

Profesora del Instituto de Investigaciones Estéticas
Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia.

En busca del alma nacional:
Emilio Murillo Chapull
(1880-1942)

LA discusión intelectual y artística predominante en Colombia durante las décadas segunda y tercera del siglo xx, es la del nacionalismo. Un nacionalismo expresado desde los más diferentes ángulos, de los cuales destacamos los que más afectaron el desarrollo musical: el que pretendía reforzar un nuevo proyecto de Estado que de alguna manera remediara las divisiones fratricidas del siglo xix (y que culminaron en el siglo xx con la pérdida de Panamá), el que en aras de lo anterior aspiraba a definir una cultura nacional desde un estado afectivo intenso y el nacionalismo artístico que vio en el estudio de expresiones nativas un portal hacia el modernismo. El compositor, flautista y pianista bogotano Emilio Murillo Chapull, es el músico colombiano que con sus piezas y acciones mejor encarna el discurso afectivo nacionalista de su época, expresado en obras de carácter predominantemente popular, si bien hay obra suya que trasciende el gesto de fácil aceptación y ofrece interesantes elucubraciones sonoras, en concordancia con la afanosa búsqueda del estilo musical que mejor transmitiera su ideario nacionalista.

Acompañaron a Murillo en este período un grupo singular de músicos, entre ellos: Jerónimo Velasco, Arturo Patiño, Jorge Áñez, Luis A. Calvo, Fulgencio García, Ricardo Acevedo Bernal, Prisciliano Sastre, Jorge Rubiano, Alberto Urdaneta, Guillermo Quevedo Z., Alberto Castilla, Diógenes Chávez y Alejandro Wills, agrupados bajo el ambiguo calificativo de "centenaristas". Pretender describir la obra de Murillo y su momento al decir que pertenece a la generación centenarista no es una aseveración que automáticamente aclare su papel en la cultura musical colombiana. En sus años formativos, ejercieron más influencia los hechos de la "Guerra de los mil días" y los círculos de la bohemia bogotana del fin de la centuria, que la celebración misma de los cien años de la independencia, aunque en los actos organizados para tal efecto, se sintiera la existencia de un nuevo espacio para las más diversas expresiones culturales. Los eventos de la "Guerra de los mil días" definieron a Murillo como liberal y sus actividades conspiradoras, en nombre del partido, lo comprometieron con otros liberales con los cuales creó una hermandad solidaria y duradera. En la bohemia poética, aprendió a expresar su ideal estético a partir del discurso nacionalista apasionado, a menudo enceguecido, pero siempre consecuente con su obra.

MURILLO EN LA BOGOTÁ FINISECULAR

Antes de que Murillo formara parte del grupo poético de la Gruta Simbólica, ya eran conocidas en Bogotá las veladas denominadas por Joaquín Samper Brush y Santiago Ospina, "murilladas", en las cuales, la músi-

ca que se practicaba en casa de Pedro Morales Pino (1863-1926), en su vivienda del Pasaje de la Flauta (hoy Pasaje Rivas), se convertía en concierto entreverado con lecturas poéticas. En una de sus entrevistas para el diario capitalino, con el cual Murillo tuvo estrecha relación, *Mundo al Día*, el compositor, a propósito de la conmemoración de los cuatro años de la muerte de Morales Pino, narró lo siguiente:

El que esto escribe permanecía interno en el Colegio San Bartolomé y durante toda la semana le alimentaba una ilusión: oír, el día de salida, al cuarteto insuperable en donde se ejecutaba, y yo escuchaba por vez primera, aquello que luego ha sido en mi existencia la obsesión incurable, la música del pueblo colombiano...¹.

Acerca del inicio de su carrera musical, Murillo menciona como hecho significativo, sus primeros pasos al lado de Morales Pino y del músico y pintor Ricardo Acevedo Bernal. Este trío fue el “vibrante precursor de un quinteto que luego organicé y que tuvo mayor vida”. El quinteto complementaba el anterior trío con la presencia del poeta Julio Flórez (en calidad de violinista y cantante) y Antonio González; amenizaban las tertulias bogotanas de lecturas poéticas, en las que participaban activamente Diego Uribe, Diego Fallon y el mismo Flórez.

Una pieza, en especial, nos recuerda el ambiente de estas veladas: el pasillo *Lucero* que en la edición de Samper Matiz (1901) ostenta una portada con un trabajo de Acevedo Bernal. En la misma partitura figura el texto del poema *Noche de Noviembre* de Flórez, con las siguientes indicaciones: “Esta poesía debe decirse acompañada de la composición musical anterior en un tiempo más largo y suprimiendo la introducción. Para cada estrofa pues, corresponde una parte musical”. Los versos de Flórez que se imprimieron en la partitura y acompañan el pasillo, se inician con la característica morbidez del escritor:

Ya llega el crudo invierno
 Con sus mordientes ráfagas,
 Con sus tupidas nieblas
 Como flotantes sábanas,
 Ya ruedan de los troncos
 Enfermas las parásitas
 Y están las flores mustias
 Y las mujeres pálidas².

Para su formación musical, Murillo se acercó no sólo a Morales Pino, sino a la Academia de Música que había sido fundada en Bogotá en 1882,

¹ *Mundo al Día*, 16 de marzo de 1930, pág. 8.

² EMILIO MURILLO, *Lucero*, pasillo, Bogotá, Samper Matiz, 1901.

según proyecto de Jorge Wilson Price (1853-1953) hijo de Henry Price, el abanderado de la Sociedad Filarmónica de Conciertos de mediados de siglo (1846-1857) y había heredado del padre un gran gusto por la música. En la Academia, el joven Murillo permaneció aproximadamente tres años, antes del cierre de la institución por motivo de la “Guerra de los mil días”. Sin embargo, la instrucción ofrecida allí tenía alcances muy modestos, debido a dos circunstancias evidentes: el bajo nivel musical del profesorado y la práctica musical misma que reinó en las nacientes urbes colombianas en el siglo XIX. Sobre esto último debemos recalcar que en la Bogotá finisecular, se componían y escuchaban predominantemente valeses, polcas, pasillos, marchas y danzas al estilo habanero. De vez en cuando se oían ecos de las galopas, redovas y mazurcas que habían gozado de gran popularidad a mediados del siglo XIX. Excepcionalmente se ejecutaban sonatas, cuartetos y sinfonías o los formatos europeos conocidos ya como clásicos. Las bandas y la orquesta de la Academia ejecutaban trozos operáticos y cuadrillas con las danzas anteriormente mencionadas, entremezcladas con arreglos de pasillos y bambucos, como se observa en los programas de las retretas dirigidas por José María Ponce de León (1846-1882).

La ciudad había sido asiduamente visitada por compañías italianas de ópera, a lo largo del siglo XIX y si bien en sus memorias, el compositor bogotano, Guillermo Uribe Holguín (1880-1971) asegura que la calidad musical del espectáculo era pésima, el público capitalino conocía los trozos musicales más populares de los repertorios líricos italiano y francés. A manera de ejemplo, nos referimos a la temporada operática de 1891. Entre los meses de julio y octubre, se presentaron en la capital los siguientes quince títulos: *La Forza del Destino*, *Ernani*, *La Gioconda*, *Fausto*, *Lucia di Lammermoor*, *Un Ballo in Maschere*, *I due Foscari*, *Aida*, *La Traviata*, *Carmen*, *Ruy Blas*, *Norma*, *Il Barbiere di Siviglia*, *Il Trovatore* y *El Guarani*. De estos títulos tenemos noticias en la prensa de la época, pero el número de obras ofrecidas pudo haber sido aún mayor, pues los bogotanos tenían por costumbre solicitar a la compañía de turno, la representación de sus óperas favoritas. Una temporada con tantos títulos, necesariamente acusaba altibajos considerables de calidad. En la iglesia, el bogotano volvía a escuchar piezas de baile y ópera italiana, pues si se ejecutaba música instrumental, se escuchaban valeses y polcas, y si se requerían obras que combinaran instrumentos y voces, el modelo de las misas, letanías y misas de difuntos era el *Stabat Mater* de Rossini, que venía siendo el paradigma de la música religiosa en Colombia desde la primera mitad del siglo XIX.

En este ambiente musical se formó Emilio Murillo. Sus profesores en la Academia tenían una práctica musical empírica. Un buen ejemplo de ello, son las composiciones de algunos de sus docentes, tales como Eleuterio Suárez y Gumersindo Perea, quienes en sus bambucos, pasillos y dan-

zas muestran una clara inclinación por lo que hoy denominamos música popular. A la Academia acudían los músicos de la capital y del país, si bien la institución acusaba problemas en su nivel académico. Allí se mezclaban músicos profesionales y aficionados, llegados predominantemente del ámbito de lo popular, con notoria excepción de Guillermo Uribe Holguín (1880-1971), que desde muy joven tenía inclinaciones incuestionables hacia el repertorio europeo clásico y romántico. La Academia era la encargada de emitir los pases profesionales para el ejercicio de la música y homologar títulos obtenidos en el exterior, de allí la urgencia por inscribirse en ella por parte de todos los músicos residentes en la capital.

Emilio Murillo y Guillermo Uribe Holguín fueron protagonistas de una calurosa discusión pública, sostenida por la prensa capitalina a lo largo de los años 1924 a 1930. Los dos compositores llegaron a profesar una auténtica animadversión por lo que el uno y el otro representaban en la balanza de la música nacionalista. En retrospectiva, discutían sobre asuntos musicales diferentes. Murillo, definitivamente desde la óptica de lo popular, y Uribe Holguín, desde el punto de vista de la elaboración académica. La razón por la cual no reconocieron lo contradictorio de sus posiciones, radica en gran medida en lo novedoso del concepto mismo de música popular.

A partir de la venta de grabaciones de música regionalista, hacia 1910, se puede hablar del nacimiento de un repertorio significativo de obras populares en Colombia, piezas que para Murillo y otros alumnos de la antigua Academia eran las únicas conocidas. Resentían que Uribe Holguín alejara al Conservatorio (así se denominó la Academia a partir de 1910, año en que le nombraron como su director) de la práctica de la música de salón e impusiera otro tipo de práctica. Por su parte, el director del Conservatorio trataba de remediar doscientos años de retraso en la práctica del repertorio sinfónico y de cámara europeos, repertorio que ya no se consideraba obra de arte fugaz, sino parte del acervo del conocimiento occidental. Sólo hasta este momento se escucharon en Colombia sinfonías completas de Haydn, Beethoven o Mozart. Sólo hasta este momento los pianistas estudiaron obras para el piano que no fueran danzas del país. La labor de Uribe Holguín fue titánica y solitaria.

Durante los años de la “Guerra de los mil días”, Murillo permaneció en Bogotá³. Publicó una hoja liberal, titulada *La Regeneración*, que se imprimía en su casa, a la vez sede de la cervecería La Rosa Blanca, de su propiedad. A raíz de la hoja antigobiernista, Murillo y Julio Flórez fueron puestos presos y en el panóptico compartieron tiempo con otros liberales. De estos encarcelamientos hay muchas anécdotas que narran la actividad de

³ Ver anotaciones sobre la música de esta época, en ELLIE ANNE DUQUE, “Música en tiempos de guerra”, *Entre dos siglos y dos guerras*, Bogotá, Planeta, 2000.

los músicos, encargados de hacer más llevaderas las condenas. Jorge Pombo Ayerbe (1857-1912) se destacó por sus improvisaciones y comentarios llenos de humor, en tanto que Murillo y Flórez, hicieron célebres composiciones. *Canto místico* nació de este confinamiento y según el poeta Adolfo León Gómez quien estuvo con ellos, se trató de una composición para celebrar el cumpleaños del general Foción Soto, quien a la postre, nunca escuchó la obra. Según escritos posteriores, del mismo Murillo, el encargado de redactar la hoja nunca fue Flórez, sino Diego Fallon, pero ninguno de los dos delató al poeta y músico tolimense. A Murillo se le conocía desde entonces con el nombre de "Puntillón", por su alta estatura, rasgo bien resaltado por las caricaturas de Samper, Moreno y Robinet. En la fábrica de cerveza, Murillo producía una bebida fermentada comercializada con el nombre de Maizola, cuya tapa se amarraba con una pita, de allí que también se le conociera como "pita"⁴. Pero Murillo sabía que su fábrica ofrecía poca competencia a la establecida por Leo S. Kopp, Bavaria, y prontamente estuvo trabajando para Bavaria, en donde permaneció la mayor parte de su vida como empleado de la oficina de Relaciones Públicas. Dos obras suyas rinden homenaje a su empleador, la polca *La Bavaria* y el pasillo *Don Quijote*, nombre de una de las bebidas comercializadas por la cervecería y escrito con motivo de un concurso poético promovido por la fábrica.

Por la época de la "Guerra de los mil días" Murillo ingresó de lleno a la bohemia bogotana: primero, como asiduo visitante del café de la Gran Vía y luego como acompañante permanente de la Gruta Simbólica. Junto con otros músicos, José Gómez Acebedo ("El Ciego") y Martín Alberto Rueda, amenizó las largas veladas de improvisaciones y lecturas organizadas por los contertulios. Murillo no fue uno de los intelectuales del grupo, pero su presencia musical era considerada imprescindible. Sus improvisaciones pianísticas y ejecuciones en la flauta en el proverbial "Gran Vía" de Manuel Murillo le habían servido de exitoso examen de ingreso a la bohemia. El ideario liberal de Murillo no se manifiesta claramente en su obra temprana, salvo en la idealización romántica del campo y de la campesina. La danza *Canto rojo*, es tal vez la única alusiva a su filiación política. Pero sus acciones en los años treinta fueron diferentes. Todo su apasionamiento político se manifestó de manera singular, en su trabajo por la campaña para la elección de Enrique Olaya Herrera, presidente a partir de 1930.

En 1904 Murillo contrajo matrimonio con María Elena Escobar Larrazábal, hermana del músico Gustavo Escobar L., descendiente del músico venezolano Felipe Larrazábal, llegado a Colombia en la época de las luchas

⁴ El músico caleño Jerónimo Velasco escribió un pasillo titulado *Maizola* en honor a la célebre bebida producida por Murillo. La partitura fue publicada por la revista *Cromos* en 1920.

de independencia. De esta unión de familias musicales nacieron seis hijos: Emilio, Ema, Isabel, Blanca, Olga y Leopoldo. Sin embargo, ninguno de ellos heredó el oficio profesional del padre.

PRIMEROS ÉXITOS Y VIAJES

A inicios del siglo xx, Murillo gozaba de éxito y prestigio en la comunidad musical local, como compositor de pasillos (cantados e instrumentales), vales, bambucos y danzas. En 1910, con treinta años, tenía ya un listado prolífico de obras. Las ediciones alcoholígrafas producidas por los Hermanos Conti en Bogotá (en donde inauguraron un almacén de música en 1889) en la última década del siglo xix y la primera del xx ofrecieron al público un buen número de composiciones de Murillo: *Hilos de plata* (vals) y *Margaritas* (pasillo) son de las primeras obras de Murillo que se dieron a conocer al público en partitura. Las dos están conformadas por “tandas”. Cada tanda constaba de cuatro o cinco obras breves (generalmente en forma binaria) de igual compás y temáticamente diferentes entre sí, precedidas por una introducción; al final tenían un comentario de cierre o *coda*. Este era el esquema del vals vienés en la segunda década del siglo xix. Ofrecía variedad y ante todo daba duración a la pieza.

Muchas otras obras de Murillo fueron tempranamente editadas, entre ellas se destacan: *Sonrisas*, *Noches bogotanas* (vales), *Noche de luna* (pasillo), *Celos* (pasillo), *Madrigal* (pasillo). En 1898, la *Revista ilustrada* publicó tres partituras que encierran un elocuente mensaje nacionalista: el pasillo *Confidencias* de Morales Pino, el pasillo *Celos* de Emilio Murillo y la *Marcha Triunfal* de Oreste Sindici con texto de Rafael Núñez, que sería adoptada como himno nacional colombiano en 1920. El pasillo presentado por los dos compositores era una nueva composición, diferente del de la tanda: más breve, con sección media denominada Trío, en versiones lenta (la de Morales Pino) y fiestera (la de Murillo), con las características modulaciones que evitan la dominante. Cada sección se repetía (evocando el formato binario del pasillo hacia 1860) y entre las secciones podía haber fuertes contrastes temáticos que relacionaban en formato nuevo con el antiguo de las “tandas”.

Murillo viajó fuera de Colombia por primera vez con un cargo menor en la Legación de Colombia en Washington. En Estados Unidos Murillo viajó de costa a costa. Conoció Washington, New York, Chicago y estuvo en el estado de California. Lo más importante de su viaje fue el contacto con la RCA Victor y las grabaciones de música colombiana allí realizadas en colaboración con una gran cantidad de músicos latinoamericanos radicados en los Estados Unidos e interesados en la nueva industria fonográfica. La casa editorial M. Whitmark and Sons publicó en 1910 en Estados Unidos, las siguientes obras de Murillo en la colección *South Ame-*

rican Melodies for Piano: Amor (waltz), Carola (gavotte), El círculo (waltz), Elvira (scherzo), Gavotte, Leonora (polka), Morenita, Roses and Lilies (waltz), Silver Chords (waltz). Con este logro y la buena acogida por parte del público norteamericano a las piezas colombianas escuchadas, Murillo comenzó a convencerse de que la música colombiana que toda la vida lo había apasionado, podría convertirse en auténtico símbolo patrio y producto de exportación, si sus compatriotas lo acompañaban en su nueva empresa. Regresó al país luego de tres años e inició una campaña nacionalista que le valió el apodo de “apóstol de la música nacional”. Fundó a su retorno la Estudiantina Murillo, agrupación que el compositor recuerda con entusiasmo:

Luego fundé una estudiantina a la manera de las de Salamanca. Me abisma el recuerdo de lo que logré reunir en torno mío para coronar el sueño supremo de mi vida: acreditar la música desacreditada, es decir, la música nacional. Éramos cerca de cuarenta. Cuarenta obsesos que teníamos el corazón en el cerebro y el cerebro en los calcañares. Entre ellos, para citarle nombres, Prisciliano Sastre, Payán, Bermúdez, Alejandro Wills, Jerónimo Velasco, Calvo.

Aquí se detiene a recordar a Calvo y sus valeses *Mi tributo a Calvo*, a quien describió diciendo: “Calvo, el ingenuo, Calvo el bueno, Calvo el artista, Calvo a quien llegó la música como una ciencia infusa...”⁵.

El recuerdo de Murillo está contagiado de la acerba polémica por él instigada. Ya siente que la música que compone está desacreditada, expresa que imponerla y defenderla es una lucha y justifica su labor en la rica lista de colaboradores que creen en su visión. Durante los años de la polémica, Murillo y su música, alcanzan su mejor momento. A partir de 1924, año en que la sinfonía *Del Terruño* de Uribe Holguín gana un premio de composición, en la categoría de pieza sinfónica colombiana, la opinión pública se manifiesta desde todos los rincones del periodismo en pro y en contra del academicismo. En general, hay desilusión ante la versión de Uribe Holguín: sus críticos claman por más melodías de música colombiana. Él dice que su trabajo es de índole rítmica... De este momento datan los primeros coqueteos de Murillo con la noción de escribir piezas para piano, con cierto grado de elaboración y que se denominarían simplemente *Pasillos*, inspirados en la noción decimonónica europea de la fantasía pianística basada en aires del país. Igual ejercicio haría Uribe Holguín en sus *300 Trozos para piano en el sentimiento popular*. Los conocedores de las dos obras, las de Murillo y las de Uribe Holguín, nos asombramos por su similitud. Pero, en ese momento, Uribe Holguín y Murillo no escucharon las obras que uno y otro producían, tan enfrascados

⁵ *Mundo al Día*, 28 de abril de 1928, pág. 13.

se hallaban en la problemática teórica de un estilo nacional apropiado para Colombia. Por lo menos en dos ocasiones, se publicaron caricaturas sobre la polémica entre los dos compositores y circularon los siguientes versos anónimos que seguramente no fueron del agrado del académico Uribe Holguín:

Murillo el fiel paladín
Del criollismo musical
Ha agarrado a Uriviolín
resuelto a arrancarle al fin
algún aire nacional.

Pero éste, una tempestad
wagneriana le modula,
y, ante tanta terquedad,
Murillo, ya sin piedad
parece que lo estrangula.

Y así de modo rotundo
proclama que con certeza
en su criollismo profundo
Don Emilio a todo el mundo
le hará perder la cabeza ⁶.

De la dinámica del momento surgió un evento muy favorable. Un antiguo amigo de bohemia, el periodista Arturo Manrique (“Tío Kiosko”) quien dirigía la *Gaceta Republicana*, tuvo la singular idea, junto con Luis Carlos Páez, de iniciar la publicación de un tabloide con alto contenido gráfico en Bogotá. La publicación, de espíritu netamente liberal, sería el periódico *Mundo al Día*. En él se comenzaron a publicar piezas musicales desde su fundación en 1924. Entre este año y 1938, aparecieron 231, en una sección inicialmente titulada *Folklore nacional* y luego *Música Nacional*, sección alimentada por el espíritu de Emilio Murillo y lograda con el apoyo de muchos músicos colaboradores, entre ellos la pianista y compositora Isabel Farreras de Pedraza, el copista L. M. Aguillón y los muy conocidos Guillermo Quevedo Z., Martín Alberto Rueda y Alberto Urdaneta. *Mundo al Día* se convirtió en la tribuna del nacionalismo defendido por Murillo y secundado por otros comentaristas, compositores y críticos musicales, tales como Antonio Quijano Torres y Nicolás Bayona Posada. El nivel de los argumentos no era muy complejo, pero sí, muy emotivo. Las siguientes citas ilustran algunos aspectos de la polémica. En primer lugar, un texto del compositor Jesús Bermúdez Silva que expresa

⁶ Tomado de un recorte periodístico, sin datos.

la frustración de no encontrar la obra nacionalista paradigmática y la insatisfacción por las soluciones aportadas por Uribe Holguín:

Entendemos por música nacional las producciones musicales hechas a base de células tomadas de los cantos rústicos del pueblo. Entre esos cantos rústicos, que tienen cierta fisonomía propia, según el lugar en donde han nacido, hay en Colombia varios de belleza temática y melódica que nadie osaría desconocer. Desgraciadamente, de estas células o temas populares de Colombia no se ha construido nada que merezca hasta hoy el título de obra nacional y cuya estructura, ya sea rítmica, melódica o armónica, nos haga reconocer y sentir el tema que motivó la obra, como lo apreciamos sin gran esfuerzo imaginativo en una de un Rimsky y Korsacow [sic], de un Borodine, de un Granados o de un Sarasate. ... Están en un error los compositores que, con fórmulas más o menos rebuscadas, tomen un tema popular como pretexto de una composición, y después de iniciarla, eliminan su esencia misma, haciéndolo desaparecer o transformándolo en organismo distinto⁷.

El número 1281 del tabloide del 28 de abril de 1928 se dedicó a Emilio Murillo. La portada fue una espléndida caricatura del compositor elaborada por Rinaldo Scandroglio y la obra musical ofrecida a los lectores fue el bambuco cantado *El Trapiche*, con letra de Ismael Enrique Arciniegas. Una entrevista de Nicolás Bayona Posada al compositor (titulada, ¿Cómo se hacen todas las cosas?) extrae del compositor, palabras de alto contenido emotivo, cuando asegura que para hacer un bambuco:

... no se requiere sino una condición... ser colombiano, nada más. Todo colombiano canta aunque sea interiormente. No están escritas sus canciones, ni fueron aprendidas de nadie. Nacen del propio corazón, de las fibras más hondas del alma, de la masa misma de la sangre. Se llaman bambucos o pasillos. Son, la voz de la patria, el grito del terruño, la bandera espiritual de Colombia. Le hablo, naturalmente de los diamantes en bruto. Vendrá después el técnico musical y dará forma artística a esos temas tan espontáneos como sencillos y hermosos... la música popular de este país es una riqueza mucho más grande, sin duda, que sus petróleos y sus esmeraldas...

Por último citamos a Antonio Quijano Torres en su artículo, *Si existe nuestro folk-lore musical* que en sus discusiones alude a la raza y al indigenismo para añadir temáticas de otros países latinoamericanos a una discusión que se estaba tornando fantasiosa:

¿Pero qué pretenden tales críticos? Negarle existencia legítima a la música nacional y cerrarles el paso a valores auténticos de la raza que, venciendo obstáculos y tomando en las propias vertientes indígenas los temas populares, los dignifican y los exaltan, incrustándolos en escrituras impecables⁸.

⁷ *Mundo al Día*, 27 de mayo de 1927, pág. 45.

⁸ *Mundo al Día*, 22 de septiembre de 1928, pág. 39.

Las posiciones presentadas por los defensores acérrimos del nacionalismo son la expresión de aspiraciones idealizadas, inspiradas en fenómenos nacionalistas de gran atractivo que se observaban en la música española y en el arte mexicano. Los dos elementos de inspiración que cita Murillo, el bambuco y el pasillo, son pocos en número para pensar en el desarrollo de un gran estilo nacionalista. El pasillo además, es una creación urbana de mediados del siglo XIX que nada tuvo que ver con el campesinado colombiano de entonces. Paulatinamente, el término música nacional se convertía en sinónimo de música popular. En la colección inspirada por Murillo, se encuentran danzas, danzas guajiras, danzones, fox-trots, tangos, marchas, valses, himnos que poco tenían que ver con el *lore* tan invocado. Después de la década de los treinta, Murillo disminuyó la virulencia de sus embates verbales y aumentó la producción musical. La música de compositores colombianos, sin embargo, había entrado de lleno al mercado internacional del disco. Carlos Puyo Delgado y Jorge Wills Pradilla tuvieron la idea de imprimir discos de obra de autores colombianos con la Orquesta Internacional de la Victor Talking Machine que dirigía el mexicano Eduardo Vigil y Robles⁹. En la colección quedaron grabadas obras de Luis A. Calvo, Emilio Murillo, Fulgencio García, Jerónimo Velasco, Guillermo Quevedo, Gonzalo Fernández, Alberto Urdaneta, Estanislao Ferro, Alejandro Wills, Jorge Rubiano, Pedro Morales Pino, Alberto Castilla, Eduardo Cadavid, el "Cabo Polo" (Hipólito Rodríguez), José T. Nieto, Gregorio Navia, Diógenes Chávez, Anastasio Bolívar, Aurelio Vásquez P., Daniel Bohórquez, Nicolás Liévano, Eduardo Rodríguez, Jorge Andrade, Arturo Patiño y otros. Las obras ejecutadas quedaron inmortalizadas en las voces de la cantante mexicana Margarita Cueto y el tenor español José Moriche.

En 1927 Murillo viajó, con Jerónimo Velasco a la Feria Mundial de Sevilla, en representación de los músicos colombianos. Enviaba correspondencias cotidianas al diario *El Liberal* y en ellas hablaba de la gran aceptación de su música, en España, la que él consideraba auténticamente colombiana. Se entrevistó con Manuel De Falla, en Granada, a quien hizo escuchar algunas de sus obras. El compositor español anotó temas del bogotano, quien presa de la emoción hizo la siguiente anotación: "Cuando vi que el maestro anotaba en un papel algunos temas, me estremecí de orgullo y dije para mí, ¡Triunfó Colombia!". Murillo continuó su discurso nacionalista en la tribuna liberal de *Mundo al Día* que adoptó otra cruzada: la de llevar a Enrique Olaya Herrera, oriundo de Guateque, al solio presidencial. Murillo se convirtió en símbolo de la concertación nacional liderada por Olaya cuando su célebre bambuco *El Guatecano*, se oyó cantado con nueva letra:

⁹ *Mundo al Día*, 14 de abril de 1928, pág. 4.

Colombia entera se salva al triunfar
 Olaya Herrera y corre detrás
 De su bandera pues sólo con él
 Salvarse espera.

Murillo mantuvo siempre buenas relaciones con las clases dirigentes del país. Desde el gobierno del general Reyes hasta el de Eduardo Santos, fue una figura apreciada por su música y el mensaje nacionalista que quiso imbuirle. Fue nombrado miembro honorario de los clubes Gun y Jockey en la capital.

En 1932 emprendió una gira por el sur tanto del país como del continente americano. Visitó Leticia en pleno conflicto con el Perú y allí entró en contacto por primera vez, con música de grupos indígenas colombianos. Copió algunas melodías de los huitoto y se las enseñó luego al compositor italiano Egisto Giovanetti quien escribiera una obra para piano, *Canto religioso*, sobre los temas copiados por Murillo. Otro tipo de música integran sus *Aires del Sur*, de tendencia más mestiza. Su gira lo llevó a Ecuador, Bolivia, Chile, Argentina, Uruguay y Perú. Regresó no sólo con las melodías de otras culturas en su cabeza, sino con dos niños de la cultura huitoto que prontamente matriculó en el Gimnasio Moderno. El anecdotario sobre Emilio Murillo no es muy prolífico, pero se menciona reiteradamente que tenía un corazón generoso, sobre todo en lo referente al tema de la niñez abandonada y huérfana. En su amplia residencia, funcionaba una academia gratuita de música, la Academia Murillo. El 7 de agosto de 1935 el Congreso, por iniciativa del presidente Alfonso López Pumarejo, lo condecoró con la Cruz de Boyacá mediante decreto N° 1392 en donde se invoca para su otorgamiento, un plebiscito de índole nacional. Este reconocimiento cerró con broche de oro dos décadas dedicadas de “palabra y obra” a lo que Murillo, emprendió como cruzada por la música nacional. En el Amazonas, el compositor contrajo paludismo y su organismo no resistió un tifo que lo azotó en una gira por Cundinamarca en 1942. Falleció en Bogotá el 8 de agosto de ese año, había nacido el 9 de abril de 1880. La escultora Henna Rodríguez tomó una conmovedora máscara de yeso de su rostro sin vida, máscara cuyo paradero actual es desconocido.

EL LEGADO MUSICAL DE MURILLO

De manera sigilosa Murillo inició el trabajo de composiciones de índole menos popular, hacia 1924. Elaboró para el piano, 21 caprichos basados en aires andinos, por lo menos cinco fantasías y siete valeses de gestos academizantes y 20 pasillos, denominados por Jorge Áñez, en su libro *Can-*

ciones y recuerdos, estudios para piano¹⁰. De estos trabajos más complejos, sólo se dieron a conocer los pasillos, y el *Capricho N° 4* en arreglo para banda, ejecutado en 1935 por la Banda de la Marina Norteamericana, en Washington. La impresión de los pasillos fue emprendida por Guillermo Navia en partituras elaboradas con esmero. El trabajo musical en sus pasillos es singular y se inspira en las improvisaciones que hacía Murillo al piano. Fueron la oportunidad de demostrar ideas concretas de desarrollo del pregonado estilo nacional. Al igual que Uribe Holguín, descubrió que las derivaciones del pasillo no eran la panacea esperada, pero que se podían lograr atractivos efectos rítmicos y armónicos. Compuso, por lo menos 20 pasillos a manera de pieza característica o *pièce de character* que se inspira en aires de danza, pero que genera su propio estilo. Se diferencian de sus pasillos populares, con título descriptivo (aunque uno de los pasillos tiene título — *Bumangués*, el N° 16—), en que las melodías son menos directas y los acompañamientos más complejos, no sólo en lo rítmico, sino en el hecho de que contienen bajos melódicos. El número total de pasillos compuestos en este estilo no supera la veintena mencionada pero hay numeraciones contradictorias. Sólo sobreviven dos manuscritos —de mano del compositor— y es posible que otro músico lo haya ayudado en la labor de transcribir al pentagrama las improvisaciones. Muchos fueron publicados por Guillermo Navia y cinco aparecieron en *Mundo al Día*.

En sus pasillos, Murillo deja entrever lo mejor de su conocimiento. Los hay de gran colorido armónico e interesante trabajo rítmico, como el caso del *Pasillo N° 10*. Otros son de popular, más dirigidos al problema de la presentación de una buena melodía, como los *Pasillos Nos. 2 y 8*. Hay uno muy fantasioso de forma enteramente libre, de espíritu lírico, sin repeticiones de las secciones, que denota ingenio en el manejo de la forma, un intento de variación continua por entre las más coloridas tonalidades, el *Pasillo N° 14*. Las células rítmicas predominan en el *Pasillo N° 9*, en tanto que en el *N° 5* presenta nociones de desarrollo trabajadas desde el punto de vista de la secuencia armónica. El más complejo de todos, el más sofisticado en su factura, es tal vez el *N° 3*, por la sutileza rítmica, la lógica armónica y el buen uso del teclado. En el *Pasillo N° 12*, la obra gira alrededor del desarrollo motivico de la idea principal, presentada en los primeros compases. Los pasillos más elaborados contrastan, como ya se anotó con los de corte popular, porque estos últimos tienen melodías inspiradas en el canto, secciones claramente delimitadas y repetidas. Los títulos son caprichosos y dependen, hasta cierto punto, de las dedicatorias. *Junio* evoca la influencia del cuplé español sobre la música colombiana, aunque el tra-

¹⁰ JORGE ÁÑEZ, *Canciones y recuerdos*, 2ª ed., Bogotá, Ediciones Mundial, 1968, pág. 94.

bajo sincopado sea, tal vez, su aspecto más atractivo. Pero si de síncopas se trata, *Jocoso* (para la revista *Cromos*) y *Weekend* (para *Mundo al Día*) no se quedan atrás en ingenio y brillo. La gracia es el sello de la gavota *Elvira*, la polca *La Bavaria* y las danzas *Canto rojo* y *Para ti*. En esta última, es posible escuchar una letra que convertiría el pasaje en otro éxito popular de Murillo.

La obra total de este compositor es prolífica en títulos. Los números que citamos a continuación son aproximaciones: 90 pasillos, 45 valsos, 18 danzones, 50 bambucos, 50 obras variadas en aires de tango, fox, matchicha, ranchera, rumba, etc. y una veintena de danzones. Las obras que lo hicieron famoso y que forman parte de la época dorada de la música andina, y son aún de grata recordación: la danza-canción *Mi cabaña*, los bambucos cantados *El trapiche*, *Canoíta*, *El vaquero*, *Muchachita linda*, *El guatecano* y *Flores negras* (atribuida a Julio Flórez).

Los textos idealizados de sus canciones reflejan la actitud romántica y nacionalista de su generación, como se aprecia en los siguientes versos de Daniel Samper Ortega, que Murillo musicalizó con el título de *Sabanera*, bambuco impreso por la revista *Cromos* el 22 de julio de 1922:

Tengo mi casita limpia
Sembrada de enredaderas
Para convertirla en cielo
Sólo falta que me quieras.

Los árboles de mi huerto
Sabén cantar con la brisa
¡Qué cascabel fuera el huerto
Si en él vibrara tu risa!

Si vieras cuál resplandece
Mi casita en pleno día
Si tu vivieras en ella
Tanta luz me cegaría.

Quiéreme una migajita
Que queriéndonos los dos
En mi casa y en mi huerto
No me cambio ni por Dios.

El ideal musical colombiano de Murillo estuvo compuesto por el bambuco y el pasillo. Conservó la tradición popular del primero, pero elaboró, considerablemente, el segundo; heredó el vals de sus antepasados y contemporizó con otros ritmos latinoamericanos y norteamericanos. Con sus compañeros de lucha creó un repertorio que generaciones enteras de colombianos llegaron a considerar lo más tradicional de sus expresiones so-

noras. En las canciones, la visión es romántica y escapista. El amor, es inocente; el rancho, pobre pero limpio y en armonía perfecta con la naturaleza; todo según los designios divinos, en un país que sólo debía ofrecer lo mejor después de un siglo de infructuosos ensayos y sufrimientos. Murillo mismo señaló que pocas obras suyas partieron de piezas campesinas preexistentes; los casos del *Guatecano* y el tema coreguaje que se dice aparece en *Canoíta*, no se volvieron a dar. La posibilidad de que el campo colombiano estuviera inundado de ideas musicales listas para ser anotadas por un “técnico”, no se materializó. Cuando emotivamente se asegura que Murillo fue “uno de los músicos más preocupados por sacar del olvido nuestra música” o quien en sus composiciones “había captado el espíritu de nuestro pueblo”, se da una imagen errónea del compositor. En realidad la generación de Murillo creó la música que aseguraba estar reviviendo y reivindicando. Lo hizo con tal convicción y éxito que sus obras musicales definieron, por lo menos hasta el fin del siglo xx, la anhelada tradición musical colombiana.