

LA MÚSICA PARA PIANO EN COLOMBIA EN EL SIGLO XIX: ENTRE ROMANTICISMO, COSTUMBRISMO Y MÚSICA POPULAR.

RONDY TORRES LÓPEZ

ENSAYO

Resumen

En este ensayo, el autor busca un paralelo entre las categorías estéticas que caracterizan la literatura y la música en Colombia en el siglo XIX. Si bien el término *costumbrista* hace referencia a una literatura específicamente colombiana que concilia el romanticismo con el realismo, este mismo término aplicado a la música no parece definir de manera satisfactoria un estilo musical, o una manera de escribir. Después de algunas consideraciones sobre el lenguaje musical de la música escrita para piano, sobre los pianistas (intérpretes y compositores), se replantea el término “costumbrista” o “criollo” como una categoría elástica, dentro de la cual la música podía ser absorbida por la categoría “europea”, o al contrario, entenderse como “popular”. Y es justamente esta flexibilidad que va a abrir el camino hacia la música nacional del siglo XX.

Palabras clave: Música para piano en Colombia – música criolla

Abstract

The author tries to find parallel meanings between the esthetical categories that appear in the literature and in the piano music in Colombia during the XIXth century. The word *costumbrista* has been used for writers that combine romanticism and realism. But applying that word to music seems to be more problematic and doesn't point a musical style. The word *costumbrista* or *creole* is here reconsidered as an elastic category, in where music can be reabsorbed as “European” or reinterpreted as popular. That flexibility opens the possibility to accept the new national music that will appear in the xxth century.

Key words: Piano music in Colombia; colombian music.

“Al sacar [el piano] del cajón, aquello fue lo mismo que ver descubrir un elefante, un camello o cualquiera otra alimaña desconocida entre nosotros.”¹

Bogotá, aislada por valles y montañas, logró durante la segunda mitad del siglo XIX mantener una vida literaria activa, al compás de las últimas novedades europeas. Permeando la censura y el filtro del *gusto*, noción tan importante para definir las prácticas sociales de una élite, los bogotanos accedieron a una desordenada cantidad de modelos literarios que tenían que ordenar para recuperar sólo aquellos que fueran edificantes para la juventud, acorde a la definición del nuevo ciudadano neogranadino. En medio de muchas preocupaciones de tipo

¹ Citado por Benjamín Yépez, “Colombia; música colonial; la música civil”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*.

políticas, económicas y sociales, las ocupaciones *del espíritu* también tenían su lugar al momento de definir lo nacional.

Durante esos años, hubo una gran fascinación por autores románticos – ingleses, franceses y españoles² – mientras se sentía la necesidad de racionalizar, clasificar y entender lo real, algo heredado de la Ilustración en pleno siglo romántico. Las diez expediciones de la Comisión corográfica (1850-1862), gran proyecto científico del gobierno liberal, buscaron levantar un mapa del país y describir cada región con sus costumbres. Así, apareció una literatura y una iconografía realista, descriptiva, capitalista. Para los escritores colombianos, el punto de equilibrio entre romanticismo y realismo se denominó *costumbrismo*:

Casi ninguno de ellos [los autores] se escapa a la influencia del romanticismo cuya poderosa combustión espiritual es su inmediato antecedente. Pero tal influencia se encuentra atemperada por el dominio sobre las emociones que produce una disciplina severa intelectual y por el aporte del realismo que reciben. Por eso puede afirmarse que la síntesis de estas opuestas tendencias – romanticismo y realismo – surge en toda su plenitud el costumbrismo.³

Estas categorías estéticas parecen haberse establecido con claridad por los mismos autores finiseculares. Durante esta misma segunda mitad del siglo XIX, la producción musical colombiana fue cada vez más importante. Sin embargo, ¿se puede encontrar esa tensión entre romanticismo y realismo dentro de la música, o su equivalente? Y por su equivalente (el realismo es uno de los pocos *ismos* ajenos a la música), hago alusión a una música que se explica y entiende por el contexto social en el que apareció, intrínsecamente ligada a una práctica “real” como podían ser danzas para bailar durante las tertulias. ¿Es el costumbrismo una estética, o trasciende el contenido del objeto para ser una manera de *hacer*? Estas, y más preguntas que han surgido sobre el uso de la etiqueta “costumbrista” asociada a la música, me han llevado a cuestionarme sobre la manera como se ha teorizado la música de esa época, tomando como hilo conductor el repertorio para piano, sin duda el más prolífico en cuanto a ediciones musicales.

El lenguaje musical

Mi punto de partida ha sido intentar definir en términos estilísticos el lenguaje musical empleado durante la segunda mitad del siglo XIX en Colombia, cuyo mejor testimonio aparece en las obras de piano. A falta de tener claridad sobre su denominación, propongo una definición negativa: el lenguaje musical en la música para piano no era romántico, si entendemos por romántico un pianismo virtuoso, por momentos de gran expresión. Tampoco era romántico por la ausencia de contenidos fantásticos o espirituales (en términos idealistas o noumenales). Sin embargo, este repertorio tampoco era “clásico”: no existió el nivel de abstracción en el uso del material musical que definió el clasicismo vienés, ni esa sinergia entre *rococó*, *Sturm und Drang* y folclor musical. Armónicamente, los compositores emplearon tímidamente los acordes alterados tan característicos del inicio del siglo XIX en Europa, dentro de un contexto que siguió siendo monotonal (hay que esperar el siglo XX para el uso del cromatismo), favoreciendo una textura de tipo melodía acompañada.

Lo que si caracterizó el repertorio colombiano – pero nos alejamos de una estricta descripción del *lenguaje musical* – fue la plétora de danzas: polcas, galopas, vals, contradanzas, mazurkas, redovas y más adelante pasillos y bambucos. Se trata de músicas que escapan a una categoría estilística pero que quedan asociadas a su función particular, “músicas de consumo

² Lamus Obregón, Marina. *Teatro siglo XIX: compañías nacionales y viajeras*. Bogotá: Círculo de lectura alternativa, 2004: 30-43.

³ “Costumbrismo en la literatura colombiana”, Introducción anónima en Caicedo Rojas, *Recuerdos y apuntes*, Bogotá: Ministerio de Educación, Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, 1950, 10-11. El autor cita palabras del escritor Rafael María Carrasquilla.

inmediato” que realizaban las prácticas mundanas de un grupo social.⁴ Parafraseando el análisis del etnomusicólogo Lortat-Jacob, la escritura jugó un papel determinante en la transformación del género musical en forma musical⁵: al final del siglo XIX, estos géneros eran formas musicales; estas formas eran la música.

Intérprete y compositores

A diferencia de algunos intérpretes europeos, el intérprete colombiano no era un *daimon* romántico, ni un artesano clásico: era un(a) aficionado(a) que cumplía la función social de embellecer un momento de solaz. Tocar en espacios públicos o semiprivados como las tertulias daba fe de una cuidada educación, burguesa, para las mujeres. Los salones y los recitales se convirtieron en los únicos espacios en donde se podía escuchar el piano. Para el varón, la situación era diferente: los asuntos políticos no dejaban espacio para la música. Durante el siglo XIX, pocas veces vinieron a Bogotá pianistas europeos. Pero sus recitales en Bogotá, su virtuosismo, el repertorio interpretado eran recordados años más tarde en términos halagüeños: “Uno que otro meteoro luminoso alumbraba las sombras dejando una huella armoniosa i luego se iba, dejando recuerdos como los primeros de la infancia, como los de un sueño que pasó”.⁶ Señalemos el vocabulario romántico que acompaña esta descripción, con la típica dicotomía luz-sombra, léase civilización-barbarie.

Aquellos hombres que tocaban el piano y “escribían nota” eran los profesores, es decir personas que pertenecían al gremio de artesanos, que no eran económicamente solventes y necesitaban trabajar. Uno se puede preguntar si para ellos, tocar era más que un performance: era una acción social que permitía negociar y validar la posición de cada cual en la estática jerarquía social de la época. De esta manera, se puede pensar que el “sonido actuó como un tejido conjuntivo” para las jerarquías sociales⁷, tanto para el música de iglesia como para el músico de salón.

Es importante recordar que, para el compositor europeo romántico, la originalidad siempre fue la condición *sine qua non* para su arte. ¿No decía acaso Liszt: “genio y compositor son lo mismo”? Visto de esta manera, el compositor colombiano se parecería más al artesano de épocas remotas, que, disponiendo de un vocabulario musical preexistente, lo usaba metódicamente, sin buscar la original. El compositor colombiano decimonónico era más un “constructor” de música que un “inventor”.

Entonces... ¿qué es la música *costumbrista*?

Varios autores se han referido a la música escrita para piano en el siglo XIX colombiano como música criolla o costumbrista. Incluso el término de *Hausmusik* se le ha acuñado, palabra alemana que hace referencia a una práctica social, no a un género. Sin embargo, ante la imposibilidad de definir lo *criollo* o *costumbrista* en música por particularidades técnicas, propongo ver esas categorías como algo dinámico, fluctuante y maleable, que le permitía a la música ser *reintegrada* a la categoría de “europea” en cualquier momento.⁸ En este mismo orden de ideas, la música podía *migrar* a la categoría “romántica” cuando se le acuñaba un título, cuando estaba asociada a un texto, o incluso cuando era un himno patriótico con gran connotación afectiva a lo nacional. El tinte romántico se lo daba entonces ese programa, no el lenguaje musical. Pero al tratarse de bambucos y pasillos, lo costumbrista podía naturalmente

⁴ Duque, Ellie Anne. *La música en las publicaciones periódicas colombianas del siglo XIX (1848-1860)*. Bogotá: Fundación de Música, 1998:11.

⁵ Bernard Lortat-Jacob, “La berceuse et l'épopée: question de genre”, *Revue de musicologie*, 78 (1992): 5-23.

⁶ “Ópera”, *El Iris*, 8 de diciembre de 1866. El autor de este artículo hace referencia a Auguste Louis Moesser, Ernst Lubeck y Frans Coenen que presentaron una serie de recitales en Bogotá en 1851, es decir quince años antes de la publicación de este artículo.

⁷ Jesús A. Ramos-Kittrell. *Playing in the cathedral. Music, race and status in New Spain*. Oxford University Press, 2016 : 20.

⁸ Frente a músicas populares, no habría duda en calificar un vals (colombiano) como europeo.

ser *absorbido* por lo “popular”. Y es justamente esa flexibilidad, esa posibilidad camaleónica, que ofrece el vocablo “costumbrista” para una sutil incorporación de lo popular a lo europeo a final del siglo.⁹

Sin duda esta ambivalencia propia al término costumbrista preparó durante varias décadas las élites a aceptar la incorporación de músicas populares a sus prácticas sociales (tertulias, bailes), algo que a inicios del siglo XIX parecía imposible.

Las consecuencias de una definición negativa

Así las cosas, seguimos sin definir claramente los aspectos técnicos de la música para piano escrita en Colombia en el siglo XIX. Pero entendemos más su definición a través de una categoría que buscó un equilibrio entre arte europeo y popular. Para apoyar mi hipótesis, observo la actitud de los compositores del siglo XX, que tampoco hallaron una coherencia estilística en la música de sus predecesores. Para ellos, la música decimonónica se destacó por mantener un retraso de varios siglos en la música colombiana con relación al *progreso* europeo. Y para reparar este “retraso”, amalgamaron en sus músicas diversas corrientes estéticas.

El *gran* romanticismo musical, ausente en el repertorio colombiano decimonónico, aparece hacia 1930 en varias danzas para piano de Emirto de Lima de corte sentimental, con evocativos títulos (*Con la tarde de oro*, *Perla nacarada*, *Ilusiones risueñas*, *Perfil romántico*) o en el *Bambuco en si menor* de Adolfo Mejía, escrito a mediados del siglo XX. En esos mismos años, la influencia francesa impresionista despunta en la obra de Guillermo Uribe Holguín o de Antonio María Valencia, además de la influencia de Bartók en cuanto a la exploración de lo folclórico. Otros compositores como Emilio Murillo (1880-1942) buscan darle un formato más “academizante” al repertorio popular en sus pasillos para piano. Definitivamente el siglo XX musical en Colombia se caracteriza desde sus inicios por una plétora de estilos que intenta colmar las “ausencias” estilísticas del siglo XIX, siempre buscando una música nacional basada sobre el folclor.¹⁰

Muchas de las obras escritas al inicio del siglo XX hacen un llamado al “inconsciente popular”, a la “reminiscencia popular”¹¹, a ese *recuerdo*, por excelencia romántico, que pretende construir la música nacional del siglo XX. Hay un desfase: la música del siglo romántico no es *romántica*; la música de la modernidad empieza siendo *romántica*.

Quizá porque los músicos colombianos del siglo XIX no adoptaron los lenguajes europeos como propios, sino que fueron correctos anfitriones¹², valga la pena repensar las dinámicas de producción de la música nacional, no solamente en términos estilísticos, sino por medio de categorías dinámicas que pongan en evidencia la multiplicidad de sus orígenes. El repertorio escrito para piano durante el siglo romántico pone en escena esa polarización entre lo europeo y lo popular, preparando el surgimiento de una música nacional que tomará forma en el siglo XX e irá más allá del repertorio pianístico.

BIBLIOGRAFÍA

CAICEDO Rojas, José María. *Recuerdos y apuntamientos*. Introducción anónima: “Costumbrismo en la literatura colombiana”. Bogotá: Ministerio de Educación, Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, 1950.

⁹ Debemos esta reflexión a la lectura de *The disappearing Mestizo. Configuring difference in the colonial New Kingdom of Granada* de Joanna Rappaport (Durham: Duke University press, 2014); la autora cuestiona y expone una fascinante reflexión sobre el término de “mestizo” durante la época colonial.

¹⁰ Torres, Rony. “Música colombiana y patrimonios imbricados: reflexiones sobre las llamadas músicas nacionales del siglo 20”. *Revista OPCA* 5, julio de 2013: 29.

¹¹ El compositor Guillermo Uribe Holguín así se refiere al hablar sobre la música popular.

¹² Retomamos la expresión de Mary Louise Pratt, *Ojos imperiales*. Buenos Aires: FCE, 2011: 286.

DUQUE, Ellie Anne. *La música en las publicaciones periódicas colombianas del siglo XIX (1848-1860)*. Bogotá: Fundación de Música, 1998.

LAMUS OBREGÓN, Marina. *Teatro siglo XIX: compañías nacionales y viajeras*. Bogotá: Círculo de lectura alternativa, 2004.

LORTAT-JACOB, Bernard. “La berceuse et l'épopée: question de genre” en *Revue de musicologie*, 78 (1992): 5-23.

RAMOS-KITTRELL, Jesús A. *Playing in the cathedral. Music, race and status in New Spain*. Oxford University Press, 2016.

TORRES, RONDY. “Música colombiana y patrimonios imbricados: reflexiones sobre las llamadas músicas nacionales del siglo 20” en *Revista OPCA* 5, julio de 2013: 29. Disponible en https://sicuaplus.uniandes.edu.co/bbcswebdav/pid-1612130-dt-content-rid-16890581_1/courses/201620_MUSI4004_01/musica-colombiana-y-patrimonios-imbricados-reflexiones-sobre-las-llamadas-musicas-nacionales-del-siglo-20_rondytorres_boletin5opca%20%281%29.pdf

YÉPEZ, Benjamín. “Santafé de Bogotá” en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio. Madrid: SGAE-ICCMU, 1999-2002: 733-741.

Rondy Torres es un musicólogo colombiano y director de orquesta que ha enfocado su labor de investigación e interpretación en la recuperación de la música colombiana del siglo XIX.

Obtuvo un doctorado en musicología de la Universidad Paris 4- Sorbona. Igualmente es egresado del Conservatorio Superior Nacional de París y de la Academia Real de música de Suecia. Actualmente se desempeña como profesor asociado en el Departamento de música de la Universidad de los Andes en Bogotá, en donde tiene las cátedras de armonía, contrapunto e historia del siglo XIX, entre otras.

Sin duda su aporte más importante a la música colombiana ha sido rescatar las óperas del compositor José María Ponce de León, óperas escritas y estrenadas a finales del siglo XIX y que habían desaparecido de la escena por más de 130 años. Por medio de ediciones críticas de la música, de los libretos, de presentaciones en vivo y de grabaciones, se ha vuelto a conocer las óperas *Ester*, *Florinda* y la zarzuela *El castillo misterioso* en Bogotá y otras ciudades colombianas. A través de diferentes artículos y participación en coloquios, busca dar a conocer aspectos del repertorio musical colombiano.
