.

49. Expresión utilizada por el poeta en el artículo “El piano” (1896) para referirse a las numerosas y deficientes ejecutantes del instrumento. Reproducido en Miranda 2000: 143.

50. Poblete 2003: 98.

Poblete⁵¹, ambos medios fueron “lugares de mediación cultural entre los ahora diversos públicos, variados géneros (sexuales y discursivos) y múltiples textos y tempi que constituían la cultura nacional urbana”. Desde ese punto de vista, revistas y periódicos en su variedad, colaboraron con el proceso de educación de la mujer -tan polémico y discutido entonces-, sobre todo si se considera que fue el sector más afectado por el analfabetismo. En un censo de 1854 los hombres alcanzan cerca del 18% de alfabetización mientras que las mujeres sólo el 10%⁵².

Conocido es que en su imaginario de sociedad, Blest Gana albergaba un deseo de transformación social a través de la lectura de la novela de costumbres. En este empeño, por ejemplo, reivindicó el folletín, entre otras razones precisamente por ser un tipo de lectura de consumo y alta recepción femenina, y por el potencial que como texto discursivo le ofrecía para cambiar las conductas sociales. Así, en *Martín Rivas* se vale de referentes de la realidad, y los proyecta en personajes modélicos femeninos, de distintos medios sociales y también de personalidad. De particular interés son los casos de Edelmira Molina y Doña Francisca. La primera, es hábil en la escritura de cartas, como lo muestra su intercambio epistolar con Martín (y las cartas que se dice escribió y no le envió), y también asidua lectora de folletines, que inspiran su corazón. Rafael San Luis la describe como “[...] una niña suave y romántica como una heroína de algunas novelas de las que ha leído en folletines de periódicos [...]” (123). Doña Francisca, por su parte, de espíritu liberal y amante de la lectura romántica de George Sand, e influida por ella, es incomprendida y hasta fustigada por tales razones por su marido. No obstante, también habría que sumar a Leonor, otro tipo de lectora que, de modo explícito, también es consumidora de textos, pero en su caso musicales. Blest Gana presenta así un abanico de lecturas de textos (valga la redundancia) que cobran sentido como objetos de representación mediadores en el progreso cultural de las mujeres.

La novela *Martín Rivas* muestra una época de transición a la modernidad al mismo tiempo que promueve el cambio, como fuera el objetivo del autor con este género. En el plano de las relaciones amorosas femeninas, profundiza en la verosimilitud aportando, por una parte, una paleta amplia de personajes -que incluye desde matrimonios concertados por conveniencia económica hasta la heroica renuncia al amor - y, por otro, las fuentes o modelos que sirvieron para expresar el sentimiento amoroso. Como acertadamente señala M. Vicuña⁵³, éstos fueron los de la novela romántica

“ [...] difundida en formato de libro o vía folletines, en tanto fuente de educación sentimental que ofrece pautas de comportamiento y evaluación, no menos que un particular género de sensibilidad y una novedosa forma de trato amoroso. Si el amor es un elemento a considerar según parámetros novelescos, a menudo las cartas de amor se ciñen a las convenciones propias de la literatura romántica”.

Ciertamente el caso más emblemático es la figura de Edelmira (como en cierto modo también lo es Rivas como contraparte masculina). Pero en el transcurso de la novela hay otras cartas enviadas o recibidas, de carácter amoroso o no: Martín llega con una carta de su padre; Rafael San Luis le escribe a Martín; Martín a su hermana; San Luis a Matilde y ésta a San Luis, etc. Leonor recién se manifiesta

51. Poblete 2003: 98.

52. Foresti *et al.* 2001: (1)365. En 1865 las mujeres suben a ca. del 14% y los hombres al 20%.

53. Vicuña 2001: 59.

a través de la escritura, al final de la novela, una vez que a la independencia y audacia, mencionada al comienzo de esta sección, se suma la lealtad y el amor incondicional hacia un hombre que representa un nuevo paradigma social.

Independientemente de las versiones de la literatura crítica sobre los móviles sociales y(o) sentimentales del héroe y la elección de Leonor, Rivas “es un constructo, un personaje más deseado que observado de la realidad”, considerado como “un verdadero camino de renovación social”⁵⁴, por lo tanto, éticamente Leonor no podía ni debía ser la misma “hija de la sociedad”, mimada, que tocaba el piano -aunque fuera con estudio- y deslumbraba por su belleza. Definitivamente debía representar a la mujer de una sociedad distinta, de la modernidad, autoconsciente de su capacidad de ser “activa”.

Desde esa perspectiva, el gesto de la heroína de trocar la interpretación de las piezas musicales por la escritura de cartas, a mi juicio, es simbólico y representa un golpe al canon, toda vez que el ala de la sociedad más renuente al cambio de estatus cultural de la mujer consideraba peligrosa la lectura y la escritura. Blest Gana, en novelas⁵⁵ y en artículos de costumbres, se encargó de criticar dicha postura. En “Contrastes. Lo de antes y lo de ahora”(1859), con cierto humor e ironía habitual en sus escritos, dice:

“[...] cuando sabemos que no pocos individuos pretenden que la educación para la mujer es un mal, porque sabiendo escribir se inclina al momento a ejercitarse en el estilo amatorio epistolar [...], no podemos menos que convencernos de que atravesamos una época de fluctuación e incertidumbre y que nuestras sociedades se encuentran ni más ni menos como se hallaba Quevedo en el espacio: sin subir, ni bajar, ni estarse a quedas”⁵⁶.

Finalmente, y reforzando el gesto antes dicho, se puede leer el signo liberador de la imagen estigmatizada que recayó sobre el “bello sexo” y sus interpretaciones pianísticas de la música en boga en los salones, en muchas ocasiones asociada a un ocio estéril y a la banalidad social.

Quizás, lo que mejor refleja esa nueva condición de la heroína, es lo que señala Martín Rivas en la carta final que le escribe a su hermana: “... es, en fin, querida mía, la bella, la imponente Leonor de antes, *transfigurada*⁵⁷ por la misteriosa influencia del amor...” (444).

54. Foresti *et al.* 2001: (2) 97.

55. En distintas oportunidades Blest Gana hace alcances sobre la instrucción femenina. En *Martín Rivas*, Doña Francisca y Edelmira Molina son casos excepcionales. En *El primer amor*, se refiere al “desprecio por las letras” que tienen muchos de los asistentes a una tertulia de buen tono en 1850 y, en relación con las mujeres: “sin más instrucción que su tacto delicado” (Blest Gana s/f [1858]: 53). En *El ideal de un calavera* destaca la dificultad de la heroína, Inés Arboleda, para escribir una carta (Blest Gana 1999: 131) y a la escasa comprensión de aquellas recibidas por las hermanas Baquiñuelas (252, 336), para citar algunos ejemplos.

56. Blest Gana 1956:178. Texto publicado en el periódico *La Semana*.

57. La cursiva es mía.

Bibliografía citada

- Acevedo Vargas, Jorge. 2000. "La música en el salón dentro del contexto sociopolítico y cultural de la Costa Rica del siglo XIX", en *Música Iberoamericana de salón*, Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo, vol. 1, pp. 221- 268.
- Agulhon, Maurice. 1992. "La sociabilidad como categoría histórica", en *Formas de sociabilidad en Chile 1840-1940*. Santiago: Fundación Mario Góngora, pp.1-10.
- Araya, Guillermo. 1998 "Introducción a *Martín Rivas*, de Alberto Blest Gana", Madrid: Cátedra, pp. 13-56.
- Ayestarán, Lauro. 1977. *El folklore musical uruguayo*. 5ª ed. Montevideo: Arca Editorial.
- Blest Gana, Alberto. 1998 [1862]. *Martín Rivas*. (Introducción: Guillermo Araya). Madrid: Cátedra.
- _____. 1956. "Literatura chilena. Algunas consideraciones sobre ella"[1861], reproducido en Alberto Blest Gana, *El Jefe de la familia y otras páginas* (Recopilación e introducción: Raúl Silva Castro), Santiago: Zig-Zag, pp. 455-472.
- _____. 1956. "Contrastes. Lo de antes y lo de ahora", reproducido en Alberto Blest Gana, *El Jefe de la familia y otras páginas* (Recopilación e introducción: Raúl Silva Castro), Santiago: Zig-Zag, pp. 173- 179.
- _____. 1999 [1863]. *El ideal de una calavera*. Santiago: Andrés Bello.
- _____. s/f [1858]. *El primer amor* (Novela original). Nueva Edición París: Librería de A. Bouret É. Hijo.
- _____. s/f. [1861]. *El pago de las deudas*. Santiago: Zig-Zag.
- Carreño, Manuel Antonio. 2006 [1854]. *Manual de urbanidad y buenas maneras*. Santiago: Zig-Zag.
- Foresti, Carlos et al. 1999. *La Narrativa Chilena. Desde la Independencia hasta la Guerra del Pacífico*, Santiago: Andrés Bello, tomo I y II.
- Genette, Gérard. 1985. *Figuras III*. (Traducción de Oscar Manzano). Lumen.
- Godoy Aguirre, Mario. 2000. "Géneros musicales y repertorios usados en el Ecuador desde el siglo XIX", en *Música Iberoamericana de Salón*, Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo, tomo 2, pp. 609-695.
- Graham, María. 1988. *Diario de mi residencia en Chile*. (Traducción: José Valenzuela Dooner). Santiago: Editorial Francisco de Aguirre.
- Guerra Rojas, Cristian. 2009. "José Zapiola como escritor y los inicios de la crítica musical y de la musicografía en Chile", *Revista Musical Chilena*, LXII/209 (enero-junio), pp. 28-49.
- Merino Montero, Luis. 2006. "La Sociedad Filarmónica de 1826 y los inicios de la actividad de conciertos públicos en la sociedad civil de Chile hacia 1830", *Revista Musical Chilena*, LX/206 (julio-diciembre), pp. 5- 27.
- Milanca, Mario. 2000. "La música en el periódico chileno <<El Ferrocarril>> (1855-1865)", *Revista Musical Chilena*, LIV/193 (enero-junio), pp. 17-44.
- Miranda, Ricardo. 2000. "A tocar, señoritas: una mirada al repertorio mexicano para piano durante el siglo XIX", *Música Iberoamericana de salón*, Fundación Vicente Emilio Sojo, Caracas, vol. 1, pp. 131- 171.
- Montes Capó, Cristián. 2004. "El metarrelato nacionalista en *Martín Rivas* de Alberto Blest Gana", *Anales de Literatura Chilena*, 5/5 (diciembre), pp. 9- 27.
- Peña Fuenzalida, Carmen. 2008. "El cuerpo en la escena. Papel de las mujeres chilenas en el desarrollo de la música y el canto", *Mujeres Chilenas, fragmentos de una historia*. (Compiladora: Sonia Montecino), Santiago: Catalonia, pp. 297-310.

- _____. 2006 a. “Entre la realidad y la ficción. El aporte de la narrativa costumbrista de Alberto Blest Gana a la historiografía de la música decimonónica chilena”, *Resonancias*, N° 19 (noviembre), pp. 57- 72.
- _____. 2006 b. “Visión de la sociedad urbana chilena decimonónica: análisis e interpretación de los episodios narrativos referidos a reuniones y celebraciones privadas y públicas en la obra de Alberto Blest Gana (1830-1920)”. Tesis para optar al grado académico de Magíster en Humanidades, Santiago: Universidad Adolfo Ibáñez.
- Pereira Salas, Eugenio. 1978. *Biobibliografía musical del Chile. Desde los orígenes a 1886*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile.
- _____. 1957. *Historia de la Música en Chile (1850-1900)*. Santiago: Publicaciones de la Universidad de Chile.
- _____. 1941. *Los orígenes del arte musical en Chile*. Santiago: Imprenta Universitaria.
- Poblete, Juan. 2003. *Literatura Chilena del Siglo XIX: entre públicos lectores y figuras autoriales*. Santiago: Cuarto Propio.
- Ramos López, Pilar. 2003. *Feminismo y música: introducción crítica*. Madrid : Narcea.
- Rodríguez, Zorobabel. 1875. *Diccionario de Chilenismos*. Santiago: Imprenta de El Independiente, Calle de la Compañía, Núm. 102. Versión electrónica disponible en www.memoriachilena.cl.
- Sachs, Curt. 1943. *Historia Universal de la danza*. Buenos Aires: Ediciones Centurión.
- Salinas, René. 2006. “La pareja: comportamientos, afectos, sentimientos y pasiones”, *Historia de la vida privada en Chile. El Chile moderno de 1840 a 1925* (Dirección: Rafael Sagredo y Cristian Gazmuri), Santiago: Taurus, vol. 2, pp. 59-83.
- Serrano, Sol. 2008. “Religiosas modernas en el siglo XIX”, *Mujeres Chilenas, fragmentos de una historia*. (Compiladora: Sonia Montecino), Santiago: Catalonia, pp. 87-96.
- Sandoval, Luis. 1911. *Reseña histórica 1849-1911 del Conservatorio Nacional de Música y Declamación*. Santiago: Imprenta Gutenberg,
- Vicuña, Manuel. 2001. *La belle époque Chilena. Alta sociedad y mujeres de elite en el cambio de siglo*. Santiago: Editorial Sudamericana.

