

PARADIGMAS DE LO NACIONAL EN LA MÚSICA

Colombia 1900-1950

Por

ELLIE ANNE DUQUE

El nacionalismo practicado por los compositores colombianos durante las cuatro primeras décadas del siglo XX constituyó una de las tendencias estilísticas más fuertes de la época y curiosamente, uno de los factores de restricción de la evolución de sus estilos personales. En la música, más que en ningún otro arte, se le exigió al compositor reflejar una identidad regional. Exigencia que, unida a una ideología tendiente a exaltar valores nacionales, llevó a un gran número de autores a un exagerado tradicionalismo y a un aislamiento que los alejó del conocimiento de la música moderna y a una estética similar y repetitiva.

El afán de reconocer las tradiciones musicales propias en las elaboraciones sofisticadas de los compositores es un gesto que se viene reconociendo desde que se escribe la historia de la música. Y Latinoamérica, por supuesto, con sus atractivas músicas, no podía quedar exenta de este fenómeno. Sin embargo, los resultados de los primeros experimentos fueron francamente académicos, y en ocasiones estériles. En parte, esto se debió a la inmadurez técnica de nuestros compositores obligados, antes de su debido tiempo, a participar en la búsqueda de un arte propio que, al ser reconocido por el público, produjera una sensación consoladora de independencia; mientras que se sacrificaban terrenos y economías. Los artistas quedaban con la tarea imposible de resaltar una esencia cultural que habría de tornarse en mera imagen ornamental de pueblos irremediablemente vendidos.

A fines del siglo pasado los elementos musicales de sabor local ocuparon un sitio destacado dentro del repertorio musical de los diversos países de América Latina. En el caso de Colombia, aquejados por sucesivas guerras civiles y dominada por un ambiente incierto e inestable, estas expresiones de músicos prácticamente autodidactas, se hacen bajo el signo del romanticismo, dentro de un marco de gran frescura e ingeniosidad. En sus obras se mezclan, sin conflicto, lo nacional y lo europeo. Al lado de sinfonías, misas y conciertos, conviven piezas de salón y obras que evocaban o describían diversos aspectos de la nacionalidad.

La memoria de la Academia Nacional de Música de Bogotá¹ (fundada en 1882) incluye listados de las obras ejecutadas en sus recitales. Un simple vistazo a algunos de los títulos resume y confirma lo anteriormente dicho: *Introducción y vals Eloísa* de Julio Cuevaedo (1829-1896); la *Canción Nacional* de José Joaquín Guarín (1825-1884) para 4 voces mixtas y orquesta; *Vals la Bella Sabana* y *Sinfonía sobre temas colombianos* de José María Ponce de León (1846-1932); las composiciones para piano de Manuel M. Párraga, *El Bambuco*, *Aires nacionales Neogranadinos variados*, *El Triplé*, y *El Torbellino*; *Sinfonía Isabel* y *Pre-ludios para orquesta* de Andrés Martínez Montoya (1869-1933); *Sinfonía para orquesta*, *Obertura*, *Scherzo sobre aires tropicales*, *Vales para orquesta*, *Albores musicales* y el *Concierto para violín* de Santos Cifuentes (1870 - 1832).

En otros países de América Latina se siguió un proceso similar; en algunos el fenómeno no fue empírico y se logró una producción significativa, aún en el campo de la ópera, uno de los géneros definitivos en la transmisión de un semblante musical nacional. Se debe hacer mención del cubano Ignacio Cervantes (1847 - 1905), de los uruguayos Luis Sambuocatti (1960 - 1926), Eduardo Fabini (1862 - 1950) y Luis Cluzeau Mortet (1889 - 1957); del argentino Alberto Williams (1862 - 1952); del peruano Manuel Aguirre (1863 - 1951); los brasileños Antonio Carlos Gomes (1836 - 1954) y Altonso Leng (1884 - ?).

El nacionalismo que se impone en las primeras décadas de nuestro siglo pierde la frescura del practicado en el siglo XIX y exige a los compositores una racionalización del folclore en el cual deben inspirarse. Simultáneamente, se ahonda la brecha que separa lo tradicional de la academia. En la mayoría de

los casos, hacer nacionalismo en piezas de concierto es una tarea consistente en adaptar ciertos giros folklóricos a medios y formas europeas. Son pocos los compositores latinoamericanos que se proponen derivar nuevas posibilidades tímbricas y formales del material musical que les es familiar. Ejemplos de este tipo de logros son las obras del brasileño Heitor Villa-Lobos (1887 - 1959) y los mexicanos Manuel M. Ponce (1836 - 1948), Silvestre Revueltas (1889 - 1940) y Carlos Chávez (1899 - 1978).

La figura musical predominante durante la primera mitad del siglo en Colombia fue la de Guillermo Uribe Holguín (1880 - 1971). Su formación musical sólida (adquirida en Francia) y su labor de difusión como pedagogo y director de orquesta le merecieron su destacado lugar. Simultáneamente -pero sin formar una escuela-, trabajan compositores cuyas metas primordiales fueron: el dominio del lenguaje post-romántico francés y sustrato alemán -sobre todo en lo referente a la expansión armónica- y el dominio de las grandes formas; los esfuerzos por lograr un estilo nacionalista y el inicio de la composición atonal.

Uribe Holguín inicia sus labores en Colombia en forma definitiva a su regreso de París en 1910. A lo largo de su vida recibió reclamos constantes por no forjar un estilo claramente nacionalista. Si bien el compositor se inició en la evocación nacional a partir de 1924 con su *Segunda Sinfonía "Del Terruño"*, Opus 15, siempre se opuso a una estética nacionalista. Sin embargo, sus razones fueron bastante particulares: afirmaba que los elementos hispanicos de la música colombiana (la que le era conocida) le restaban autenticidad y que, por lo tanto, el nacionalismo musical en Colombia era un imposible. Sus opiniones europeizantes le rataron considerable aprecio entre el público y sus colegas y finalmente, se vio obligado a retirarse de sus cargos administrativos relacionados con la música. El pensamiento confuso de Uribe Holguín en torno al estilo nacionalista se hace aún más patente al observar el listado de sus obras: un gran número de ellas se inspira en temáticas colombianas.

Retentivamente, es Uribe Holguín quien más se acerca, en esas primeras décadas, a una abstracción verdaderamente válida del elemento tradicional, sin quedarse en el apunte meramente tipista. En sus *300 Trozos en el Sentimiento Popular*, por ejemplo, la amalgama de aires nacionales (ritmos y melodías del interior), armonías postimpresionistas y formas de variación, es de una excelencia aún inigualada en la plástica colombiana.

Por otra parte, Uribe Holguín compuso algunas obras de talla heroica (también una característica de la estética nacionalista) que no se basan en rasgos melódicos o rítmicos concretos, sino en hechos históricos e imágenes indígenas. Tal es el caso de sus composiciones orquestales, *Bochica* Opus 73, *Ceremonia Indígena* Opus 88 y *Los Conquistadores* Opus 108, en donde hace descripciones musicales muy imaginativas y de rasgos exóticos de las culturas indígenas que habitaban el territorio colombiano. No hace referencia a la música indígena viva (no la conoció) sino, descripciones sonoras adecuadas a la situación descrita, dentro de un contexto hispanista. Con estos poemas sinfónicos Uribe Holguín se identifica, tardíamente con el fenómeno "Bachué" de de las bellas artes, a través del cual se quiso superar, definitivamente, la influencia académica y crear un arte nacional inspirado en circunstancias naturales, étnicas e históricas⁴. En *Ceremonia Indígena*, se demuestra cómo el exotismo en Colombia, al igual que en Europa, sirvió para incursionar en los terrenos más atrevidos del ritmo y de tonalidad y sirvió para justificar efectos que no tendrían cabida dentro de los formatos académicos. Las libertades armónicas, rítmicas y melódicas que se toma Uribe Holguín en sus *Ceremonias*, sobrepasan el nivel de experimentación de sus sinfonías, conciertos y obras basadas en aires nacionales.

Los nombres de Jesús Bermúdez Silva (1884 - 1969), José Rozo Contreras (1894 - 1976), Adolfo Mejía (1908 - 1973) y Santiago Velasco Llanos (1915), se asocian a un estilo nacionalista de contornos muy sencillos y de calidad espontánea que contrasta abiertamente con el de Uribe Holguín. Cada uno de estos compositores es recordado por una obra colombianista. En el caso de Bermúdez Silva, es su *Torbellino*; José Rozo Contreras, la *Suite Tierra Colombiana*; Adolfo Mejía, la *Pequeña Suite*; y Santiago Velasco, *El Tío Guachupeño*. En las cuatro obras mencionadas la cita folklórica es casi textual, y en algunos casos hay prácticamente una regresión al tipismo costumbrista del siglo pasado.

Bermúdez Silva estudió en España bajo la tutela de Conrado del Campo. Su obra orquestal incluye una sinfonía, un concierto para piano, y seis piezas de carácter descriptivo, la mayoría de ellas sobre temas nacionales. Sobresale entre sus composiciones una corta pieza, *Cuento de Hadas*, por su atinada instrumentación y la presencia de algunos rasgos impresionistas como las notas de pedal extensas y la utilización de la modalidad.

Su famoso *Torbellino* está precedido del siguiente prólogo: "Son los campesinos de las altiplanicies de Colombia que marchan hacia las tierras bajas del trópico a las selvas vírgenes del Río Amazonas. Promesas faisan en busca de tierras y riquezas. Emprenden dolorosa expedición después de muchas dudas y sobresaltos. Allí sufren resignados el engaño y encuentran la muerte".

En varios momentos evoca el rasgueo característico del tiple, acompañamiento del torbellino por excelencia, mediante la repetición de notas en tréscillos. Luego de una introducción de armonías wagnerianas Bermúdez Silva procede a describir las situaciones que imagina a manera de "leitmotifs" que recorren a lo largo de la obra.

Precisamente, uno de los factores que le resta fluidez a la obra de Bermúdez es este encadenamiento de motivos que se dá por razones descriptivas y no por la dinámica musical misma.

José Roza Contreras realizó sus estudios en Roma y Viena en el campo de la instrumentación y dirección de banda. Sin embargo, adelantó estudios de composición y es en Viena en donde se estrena la *Suite Tierra Colombiana*, una obra verdaderamente colorida y alegre, reflejo de la personalidad optimista y pintoresca de su autor. Compuso además una graciosa obra para orquesta titulada *Burlesca*, un *Capricho sobre temas colombianos*, y realizó la instrumentación oficial del Himno Nacional.

La Suite es de carácter más bien evocador que descriptivo. Consta de tres secciones: Obertura, Intermezzo y Vals.

Uno de los músicos colombianos de mayor talento de esta época fue Adolfo Mejía. En su obra se confunden exquisitamente lo elaborado y lo popular y se dedica con igual empeño a la composición sinfónica, a la banda y a las canciones populares, como su inmortal "Cartagena". Sus estudios en la Escuela Normal de Música de París fueron interrumpidos por la Segunda Guerra Mundial; sin embargo, alcanzó a estudiar por un tiempo con Nadia Boulanger y Paul Dukas. Desgraciadamente, Mejía gustaba de imitar todo tipo de estilos y no llegó a desarrollar uno distintivo. Con la misma facilidad compone obras al estilo español, como el *Preludio a la Tercera Salida de Don Quijote* y el *Capricho Español para Arpa y Orquesta*, o *Bachianas* de obvia inspiración brasileña.

La *Pequeña Suite* es su obra más conocida y constituye una de las rendiciones más claras de la esencia rítmica de tres aires muy colombianos: Bambuco, Torbellino y Cumbia, como se llaman las tres secciones de la obra. Por primera vez aparece un tema de la Costa Atlántica en la literatura sinfónica colombiana, la cumbia, su autor, lógicamente, oriundo de Sinoé y habitante de Cartagena la mayor parte de su vida. La cumbia que nos introduce Mejía es vigorosa y delicada a la vez: el llamado inicial de la cumbia es sombrío, acorde a su carácter ritual, pero luego Mejía le adiciona una melodía de auténtica farrá: "Sapo este hijo es tuyo, en la cara se parece a tí..."

Las obras que no hacen referencia a ritmos colombianos son las que más se aproximan a ese impresionismo con el que tanto coquetearon nuestros compositores, pero que nunca se decidieron a adoptar. Paralelismos, pedales extensos, melodías sueltas y cromáticas y un toque de vaguedad armónica son ingredientes fáciles de encontrar en su *Homenaje a Luis López de Mesa*.

Santiago Velasco Llanos se desplaza en 1941 hacia Chile para cursar estudios con Domingo Santa Cruz, Carlos Isamitt y Humberto Allende en los campos de la pedagogía, la dirección y la composición. Es conocido por dos trozos sinfónicos de carácter nacionalista, *Danza Indígena* y *Tío Guachupeito*.

En la *Danza* prevalecen ciertos patrones percusivos repetitivos y tiene un ambiente modal que recuerda la intención un tanto exótica de los poemas de Uribe Holguín sobre temas indígenas. Sin embargo, el *Tío Guachupequito* utiliza temas populares del folklore negro del Chocó. La obra es una sucesión de escenas descriptivas: Introducción, Amanecer, Intermedio, La Pesca, Romancito, Danza Pequeña, Maquerule y Jota Chococana. La elaboración de los temas es más que todo instrumental, como la del Maquerule, una vistosa orquestación de un conocido tema.

En sus *Tres Trozos infantiles*, *Sinfonía breve* y *Scherzo Sinfónico*, Velasco Llanos utiliza un lenguaje armónico más rico y logra desarrollar más ampliamente sus ideas.

Estos compositores de escuela nacionalista poseen varias características en común de procedimiento formal. El afán descriptivo y la cita folklórica los lleva a producir formas seccionalizadas cuya continuidad resulta muy difícil de lograr. Inclusive en sus obras más "abstractas" se da una sucesión mas o menos suelta de ideas musicales que amenaza la unidad de la obra. A excepción de Uribe Holguín, ninguno de estos pioneros de la música sinfónica pudo dedicarse de lleno a la composición. Para subsistir empleaba su día con labores pedagógicas, dirección de bandas y de coros, y a duras penas completaron en el transcurso de sus vidas cuatro o cinco obras sinfónicas las cuales, escuchaban una o dos veces en concierto, si lograban su estreno. Fueron mucho más afortunados en sus composiciones vocales y pianísticas pero, aún hoy en día son más reconocidos por sus obras nacionalistas.

La muerte de Antonio María Valencia (1902-1952) señala el fin de una época caracterizada por el dominio de las técnicas europeas y la adaptación de aires nacionales a dichos procedimientos. Valencia fue un pianista dotado y, precisamente, en sus obras para el teclado se reconocen los aspectos más destacados de su estilo: armonías impresionistas, gustos modales, melodías y ritmos nacionales. Estos son fácilmente reconocidos en sus *Ritmos y cantos suramericanos*, *Chirimía* y *bambuco sotañero*, *Bambuco del tiempo del ruido* y la *Sonatina boyacense*.

Con Valencia se agota el estilo impresionista y los compositores deben asimilar los nuevos lenguajes del siglo XX. Habrá quienes se asomen tímidamente al expresionismo abstracto -corriente de difícil adaptación al nacionalismo- (Roberto Pineda Duque, Fabio González Zuleta, Luis Torres, Germán Borda, etc.). Otros elegirán el camino de la búsqueda de nuevas sonoridades y tendrán en las músicas tradicionales un acervo insospechado (Jesús Pinzón Urrea, Francisco Zumaqué). Sin embargo, esta práctica -considerada como nacionalista- se libera del costumbrismo de la primera parte del siglo y pretende generar formas, procesos y estilos a partir de elementos ajenos a los europeos. Aquellas que practican el neo-clasicismo, se remontan periódicamente al estilo nacionalista de comienzos de siglo; sin duda alguna ésto es lo que pretende Luis Antonio Escobar en sus *Cantatas campesinas*, *Bambuquerías* y *Cánticas*. En este breve epítogo debe señalarse a Blas Emilio Atehortúa como a un compositor profundo: el recuerdo nacional es sutil, no es un acento ornamental. Su buena música, con o sin citas patrias constituye la única razón para enorgullecerse de su nacionalidad.

NOTAS

1. Jorge Prioc. *Memoria histórica del fundador y director de la Academia Nacional de música desde su fundación hasta diciembre de 1887*. Bogotá: Imprenta de la Luz, 1888, p.35.
2. Germán Rubiano. Pintores y escultores 'Bachués' *Historia del Arte Salvat*. Barcelona: Salvat Eds., 1975.