



Los hilos de la ilusión

Ensayo sobre la utopía del nacionalismo y la identidad musical en Colombia

El presente ensayo pretende mostrar algunos aspectos relevantes en la Historia de las construcciones simbólicas que derivaron en la identificación de un territorio, así mismo, ubicar algunos compositores colombianos y sus obras dentro de la llamada "corriente nacionalista", que tuvo vigencia desde finales del siglo XIX hasta las primeras décadas del siglo XX. Este proceso se desarrolló en sus orígenes desde las Sociedades Musicales y culminó en el entonces recién creado Conservatorio Nacional de Música.

1. Introducción

Este ensayo pretende ubicar algunos aspectos del "nacionalismo musical" en Colombia, teniendo en cuenta dos aspectos que se pueden considerar de interés en el conocimiento de un proceso que ha sido, por lo demás, complejo y poco conocido por las generaciones de músicos colombianos a finales del siglo XX y menos aún en el exterior. De una parte, está la problemática general de una abstracción denominada nación (núcleos de individuos en torno a unas ideas comunes de construcción social, cultural y de estado), en un territorio físico determinado, con unas expresiones musicales allí creadas. Al respecto, existe de antemano una confusión entre el término nacionalismo como identificador de un movimiento musical surgido inicialmente en Rusia y continuado en Centroeuropa hacia las décadas medias de la segunda mitad del siglo XIX, y el concepto identificador político, social, administrativo y demás, asignado a un territorio. Mas esta confusión no es gratuita y obedece más bien a la "creencia" bastante generalizada que las expresiones culturales surgidas en un territorio, son únicas y propias de ese lugar, independientemente de la formación, influencias y expectativas de los creadores.

A grandes rasgos, el concepto nación tiene

This article discusses some of the most pertinent aspects of the symbolic constructions which resulted in the identification of a territory, as well as places various Colombian composers and their works within the so-called "Nationalist trend" which was popular from the end of the nineteenth century to the early decades of the twentieth century. This process was initiated by Musical Societies and culminated in the then recently-created Conservatorio Nacional de Música.

implícito una delimitación de carácter espacial, la cual surgió desde finales del siglo XVIII y se consolidó durante el siglo XIX, como un mecanismo de afirmación de nuevo orden, frente a los conceptos precedentes de imperio, reino, condado, colonia y demás, que implicaban una organización de la sociedad de modo jerárquico. La Revolución Francesa (como política) marcó el hito para desatar este proceso, que encontraría su afín económico en la Revolución Industrial, como hecho complementario. La organización social cambió de estructura y forma, pasando a ser una sociedad estratificada, en donde lo jerárquico cambió de sentido y, por ejemplo, el poder ya no proviene de Dios, sino del dinero. El territorio se asume desde entonces, más como una unidad de producción que de dominio y por ende, los principios de apego a la tierra se basan más en su capacidad de rendimiento que en su romántico paisaje o su extensión. Sin embargo, a lo largo de la historia, desde que el descubrimiento de la agricultura unió al hombre a la tierra, ésta se convirtió en la base de toda construcción y proyección. En este sentido, la máxima sublimación de la compleja organización del mundo occidental es la nación, la que en el transcurso del siglo XX se ha ido fracturando, en alguna medida, en sentido regresivo hacia unidades menores con el peso de

los atavismos medievales y en algunos casos, podría decirse que tribales, omitiendo por supuesto, los juicios de valor y las simplificaciones de los fenómenos nacionalistas contemporáneos que llevan tras de sí aspectos tales como la Identidad, la Lengua y la Cultura, de una parte y, la Globalización y sus anexos, por otra¹.

2. El nacionalismo como expresión cultural trata de crear los símbolos para trascender el territorio

Toda sociedad basa sus fundamentos de organización alrededor de la producción, que en principio se asumió (y en algunos casos se sigue asumiendo) desde la consanguinidad y el parentesco. En niveles más complejos derivó hacia lo que en antropología se ha dado por llamar el parentesco de broma, el clan, y en las sociedades industriales se conformó en clases sociales, sin embargo esta última no ha logrado crear, al ceñirse únicamente a los requerimientos de la producción, un nexo más trascendental que pueda expresar las expectativas sociales y humanas de un grupo, como sí lo lograron y lo logran los nexos de parentesco, tribu y clan. La nación trató de construir ese universo simbólico en torno a expresiones de diversa índole, reconocibles en emblemas exteriores como la bandera, el himno y la moneda. Mientras en unos los símbolos se construyen con base en la experiencia vital y sensible reconocibles en el entorno, asimila-

dos y asumidos en el transcurso de la vida, los otros, los nacionales, surgen casi de manera arbitraria desde el poder político (casi siempre) y buscan imponerse tratando de imitar a aquellos que operan en su contexto de vitalidad global. De ahí que muchos símbolos, para ser reconocidos como nacionales, requieran de una aceptación y legitimación política, social y administrativa del estado, mediado éste a su vez por el gobierno de turno, y difundidos a través de la enseñanza escolarizada. En este sentido, los países construidos "a imagen y semejanza" de Europa han elaborado su mundo simbólico a imitación de ésta, sin tener, como es el caso de Colombia, una clara conciencia y coherencia frente a este hecho que, al surgir como imitación, adquiere una dinámica diferente como proceso total. Sin embargo, hay que hacer resaltar que al surgir creaciones musicales y otras expresiones culturales y artísticas siguiendo estas pautas, estas entran a formar parte de un acervo cultural no siempre valorado y debidamente reconocido, porque no se suele ser consciente del proceso general que esto implica y que trasciende la voluntad de los individuos. Como trataremos de explicar, mientras los compositores "nacionales" hicieron esfuerzos encomiables tanto en su propia formación como en la que pudieron incidir en las nuevas generaciones, el Estado, o mejor, los gobiernos de turno, cuando no se opusieron, limitaron con su indiferencia y falta de criterio y comprensión, la actividad de los creadores no tanto en su obra como compositores, sino en la que estaban proponiendo en torno a las academias de música, los conservatorios y escuelas².

¹ Al respecto puede consultarse: Magdalena de Castro y Hernández: *Nacionalismo, humanismo y civilización (la constitución interna de España y la ideología catalanista)*, Madrid, Imp. de G. Hernandez y G. Saez, 1922; R. Jaime Estay, "La globalización y sus significados", *Globalización y bloques económicos. Realidades y mitos*, (coord. José Luis Calva), Universidad de Guadalajara, Universidad Autónoma de Puebla y Juan Pablos Editor, México, 1995; Federico Henríquez i Carvajal: *Nacionalismo*, Santo Domingo, Imp. de J. R. Vda. García, 1925; Anor Butler Maciel: *Nacionalismo*, Porto Alegre, Livraria do Globo, 1937; Ugo Pipitone: *Los laberintos del desarrollo*, Triana Editores, México, 1994; Rudolf Rucker: *El nacionalismo*, Barcelona, Tierra y Libertad, 1936; —: *Nationalism and culture*, Los Angeles, Ca, Rucker Publications Committee, 1937.

² Véase: Ricardo Carpani: *Nacionalismo burgués y nacionalismo revolucionario*, Buenos Aires, Ed. Contrapunto, 1986; Carlos Luppi: *El nacionalismo como ideología*, Montevideo, Uruguay, Centro de Estudios para la Democracia, Uruguay, 1985; Joan Nogue i Font: *Els nacionalismes i el territori*, Barcelona, El Llamp, 1991; Gabriel de Rezende Passos: *Nacionalismo. [Discursos e conferencias. 1959]* Sao Paulo, Ed. Fulgor, 1959; Robert Reich: *El trabajo de las naciones. Hacia el capitalismo del siglo XXI*. (Trad. Federico Villegas). Ed. Vergara, Buenos Aires, 1993; Rafael Saavedra Pinochet: *Nacionalismo*, La Paz, Ed. Urquiza, 1977.

3. El nacionalismo académico musical en Colombia: La gran utopía

El centro de Europa desde mediados del siglo XIX se encontró en capacidad de asimilar de forma práctica la experiencia más grande de construcción de una sociedad en un vasto territorio. El imperio de Carlos V, con influencia en buena parte del planeta, se desmoronaba en medio de grandes conflictos. La experiencia histórica indica que no se trataba de controlar el Territorio, sino más bien controlar los mecanismos de las unidades de producción que, para entonces y más que nunca, se iban configurando de manera determinante en la capacidad de acumular plusvalía a través de los sistemas de mercado. Esto implica, en términos personales, entrar en un mundo de mayor complejidad en el manejo de abstracciones y de ahí que no fuese fácil construir elementos simbólicos. Mientras los símbolos basados en las experiencias vitales directas siguen los cauces, podría decirse naturales, los otros, los modernos, inmersos ya no en una naturaleza inmediata, sino al contrario en una naturaleza cada vez más mediatizada e involucrada en la complejidad de la producción industrial, entraban en un mundo desconocido y poco a poco se han ido construyendo en torno a ese tipo de producción y productos, tales como son hoy las marcas y sus mensajes subyacentes que circulan en el mercado. Pero, al no ser un desarrollo uniforme en todos los aspectos, la socialización del lenguaje y los símbolos tenían necesariamente que basarse en los mismos mecanismos de la transmisión de los conocimientos (cada vez más sectorizados y especializados), establecidos para esta sociedad, es decir, a través de la escuela, a la que ni todos tienen acceso, y los que lo tienen no pueden conocer todo. Utopía pues pretender construir un nexo simbólico sin recurrir a los arcaicos símbolos aún existentes, y más utopía creer que era posible esta construcción basándose en el territorio y lo que se ha creído como su tradición. Los símbolos operan y son reco-

nocidos, en la medida en que éstos pueden materializarse de alguna manera y expresar las expectativas vitales de quienes los reconocen. Los cantos nacionales que hablan de las gestas patrióticas, funcionaron en la medida en que en ellos se reconocían y evocaban quienes participaron en ellas; operaron menos en quienes se enteraron a posteriori de los mismo y pasaron al olvido cuando otros acontecimientos se convirtieron en grandiosos.

Educados teórica y técnicamente en el modelo europeo, los músicos colombianos (y en general latinoamericanos), asumieron la experiencia vital europea, con el conflicto interior del querer ser "colombianos", habiéndose formado en Europa, o en Colombia como europeos. Esta necesidad de expresión asumió el modelo, las estructuras y técnicas de su formación, pero buscando en el "folklore nacional" la caracterización que podría diferenciarlos. Así, las primeras obras del "nacionalismo" colombiano son, por lo general, el ajuste de temas populares a los parámetros y estructuras de las escuelas musicales clásicas europeas. Este quehacer se mantiene aún subyacente en formas de oberturas, sinfonías, concierto para solista y orquesta, y en obras para solistas. Algunas obras excepcionales (*Edipo rey* o el *Concierto para violín, piano y orquesta* de Roberto Pineda Duque) lograron romper el esquema para ser en sí mismas reconocidas como tales. Sin embargo, todas estas obras y en general las de la época son poco divulgadas. En este sentido, el poco conocimiento de este acervo, es el que no ha permitido hacer una evaluación concreta de los alcances de estas creaciones. Los estudios puntuales sobre compositores como Pineda Duque, Guillermo Uribe Holguín, Antonio María Valencia, o son poco conocidos, o no han sido asimilados por los nuevos compositores, que de nuevo repiten el ciclo ya iniciado, aunque utilicen otras fuentes y otros medios, pero poco diestros para construir nuevas estructuras diferentes a las utilizadas en Europa³.

³ De manera tangencial hay que mencionar que casi toda la obra "nacionalista" latinoamericana que se conoce como tal hoy en día, tuvo que pasar su aprobación política y estética por el grupo "latinoamericano" que vivía en París, en aquellos momentos.

El proceso histórico de la utopía nacionalista musical colombiana que se ha dado, si bien no puede considerarse de manera lineal, en ella sí se pueden reconocer algunas características. Si nos ceñimos históricamente, no al hacer música en el territorio (lo que deja de lado las “canciones nacionales” de las gestas patrióticas), sino a aquella música fruto de una escuela establecida, ésta se vislumbra dentro de las “sociedades musicales”, y entre ellas la Sociedad Filarmónica, fundada por Enrique Price. Entre los miembros de esta Sociedad hay que destacar a Santos Quijano, violonchelista, organista y compositor, que fue durante varios años Maestro de Capilla de la Catedral de Bogotá en donde se conservan algunas de sus obras. Otro miembro de la misma Sociedad fue Manuel María Párraga (1826), pianista y uno de los compositores más conocidos del siglo XIX en Colombia. Una de las actividades de Párraga fue incorporar a la música “culto”, varios motivos, melodías y ritmos de origen popular, entre los que se destaca *El bambuco ...*, que al decir de I. Pérdomo (1963) “... fue el primer compositor que trató de estilizar esta forma nuestra y de dar posición social en la música a las tonadas de ancestro campesino. Su ensayo ‘sobre los aires populares neogranadinos’ constituye un feliz acierto, y podemos considerarlo como un verdadero Bambuco de Concierto, dadas sus dificultades, la disposición de sus variaciones y por ser una obra verdaderamente pianística”. Durante este tiempo, todos estos músicos fueron formados en escuelas europeas, o con profesores europeos, ya fuesen civiles o maestros de capilla.

Destaca también el profesor de armonía y composición Joaquín Guarín, nacido en 1825, pianista, compositor y director de orquesta. Colaborador de la Sociedad Filarmónica, fue también uno de los pilares de la Sociedad Lírica hasta su muerte ocurrida el 3 de diciembre de 1854. Guarín dejó una obra que, si bien es poca en número, denota una buena formación, influenciada por Glück, Mendelssohn, Bach, Mozart, y por la música popular que se escuchaba en ese tiempo. Siendo él un extraordinario pianista, interpretaba además sus polkas y valsos. Pero lo más importante de su quehacer,

fue su labor como docente que inició siendo aún niño. Por sus especiales circunstancias empezó a dictar clases de piano teniendo ocho años y entre esa edad y los quince, compuso sus *Cantos patrióticos escolares*, el *Gran Himno a Santander* y *El Piano*, más otra obra para voz y acompañamiento como la *Salve Pastoral* para cuatro voces y orquesta. A pesar de su corta vida, además de las obras mencionadas dejó un *Himno Nacional* y una *Gran Obertura* inconclusa. Guarín fue de alguna manera la transición entre los compositores formados en torno a las Sociedades y la Academia Nacional de Música.

Fue Jorge W. Price, que se educó en Nueva York y arquitecto de profesión, quien con conocimientos musicales emprendió la tarea de revivir la Sociedad Filarmónica que había creado su padre Enrique Price. Inicialmente fundó el coro de la iglesia parroquial de las Nieves en 1878, que contaba con “8 o 20 ejecutantes” en 1882; fundó la Academia Nacional de Música, nombre bajo el cual funcionó hasta 1910 en que cambió su nombre por el de Conservatorio Nacional. La Academia fue creada de forma oficial el 31 de enero de 1882. Este centro docente educó a la mayoría de los músicos que en el siglo XX figuraron por su obra. A partir de entonces es cuando se puede encontrar un grupo de compositores que asumen una manera de hacer música que podría ser tildada de “nacionalista”. Entre ellos hay que destacar a Santos Cifuentes, a Guillermo Uribe Holguín y a Andrés Martínez Montoya. La Academia ejerció una gran influencia en el medio musical nacional y siguiendo su ejemplo se fundaron las Escuelas de Música de Santa Marta, Ibagué, Tunja, Medellín y Cartagena, las cuales incorporaron como profesores a varios egresados de la Academia Nacional. En 1889 se vinculó como profesor Honorario Alarcón, nacido en Santa Marta en 1859 y educado en el Conservatorio de París y posteriormente en Leipzig. Según los historiadores de la música en Colombia (I. Perdomo, A. Pardo), Alarcón fue el primer pianista virtuoso con buena formación y de gran capacidad técnica. Dirigió la Academia Nacional de Música, una vez que se reiniciaron las labores en 1905, las que se habían suspendido a raíz de

la Guerra de los Mil Días. Las reformas que impulsó en la Academia darían sus frutos años después. A esta Academia ingresó como profesor de violín y armonía Guillermo Uribe Holguín en la que se mantuvo hasta 1907 cuando viajó a París donde estudió con Vincent D'Indy y tuvo como compañeros a Joaquín Turina y Eric Satie. En sus estudios destacó especialmente por una *Sonata* para violín y piano que D'Indy incluyó en la programación de los conciertos de clase y que a partir de entonces fue interpretada en varios lugares como en la Société Nationale de Musique, en la Libre Esthétique de Bruselas y otros escenarios más. Cada concierto tuvo repercusiones entre los críticos como los que se publicaron en *L'Action Française*, en *La Phalange*, en *Le Feu*, en *Le Monde Musical* y en *Le Guide Musical*, entre otros. Se incorporó a la vida musical francesa y durante su permanencia ahí viajó con frecuencia a otros países del entorno. Entabló una gran amistad con Felipe Pedrell. Regresó a Colombia en 1910 y asumió la dirección de la Academia Nacional de Música, la que durante su mandato pasó a ser el Conservatorio Nacional de Música, fundó y dirigió la revista del Conservatorio, impulsó las reformas para actualizar teórica y técnicamente la enseñanza musical, en medio de situaciones políticas y personales nada propicias, hasta 1922 en que por carencia de apoyo y fondos, se resolvió suspender las actividades del Conservatorio, y que él pudo salvar gracias a sus relaciones de amistad con personajes del parlamento. Desde entonces hasta 1935 que renunció a la dirección, trató de mantener el nivel alcanzado y luchar por lo que él mismo llamaba "miserio presupuesto". Su obra como compositor trascendió los parámetros de la tendencia, ya que era más orientado hacia las líneas eclécticas más contemporáneas, pero propició su desarrollo y conocimiento.

En términos de las obras, José María Ponce de Leon con su *Sinfonía sobre temas colombianos*, escrita en el año de 1881, y la mencionada de Manuel M. Párraga *El bambuco, aires populares neogranadinos*, op. 14 para piano, serían las obras a destacar como un inicio del proceso nacionalista. Ponce escribió la

Sinfonía casi por los mismos años en que el grupo de compositores rusos de los cuales Balakirev y su maestro Dargomirski eran el núcleo que había propuesto la estética que generó los movimientos musicales nacionales. Ponce, más que Párraga, compuso ya obras orquestales en las cuales se encuentran los elementos de la posterior "tendencia nacionalista".

Uno de los pilares del movimiento, desde el punto de vista académico y docente, fue Augusto Azzali, (Ravenna, Italia, 1863) quien había llegado a Colombia como empresario de una compañía de ópera. Azzali era además compositor y fue contratado como profesor de solfeo, piano, contrapunto y composición en la Academia Nacional de Música. Fueron sus alumnos los que hicieron sus obras enmarcadas en la "tendencia" destacándose, como ya se ha mencionado, Andrés Martínez Montoya y Santos Cifuentes. Ambos, desde sus primeras composiciones, tienen ya las características de un trabajo académico, enmarcado en el nacionalismo aunque no necesariamente bien logradas, como es el caso de Martínez Montoya, que compuso varias de ellas siendo las más significativas, *El torbellino*, op. 18, para piano, y la *Rapsodia colombiana* para orquesta, obra que fue Premio Ezequiel Bernal. En esta última utilizó dos aires tradicionales colombianos: el *torbellino* y el *bambuco*, que si bien los trata académicamente, en ellos se reconocen los elementos de esas formas tradicionales, casi de modo romántico.

Mucho más importante, por el número y la calidad de sus obras y consolidando cada vez más el proceso estético fue Santos Cifuentes. Su obra ha sido clasificada en tres períodos: Iniciación, en el que se esbozan las tendencias nacionalistas siendo tal vez la obra mejor lograda de este período inicial el *Scherzo sobre aires tropicales*, op. 41. Está integrada por tres secciones: Introducción (*Andante-Moderato Maestoso*), una sección central *Scherzo (Allegro moderato)* y una *Fughetta* que sirve de coda conclusiva. El segundo período calificado como de orientación y afirmación, culmina con el *Concierto para violín*, op. 71, escrito en 1895, y finalmente el

período de madurez, que va desde 1899 a 1932. De esta última etapa destacan dos obras características: el *Concierto para piano y orquesta*, (1910), y la *Sonata para violín y piano*, estrenada en Buenos Aires en 1914. Esta periodización ha sido propuesta por su hijo y biógrafo, Alfonso Cifuentes y Gutierrez (1947).

Hacia 1911 Cifuentes viajó a Buenos Aires y se estableció allí hasta su muerte en 1932. Sus obras de madurez fueron conocidas en la capital argentina, sufriendo Colombia una sensible ruptura académica de la entonces naciente escuela colombiana de composición, la cual no pudo ser recuperada salvo notables excepciones aunque tardíamente. En 1915 publicó el artículo "Hacia el americanismo musical" en el *Correo Musical Sudamericano de Buenos Aires*, en el que proponía una independencia de los cánones musicales europeos.

"Está demostrado, que el arte no es otra cosa que el reflejo de la civilización de una raza y de una época; y como la actual conflagración europea forzosamente ha de cambiar la faz del Viejo Mundo... se impone, con el carácter de una necesidad inaplazable, que los americanos, que por una disposición providencial nos hemos anticipado a solucionar los problemas más arduos que ha confrontado la humanidad... miremos dentro de nuestra propia conciencia, y reflexionando sobre el porvenir, busquemos la forma de arte que más convenga a nuestras aspiraciones, y que nos emancipe en la parte más noble de nuestro ser: en los dominios del pensamiento".

El musicólogo Francisco Curt Lange dijo: "*Descubrí, hace pocos días, un precursor colombiano del Americanismo Musical en la figura del maestro Santos Cifuentes, quien, incomprendido como muchos, emigró hacia la gran urbe del Sur en busca de mejor ambiente (...)*". Santos Cifuentes dejó muchas otras obras como la *Sinfonía sobre aires tropicales*; la zarzuela *La Celadora*; una *Balada para flauta y piano* y un *Himno Nacional* con letra de Max Grillo, entre muchas otras más.

De la misma época y dentro del movimiento fue

Pedro Morales Pino, (Cartago, Valle del Cauca, 1863; Bogotá, 1926). En él van a coexistir el músico que hace obras de buena factura dentro de los aires tradicionales, así como el compositor académico que crea obras de envergadura. Autor del bambuco *Cuatro preguntas*, éste se convirtió en modelo del bambuco de salón, que posteriormente sería uno de los "emblemas nacionales". Sus obras académicas no han sido tan divulgadas, sin embargo existe en ellas las pautas del "nacionalismo" sin exagerar los elementos. Su obra más destacada en ese sentido es la *Fantasia sobre temas nacionales colombianos*. Tiene una introducción (*Andante*), en la que el oboe propone un motivo cantabile, que es contestado por los chelos y que luego toman los violines, siendo la flauta la que lo concluye. Luego entran dos secciones monotemáticas: una en ritmo de bambuco, en que el oboe desarrolla la melodía tema, a la que responde la flauta de modo más rápido y vivaz que termina desarrollando el segundo tema, que es enunciado sutilmente por las cuerdas y reiterado de la misma manera por maderas y metales. La obra concluye con trozos de los temas interpretados por la flauta y el oboe sobre la orquesta. Otras obras de Morales Pino son: la *Suite Patria*, y el intermezzo *Brisas de los Andes*. Dejó además un gran número de bambucos, pasillos, danzas, valeses, canciones, polkas e himnos.

Probablemente quien consolidó el trabajo en Colombia dentro de la tendencia nacionalista fue Jesús Bermúdez Silva, (Bogotá, 1883-1969). Estudió en la Academia Nacional de Música, y pintura con el Maestro Epifanio Garay. Desde 1929 hasta 1935 se estableció en España donde estudió en el Real Conservatorio de Música de Madrid, regentado entonces por el maestro Conrado del Campo. Compositor y pedagogo, sus obras tienen la madurez académica que no sólo conoce las técnicas de la composición, sino también de los elementos con los cuales trabaja. Son de especial relieve los poemas sinfónicos *Torbellino* (1932), compuesto durante su estancia en España, y *Orgía campesina* (1960), las *Tres danzas típicas* (1938), también compuesta en España, el *Concierto para piano y orquesta*

(1956) y la acuarela orquestal *Cuento de hadas* (1930), una de sus primeras obras en el Conservatorio de Madrid. Siguiendo las pautas que entonces eran el punto focal de la composición española por influencia de las tendencias que se daban en Francia, el poema sinfónico *Torbellino* se basa en la novela de José Eustaquio Rivera, *La Vorágine*. El desarrollo de la obra es paralelo musicalmente a la trama de la novela. La primera sección empieza con la maderas en cadencia lenta, continúa con un *Andante tranquilo*, que desemboca en un *Allegro moderato*, en el cual es evidente el ritmo del *torbellino*, basado en el típico rasgueo de los tiples y de requintos. La sensación que crea la obra a quien conoce la novela, manifiesta musicalmente los sentimientos y el ambiente de la literatura que va desde la expectativa humana frente a una naturaleza majestuosa, la posibilidad optimista de una vida mejor, hasta el difícil medio y circunstancias naturales y sociales que desembocan en el sufrimiento y la muerte que marcó una época y una épica en la historia de Colombia. Su acierto al haber tomado el aire del torbellino como fuente para la obra es algo surgido no del azar, sino del conocimiento de la literatura, la historia y la música de origen tradicional. En este sentido, el compositor cierra, de cierta manera, el proceso que podría denominarse de tendencia nacionalista. Su obra *Orgía campesina*, así como las siguientes que compuso son mucho más sólidas y equilibradas musicalmente, pero siguen y desarrollan la estética propuesta en *Torbellino*. Son a destacar la *Sinfonía en Do* (1933); el *Trio para piano, flauta y violoncello* (1943); el *Cuarteto de cuerdas en Re* (1947); el *Trio para piano, violín y violoncello*, en sol menor (1949); y la suite pianística *Seis viejas estampas de Santafé de Bogotá* (1958). Son también a destacar sus artículos sobre aspectos determinados de la música tradicional colombiana, como "Algunos cantos nativos de la región de Guapi, Cauca", (Bogotá, Universidad Nacional, 1966); "Aires de los Indios Guambianos del Cauca", (Bogotá, Imprenta Nacional, 1970); y "Posible ascendencia Vasca de la música popular colombiana", (Boletín de programas de la Radiodifusora Nacional de Colombia, 217, 1962).

A partir de entonces puede cerrarse el proceso de la "tendencia nacionalista", que se gestó y desarrolló en torno a la Academia Nacional de Música y posteriormente en el Conservatorio, bajo la influencia de la escuela europea. Otros compositores colombianos contemporáneos, que no pasaron por la Academia y el Conservatorio crearon obras con otra estética y otra actitud, entre los cuales hay que mencionar a Gonzalo Vidal (1863-1946) y Daniel Zamudio (1887-1952). Ambos fueron compositores formados dentro de expectativas personales, de ahí que no se sepa de su paso sistemático por escuela, academia o conservatorio. Su música está lejos de sentimiento y preocupación folklorista o nacionalista. Vidal compuso algunas obras dentro de lo popular, pero más como ejercicios que como obras acabadas. Zamudio, fue un músico culto y promotor de una estética "universal", la que difundió creando varios coros, sociedades corales y escuelas de música no sólo en Bogotá, sino en varias ciudades del país.

Quizás sea necesario mencionar otros compositores como el maestro José Rozo Contreras, director, compositor y educador (Bochalema, Norte de Santander, 1894-1976) quien compuso obras con el sentimiento tradicional, pero en otra dimensión con temas como el utilizado en el primer movimiento (*Obertura*) de la suite *Tierra colombiana*, obra escrita y estrenada en Viena en 1931 y también en su *Obertura número 2 sobre temas nacionales*, como en el *Scherzo sobre un aire de bambuco*, ambas de 1932. El resto de sus obras son o de carácter religioso, o tipo canciones, romanzas u obras sinfónicas más de carácter ecléctico. Musicalmente fue formado en Italia y Austria y dedicó la mayor parte de su vida a la docencia, la dirección de banda y a los arreglos y transcripciones para este tipo de agrupación⁴.

⁴ Algunas fuentes colombianas: Centro de Documentación Musical: *Catálogo de Compositores Colombianos. Vida y Obra* (I-II), (dir. Benjamín Yépez), Instituto Colombiano de Cultura, 1992-1997; Alfonso Cifuentes y Gutierrez: *Don Santos Cifuentes*, Bogotá, Ed Centro, 1947; Ellie Anne Duque: *Guillermo Uribe Holguín y sus 300 trozos en el sentimiento popular*, Bogotá, Patronato de Artes y Ciencias, 1980; Andrés Pardo Tovar: *La Cultura Musical en Colombia*, Bogotá, Ed. Lerner, 1966; José Ignacio Perdomo: *Historia de la Música en Colombia*, Bogotá, Ed. ABC, 1963. VVAA: *Boletín Latino-Americano de Música*, (dir. Francisco Curt Lange), Tomo IV, Bogotá, 1938.

4. Otros compositores

Dentro de la producción musical de la época, otros creadores dedicaron su obra a una producción más ligera y escribieron ocasionalmente obras orquestales, de cámara y para piano más elaboradas en las que se nota una intención estética musical de tipo nacionalista, fueron Jerónimo Velasco (1885-1963), Guillermo Quevedo Zornoza (1886-1964) y Oriol Rangel (1916-1977).

Este proceso musical que denominé desde el principio como una ilusión, dejó en Colombia una huella que debería ser repensada y retomada, no tanto por lo que conceptualmente implica como lo nacional o no nacional que tuviere, sino como parte de un proceso creativo vivido dentro de una historia musical que por lo demás, nada tiene que envi-

diar a la conformación de otros estados modernos y a la consolidación de tradiciones culturales contemporáneas, pero que es negada reiteradamente y vista con desdén por el poco o nulo conocimiento que se tiene de ella y de sus obras en la dimensión que les corresponde.

De otra parte, en el ambiente de los estudiosos del "nacionalismo" en América Latina, quedará la duda (mientras se investiga) del papel que jugaron en su momento los latinoamericanos que vivían en París y que proyectaron sus obras desde allí... así como también el no reconocimiento artístico de estos creadores, reconocimiento que ha tenido que pasar irremediablemente, en su momento, por un plano político, en donde a lo más, son condecorados, cuando lo son, después de muertos y luego, olvidados.