

Egberto Bermúdez

demusica@gmail.com

Ens.hist.teor.arte

BERMÚDEZ, EGBERTO, “Cien años de grabaciones comerciales de música colombiana. Los discos de ‘Pelón y Marín’ (1908) y su contexto”. *Ensayos. Historia y teoría del arte*. Bogotá D. C., Universidad Nacional de Colombia, 2009, No. 17, pp. 87-134.

RESUMEN

Este artículo explora el contexto social, cultural y político de las más tempranas grabaciones comerciales de música popular colombiana, realizadas por el dueto antioqueño de Pelón y Marín en la Ciudad de México en los últimos meses de 1908. Este momento coincide con la consolidación de la presencia política y cultural de los Estados Unidos en Latinoamérica y el Caribe. Pretende explorar también la presencia de músicos y artistas colombianos en el extranjero y la relación de sus repertorios con el repertorio internacional y con los repertorios nacionales que comenzaron a aparecer en esos días en América Latina y el Caribe.

PALABRAS CLAVE

Egberto Bermúdez, Colombia, música popular, canciones.

TITLE

A Hundred Years of Commercial Recordings of Colombian Popular Music. The Records of Pelon y Marin (1908) and their Context.

ABSTRACT

This article explores the social, cultural, and political context of the earliest recordings of Colombian popular music made for Columbia by the ‘antioqueño’ duet ‘Pelon y Marin’ in Mexico City in the last months of 1908. This moment coincides with the consolidation of the political and cultural presence of the United States in the Caribbean and Latin America. It also explores the presence of Colombian musicians and artists abroad and the relationship of their repertoires with the international and ‘national’ music repertoires that began to appear in those days in Latin America and the Caribbean.

KEY WORDS

Egberto Bermúdez, Colombia, popular music, songs.

Afiliación institucional

Profesor Titular
Instituto de Investigaciones Estéticas,
Universidad Nacional de Colombia,
Sede Bogotá

Realizó estudios de Musicología e Interpretación de Música Antigua en el Guildhall School of Music y el King’s College de la Universidad de Londres. En la actualidad es profesor titular y maestro universitario del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de Colombia. Fundador y director del grupo Canto, especializado en el repertorio español y latinoamericano del período colonial. En 1992, junto con Juan Luis Restrepo, estableció la Fundación de Música. Fue presidente de la Historical Harp Society desde 1998 hasta el 2001.

Recibido Mayo 25 de 2009
Aceptado Junio 20 de 2009

Cien años de grabaciones comerciales de música colombiana

Los discos de “Pelón y Marín” (1908) y su contexto

Egberto Bermúdez

Musicólogo

Durante la primera década del siglo XX, los patrones tradicionales relacionados con el estilo, la función, la producción y el consumo de la música en muchos países latinoamericanos experimentaron importantes cambios como resultado del proceso de su incorporación a las nuevas tendencias representadas por la naciente industria fonográfica. Además, esta fue solo una de las múltiples facetas del proceso que los historiadores llaman la consolidación del “orden neocolonial”, marcado por la creciente y determinante influencia de Estados Unidos en el terreno de lo político, lo comercial, lo social y lo cultural. Tulio Halperin Donghi señala que, en algunos lugares —México—, dicho proceso despertó reacciones de orden revolucionario, pero insiste en que, en la mayoría de los casos, surgieron reacciones “conservadoras” que acentuaron la herencia de las tradiciones hispánicas para oponerlas a la “modernización” que planteaba la preponderancia de lo norteamericano¹. Para el final de la Primera Guerra Mundial, la intervención militar y política norteamericana había afectado directamente a Filipinas, Cuba, Nicaragua, México, Haití y República Dominicana y había propiciado además la creación de Panamá como Estado independiente y la anexión de Hawái, Guam y Puerto Rico como dependencias norteamericanas.

En el terreno de la música, Carol A. Hess toma el caso de la ópera cómica *El capitán* de John Philip Sousa (1854-1932), estrenada en Boston en 1896, para demostrar el uso

¹ Tulio Halperin Donghi, *Historia contemporánea de América Latina*, Madrid: Alianza, 1972, pp. 294-96.

político de la música en un momento de auge nacional, ánimo expansionista y conflicto bélico. Al mismo tiempo explora el uso de las ideas conflictivas sobre lo nacional que dicha obra planteaba y que algunos intelectuales latinoamericanos —notablemente, el uruguayo José Enrique Rodó— también abordarían. Las ideas glosadas en la opereta giran en torno al enfrentamiento de los “temperamentos” hispánico —latinoamericano— y norteamericano; es decir, entre Ariel —idealista, espiritual, representante de lo moral— y Calibán —pragmático, utilitarista, símbolo de lo material—, personajes que Rodó tomó prestados de *La tempestad* de Shakespeare y que se leyeron en clave de recuperación de los ideales hispánicos y aun, en algunos casos, como identificación con la cultura de la aristocracia europea —particularmente, inglesa y francesa—, que se oponía a la vulgaridad de los norteamericanos². *El capitán* fue puesta en escena una semana después del hundimiento del acorazado *Maine* en la bahía de La Habana en febrero de 1898, hecho que desató la llamada guerra Hispano-Americana. Para mayo de ese mismo año, una marcha del mismo nombre —extraída de la obra— se popularizaría después de la victoria norteamericana sobre la flota española en Manila, que llevó a la anexión de las islas Filipinas³.

En esta misma guerra, algo similar ocurriría en la orilla política opuesta. En España, *La marcha de Cádiz*, pasodoble de la zarzuela *Cádiz* (1886) de Federico Chueca (1846-1908) y Joaquín Valverde (1846-1910), se convertiría en la música de la “guerra del 98”, y su “¡Viva España!”, en el grito de batalla, como lo había sido durante la crisis causada por el choque con los marroquíes durante la construcción de las fortificaciones de Melilla cuatro años antes⁴. Naturalmente, este símbolo musical trascendió a las colonias, y la tradición oral sostiene que cuando a Utuado (Puerto Rico) llegó la noticia de la muerte del líder independentista cubano Antonio Maceo en diciembre de 1896, en el teatro local se puso en escena dicha obra

² José Enrique Rodó, *Ariel* [1900], Barcelona: Linkgua, 2008, p. 55; versión electrónica en <rededicaciones.pdn.ipublishcentral.com/product/ariel>.

³ Carol A. Hess, “John Philip Sousa’s *El capitán*: Political Appropriation and the Spanish-American War”, *American Music*, 16, 1, primavera 1998, pp. 1-24.

⁴ El texto del pasodoble, propuesto como himno nacional en 1898, decía:

¡Viva España!
Que vivan los valientes
que vienen a ayudar
al pueblo gaditano
que quiere pelear.
Y todos con bravura,
esclavos del honor,
juremos no rendirnos
jamás al invasor.

Sobre la zarzuela *Cádiz* véase Alberto Romero Ferrer, *El género chico. Introducción al estudio del teatro corto fin de siglo (de su incidencia gaditana)*, Cádiz: Universidad de Cádiz, 1993. Versión electrónica en <books.google.com.co/books?id=gq9w_5631B4C>.

a petición del coronel de Voluntarios —grupos paramilitares españoles⁵—. Como zarzuela histórica —aunque llamada en la portada de su partitura: “Episodio nacional. Cómico-lírico-dramático”—, *Cádiz* celebra la victoria de la resistencia española ante la invasión napoleónica de comienzos del siglo XIX, tomando a Cádiz y su Constitución de 1812 como símbolos. Sin embargo, el pasodoble de la zarzuela había sido compuesto por Chueca originalmente en 1868 como himno en homenaje al general Juan Prim (1814-1870), participante en la revolución que destronó a la reina pero impuso a un rey extranjero. Así, doblemente travestidos, la zarzuela y su himno-pasodoble se usaron —en Cuba— como ejemplo de lo que Jaume Vicens Vives llamó el “patriotismo de pandereta” y como exaltado intento de exorcizar la ya inevitable catástrofe colonial, exaltación que retornaría décadas más tarde, y con el mismo pasodoble, al renovarse los sueños imperiales durante la dictadura de Franco⁶. El doloroso exorcismo se completaba con otra obra, la zarzuela cómica *La marcha de Cádiz*, con libreto de Celso Lucio y Enrique García Álvarez y música de Ramón Estelles (?-1941) y del hijo de Valverde, Joaquín *Quinito* Valverde (1875-1918), y estrenada con gran éxito en 1896. Dedicada por sus autores a los de la zarzuela histórica, *La marcha de Cádiz* es una farsa que gira alrededor de las peripecias de un grupo de incompetentes músicos de pueblo que deben tocar el citado y ya famoso pasodoble para la visita del gobernador. Así pues, musicalmente, se pasaba de la honrosa resistencia a los franceses a un Prim progresista pero monárquico y se culminaba con las patadas de ahogado del sueño imperial español y la farsa patrioter que sublimaba en risa aquella tragedia.

Como veremos, las contradicciones y las paradojas caracterizan el mundo de la música y de sus artistas en ese momento. Ya en América, Cristóbal Díaz Ayala considera la grabación de 1901 de la habanera *Tú* de Eduardo Sánchez de Fuentes (1874-1944) como emblemática de la victoria de los independentistas cubanos y no vacila en calificar de “extraordinaria patriota” a su intérprete, la cantante cubana Rosalía *Chalia* Herrera de Fonseca (1864-1948)⁷. Sin

⁵ Así se narra en las novelas *Tierra adentro* (1911) y *La gleba* (1912-1913) de Ramón Juliá Marín (1878-1917). Véase *Tierra adentro* [1911], San Juan: La Editorial — Universidad de Puerto Rico, 2006, p. 115, n. 115.

⁶ Jaume Vicens Vives, Jorge Nadal y Rosa Ortega, “España durante los siglos XIX y XX”, en Jaume Vicens Vives (ed.), *Historia social y económica de España y América*, Barcelona: Libros Vicens Bollsillo, 1972, v. p. 330; Alfredo Matilla Jimeno, “La zarzuela española IV” [1946], en *De música*, Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1992, p. 17; Cristóbal Díaz Ayala, *Música cubana: del areyto al rap cubano*, 4.^a ed., San Juan: Fundación Musicalia, 2003, p. 61. La zarzuela *Cádiz* —con libreto de J. de Burgos— se estrenó en el teatro Apolo de Madrid en noviembre de 1886, y *La Marcha de Cádiz*, en el teatro Eslava de Madrid en octubre de 1896. Sobre la portada de la partitura original de *Cádiz* véase Romero Ferrer, p. 73.

⁷ Cristóbal Díaz Ayala, *Cuando salí de La Habana 1898-1997: cien años de música cubana por el mundo*, San Juan: Fundación Musicalia, 1999, p. 260; CD 2. Díaz Ayala no identifica la grabación reproducida y solo indica que es de 1901. Una selección de las interpretaciones de Rosalía Herrera se encuentra en la compilación *Rosalía Chalia: Selected Recordings of a Forgotten Soprano (1898-1912)* [CD], Swarthmore (PA): Marston, 2009.

embargo, es imposible ocultar que el primer número que esta cantante grabó en Nueva York en 1898 —en pleno fragor de la guerra y para la prestigiosa colección de cilindros de Gianni Bettini (1860-1938)— fue justamente un trozo de la ya citada zarzuela *Cádiz*, clara muestra de la exaltación del nacionalismo español. Solo al año siguiente grabaría la habanera mencionada, que fue la única pieza cubana de sus grabaciones de esos años, en donde predominan las canciones españolas⁸. Tampoco es viable insistir en la exclusiva “cubanidad” de la habanera, ya que, por ejemplo, este fue el género musical usado para *Los repatriados*, canción publicada en Madrid en noviembre de 1898 —adornada de una viñeta con un barco de españoles que regresan de Cuba— y que Lapique califica de “nostálgica despedida” de la pérdida de propiedad de la isla⁹. Desde la popularización de *El arreglito* y otras canciones habaneras en el París de la segunda mitad del siglo anterior, estas se habían convertido en un género internacional.

Otro ejemplo del espíritu práctico y comercial que cala el ambiente de la creación musical de ese momento es el vals *Sobre las lomas*, compuesto “por un emigrado” en plena guerra de 1895, que celebra “las proezas del general Antonio Maceo en las lomas de Pinar del Río” y que constituye una ingeniosa parodia —al menos, en su título— del gran éxito *Sobre las olas* (1888) del mexicano Juventino Rosas (1868-1894), quien, por cierto, había muerto en Cuba el año anterior cuando su obra ya gozaba de gran popularidad. Como muestra adicional de los vaivenes que afectaban a la música, dicho vals se publicó de nuevo en 1899 en La Habana, en la revista *El Fígaro*, esta vez como muestra de clara afirmación nacional ante la ocupación norteamericana de la isla¹⁰. Para terminar, en 1901, en la misma Exposición Panamericana de Buffalo (en el estado de Nueva York, Estados Unidos), en que participó la Lira Colombiana —tema de que nos ocuparemos más adelante—, la Banda Municipal de La Habana debió incluir en sus programas simultáneamente el *Star Spangled Banner*, himno de la potencia imperialista, y *La bayamesa*, su propio himno nacional¹¹.

Estos vaivenes políticos nunca fueron ajenos a Colombia, pues ya en junio de 1898, en la primera entrega de la novedosa *Revista Ilustrada*, se publican —con comentarios de su director, Pedro Carlos Manrique (1860-1927)— dos fotografías de página entera que quieren presentar, como novedad en nuestro medio, el fotograbado como técnica y sobre todo el extraordinario poder de las imágenes para crear opinión sobre los acontecimientos

⁸ Richard K. Spottswood, *Ethnic Music on Records: A Discography of Ethnic Recordings Produced in the United States, 1893 to 1942*, Urbana: University of Illinois Press, 1990, IV, p. 1759.

⁹ Zoila Lapique, *Cuba colonial: música, compositores e intérpretes 1570-1902*, La Habana: Boloña, 2007, p. 307. Agradezco especialmente a Zoila Lapique (La Habana) por haberme obsequiado gentilmente una copia de su trabajo.

¹⁰ Zoila Lapique, *Música colonial cubana: en las publicaciones periódicas (1812-1902)*, I, La Habana: Letras Cubanas, 1979, p. 55.

¹¹ Lapique, *Cuba colonial*, pp. 335-336.

del momento¹². La primera de ellas es un retrato, que Manrique califica de “dramático en su aparente sencillez”, donde la regente española María Cristina abraza a su hijo, el rey Alfonso XIII, de doce años, y que —añade Manrique— la presenta “ante un pueblo caballeresco cubriendo con su debilidad de mujer la corona tambaleante de su real hijo”. La otra —en la página opuesta— es el retrato del presidente norteamericano William McKinley (1843-1901) después de firmar su “temperado” mensaje al Congreso del 11 abril de ese año, que, si bien propugnaba el fin del opresivo régimen español en Cuba, dejaba abierta la puerta a la intervención norteamericana. En ambos casos, Manrique recalca el milagro técnico que permitía que “casi al día siguiente de llegar a esta capital por el correo exterior [podamos] obsequiarlos a nuestros lectores”¹³. Políticamente, estas dos opciones se abrían ante la élite bogotana, pero el debate sobre la creciente injerencia norteamericana nunca se dio, al menos en la esfera de lo cultural. Tácitamente se optaba por la identificación con España, pero los Estados Unidos no dejaban de ser una interesante tentación, sobre todo para la élite comerciante y exportadora. En los números siguientes, Manrique abrió sus páginas a muy variados temas: reseñas heroicas de José Martí y de Emilio Castelar —el presidente de la Primera República Española— y, al mismo tiempo —en el terrero local—, las críticas de Miguel Triana a lo que él llamaba nuestra “ignorancia industrial”.

Las páginas de la *Revista Ilustrada* también dieron espacio a la civilizada indignación de Aníbal Galindo por la “saliva escupida en el rostro de la patria” por el gobierno de Italia a propósito del *affaire* Cerruti, que tuvo importantes repercusiones musicales. En efecto, en noviembre de 1897, este conflicto ya había afectado la actuación de la compañía italiana de ópera de Augusto Azzali, en temporada en la capital, pues fue necesario que la policía la obligara a efectuar una de sus funciones¹⁴. Unos meses más tarde, las funciones debieron suspenderse, y Azzali —su director—, con buen olfato sobre las predilecciones hispanófilas y el gusto por la moda del público bogotano, propuso traer en su lugar una compañía de zarzuela y opereta y pidió, además, una subvención del gobierno. Esto lleva a suponer que ya había disfrutado de una, si tenemos en cuenta que su compañía inauguró el Teatro Colón y que en esos años el gobierno le encargó una nueva ópera y el público bogotano —no sabemos bien qué esperaba— se conformó con un tema “indiano” —de la India— y sus sacerdotes, aparentemente hinduistas pero que invocaban también a Jehová y a Neptuno¹⁵. Por otra

¹² Agradezco a William López (IIE, Bogotá) su valiosa información sobre Manrique y la indicación de las fuentes contenidas en <www.julioamanrique.com>.

¹³ “Introito”, *Revista Ilustrada*, Bogotá, 1, 1, 18 de junio de 1898, p. 2; fotografías en pp. 4-5.

¹⁴ Véase “The Cerruti Arbitrations”, *The American Journal of International Law*, 6, 4, octubre 1912, pp. 965-75; “Opera”, *Mefistófeles*, III, 21, Bogotá, 28 de noviembre de 1897. Ver también Francesco Tamburini, ‘La cuestión Cerrutti y la crisis diplomática entre Colombia e Italia (1885-1911)’, *Revista de Indias*, LX, 220, (2000), pp. 709-33. Agradezco a Jaime Cortés (IIE, Bogotá) la indicación de esta fuente.

¹⁵ La ópera *Lhidiak* de Azzali se estrenó en Bogotá, en el Teatro Colón, el 12 de agosto de 1893. Véanse Jorge Ernesto Cantini Ardila, “La construcción de un teatro”, en Jaime Villa

parte, parece que el proyecto de salvamento de sus inversiones no logró cristalizar, pues ya en 1899 Azzali se encontraba en La Habana de temporada con su compañía¹⁶. El origen real del “affaire Cerruti” involucraba directamente a Estados Unidos, pues el presidente Grover Cleveland (1837-1908), como árbitro entre Colombia e Italia, falló en marzo de 1897 —pocos días antes de terminar su mandato— a favor de Italia, que, ante el retraso de la aceptación y el pago de las reparaciones establecidas, envió una escuadra naval que se estacionó en la bahía de Cartagena a mediados de 1898. Aun así, el sentimiento antinorteamericano —antes de 1903— no era todavía algo generalizado en Colombia y por esa razón Galindo sólo se indigna ante la afrenta italiana.

Además, en las páginas de la mencionada revista se detecta la fuerza de un romanticismo hispanófilo que dominaba el tratamiento de los temas literarios, musicales y artísticos. En ellas, Rafael Pombo renegaba de las corridas de toros pero clamaba por colocar las estatuas de Colón e Isabel la Católica frente al Capitolio Nacional, mientras que artistas locales como Salvador Moreno y Eugenio Zerda pintaban toreros y “manolas sevillanas”¹⁷. Sin mayor discusión al respecto —en estas y otras obras—, la herencia española constituía automáticamente la esencia de lo nacional, como ya había ocurrido en 1880 con *Florinda*, uno de los primeros intentos de ópera nacional, para el que Pombo proporcionó un libreto —en italiano— que glorificaba la resistencia de España ante la invasión musulmana, personificada en la hija del último rey de los visigodos¹⁸. Sin embargo, este era un capítulo más de la mitologización e inflación —como la llama Miguel Tarradell— del papel de los visigodos en la historia de España, que pretendía —a partir la restauración de 1874— inventar una España “unificada” más antigua y más homogénea de lo que realmente era¹⁹. Y, claro, la realidad mostraba por lo menos “dos Españas”, que retratan las obras de Galdós, Baroja y Leopoldo Alas, en donde el liberalismo, el cientificismo y la idea de progreso enfrentaban a la tradición, la intolerancia y el fanatismo religioso, vertientes que también se observaban en los bandos contendientes en nuestra guerra de los Mil Días (1899-1902). La victoria

Esguerra, *Cien años del Teatro de Cristóbal Colón (1892-1992)*, Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura — Teatro Colón, 1993, pp. 47-48; José I. Perdomo Escobar, *La ópera en Colombia*, Bogotá: Bavaria — Litografía Arco, 1979, pp. 57-62, y Villa Esguerra, pp. 56-57.

¹⁶ Cristóbal Díaz Ayala, *Cuba canta y baila. Enciclopedia discográfica de la música cubana*, 1: 1898-1925, cap. IV, p. 15, en <latinpop.fiu.edu/contentsv1.html>.

¹⁷ Aníbal Galindo, “El bofetón de Italia”, *Revista Ilustrada*, 1, 4, 25 de agosto de 1898, p. 49; Miguel Triana, “Ignorancia industrial”, *Revista Ilustrada*, 1, 6, 20 de octubre de 1898, pp. 81-82; Rafael Pombo, “Industria y bellas artes”, *Revista Ilustrada*, 1, 2, 9 de julio de 1898, pp. 19-21 y 1, 16-17, 30 de septiembre de 1899, p. 261.

¹⁸ Con música de José María Ponce de León (1836-1882), la ópera se estrenó parcialmente en una función privada con asistencia del Presidente de la República, Rafael Núñez. Véase Perdomo Escobar, pp. 32-35.

¹⁹ Miguel Tarradell, “España antigua”, en *Vicens Vives*, 1, p. 181.

conservadora alimentó una vez más el apego al legado hispánico, que, más allá de lo cultural, desde la Regeneración, había asimilado mecanismos de control político oligárquico como el sistema de partidos alternantes o los pactos de acomodamiento de los sectores del poder, de lo que tendríamos de sobra en el resto del siglo que comenzaba²⁰. La zarzuela —sobre todo, la corta, o “género chico”—, los toros, el teatro costumbrista español y muy poco de música europea internacional más allá de la ópera italiana constituyeron el caldo de cultivo en que maduraría la “música nacional”. Nuestra “civilización”, como la describe el agudo escritor bogotano Clímaco Soto Borda (1870-1919), la complementaban “la mantilla, la ruana, la gallera [...] el campaneó a toda hora, las comunidades [religiosas] extranjeras, la viruela, el tifo, la policía secreta, el chisme en gran escala [y] el púlpito político”²¹.

Desde la perspectiva anterior, este ensayo intenta precisar los contextos cultural, político y musical en que —justo al finalizar la década de esta coyuntura— se llevan a cabo las primeras grabaciones comerciales de música popular colombiana, realizadas en la Ciudad de México —antes del 21 de octubre de 1908— por los cantantes colombianos —oriundos de Medellín— Pedro León Pelón Franco Rave (1867-1952) y Adolfo Marín (1882-1932)²². No hay duda de que, para entonces, la actividad musical colombiana ya estaba inmersa en el contexto internacional, al igual que sus mercados y su economía se subordinaban a los mercados y el capital extranjeros como parte del “crecimiento empobrecedor” —como lo llama Pérez Brignoli— que caracteriza en ese momento la situación de muchos países del Caribe, Centroamérica y el norte de Suramérica²³.

Antecedentes

Es frecuente considerar a Pedro Morales Pino (1863-1926) el iniciador de una primera fase de internacionalización de la música popular colombiana, y entre quienes han escrito sobre su carrera persiste la pregunta sobre el porqué, pues, habiendo sido el suyo el primer conjunto colombiano en visitar a los Estados Unidos en el momento del lanzamiento de los sistemas de grabación, no realizó ninguna²⁴. En los párrafos que siguen, y con base en

²⁰ Manuel Tuñón de Lara, *Medio siglo de cultura española, 1885-1936*, Barcelona: Bruguera, 1982, pp. 23 y 35-36.

²¹ C. Soto Borda, *Diana cazadora* [1900], Bogotá: Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, 1942, p. 6.

²² En este texto empleo los gentilicios regionales colombianos *antioqueño* (de Antioquia), *bogotano* (de Bogotá) y *costeño* (de la costa Atlántica).

²³ Héctor Pérez Brignoli, *A Brief History of Central America*, Berkeley: University of California Press, 1989, pp. 98-105.

²⁴ Hay indicios de la presencia de músicos colombianos en Centroamérica a lo largo del siglo XIX, siendo el más notable de todos el pianista y compositor Manuel María Párraga (1835-1906), quien emigró, probablemente después de haber abandonado la carrera musical, a El Salvador



▲ **PEDRO MORALES PINO EN SU HABITACIÓN**, con Peregrino Rivera Arce, Bogotá, 1898.
Foto: Jaime Cortés, Colección privada Herederos Pedro Morales Pino, Bogotá.
Reproducida en *Revista Ilustrada*, 1, 6, 20 de octubre de 1898, p. 90.

las pruebas disponibles, trataremos de responder a este interrogante y de demostrar —para contextualizar las grabaciones de Pelón y Marín— que Morales Pino, en realidad, siempre representó una tendencia internacional muy ajustada a los cánones musicales en boga en esos momentos —1880-1900— en Europa, Estados Unidos y América Latina y que —a pesar de haber sido pionero de la presencia de la música colombiana en el exterior— sus ideas estéticas y metas musicales difieren de las de Pelón y Marín, Daniel Uribe (1883-1964) y sus hermanos, Emilio Murillo (1880-1942) y la Lira Antioqueña, quienes lograrían efectuar las primeras grabaciones de música colombiana entre 1908 y 1910.

A finales de 1898, Morales Pino y su recién creada Lira Colombiana realizaron conciertos en Medellín y otras ciudades del occidente de Colombia antes de abandonar el país con destino a Centroamérica alrededor de julio o agosto de 1899. Aparentemente, su intención era realizar una gira por países de América del Sur y pasar a Europa con el ánimo de participar en la Exposición Universal de París de 1900²⁵. Forzados a cambiar de planes debido al clima

alrededor de 1870. Véanse otros datos relacionados con Guatemala en Jorge Áñez, *Canciones y recuerdos*, Bogotá: Mundial, 1951, p. 99.

²⁵ La primera fuente de información sobre estos hechos es la entrevista realizada a Gregorio Silva por Jorge Áñez —cuya información fue posteriormente incorporada en sus textos por Hernán Restrepo Duque (*Lo que cuentan las canciones*, Bogotá: Tercer Mundo, 1971, y *Las cien mejores canciones colombianas y sus autores*, Bogotá: Sonolux-RCN, 1991)—. Sin embargo, la fuente

de inestabilidad económica y social del país y la amenaza de la que sería la guerra de los Mil Días, tomaron otro rumbo, y varias notas y reseñas periodísticas atestiguan su paso sucesivo por Costa Rica —San José, en septiembre-octubre de 1899—, Nicaragua —Managua, en noviembre de 1899—, El Salvador —San Salvador, en febrero de 1900— y Guatemala —Ciudad de Guatemala y Quetzaltenango, en abril-octubre 1900—, para finalmente llegar a Estados Unidos con la nueva mira de participar en la Exposición Panamericana de Buffalo, inaugurada a comienzos de ese año. Los miembros del conjunto que llegó a Nueva Orleáns en mayo de 1901 eran —además de Morales Pino— Carlos Goldsworthy —bandola—, Blas Forero —violín y bandola—, Carlos Escamilla —tiple— y Gregorio Silva —guitarra y violonchelo—²⁶.

La breve nota sobre Morales Pino escrita en octubre de 1898 para la mencionada *Revista Ilustrada* por el periodista, poeta y activista cubano Emilio Bobadilla (1862-1921) —conocido como *Fray Candil*— puede considerarse la pieza periodística de lanzamiento del viaje de Morales y su grupo. Sin embargo, dicha nota —acompañada por una fotografía y la partitura de su pasillo *Confidencias*— es algo más que eso, pues encarna con claridad el tipo de discurso —muy influyente, por cierto— que sobre la música nacional manejaban muchos intelectuales latinoamericanos del momento. Fray Candil se alinea con la idea hegeliana y romántica del *Volksgeist* —o “alma nacional”— que supuestamente encarnaban artistas como Morales Pino, y naturalmente, en ese contexto, cuanto más “moreno, de tez india”, resultara este artista, mucho mejor la representaba, condición que, por su parte, este último cumplía a cabalidad. Así las cosas, y según esta visión idealizada de lo identitario, en su música “se oía el llanto dolorido de este pedazo de América [...] el grito melancólico, el que lanzan los proscritos, los enfermos de ideal, los hambrientos de justicia”²⁷. No hay duda de que las palabras de Bobadilla tuvieron repercusión continental, ya que se las cita en las reseñas de las actuaciones de la Lira en Managua y San Salvador²⁸. Sin embargo, Morales Pino se debatía entre esta visión y la del artista internacional, que también se le

fundamental a este respecto es el álbum de recortes de prensa, programas de conciertos y fotografías compilado por el mismo Pedro Morales Pino y utilizado por primera vez en Octavio Marulanda, “Primera parte”, en Octavio Marulanda y Gladys González Arévalo, *Pedro Morales Pino: la gloria recobrada*, Ginebra (Valle del Cauca): Fundación Promúsica Nacional de Ginebra, 1994, y posteriormente en Jaime Rico Salazar, *La canción colombiana: su historia, sus compositores y sus mejores intérpretes*, Bogotá: Norma, 2004.

²⁶ Washington D.C., US National Archives, Passenger Lists, New Orleans. Goldsworthy era descendiente de una familia de mineros del norte de Inglaterra llegada a Marmato (Caldas) a comienzos de la década de 1830. Véase Álvaro Gärtner, *Los misteres de las minas. Crónica de la colonia europea más grande de Colombia en el siglo XIX, surgida alrededor de las minas de Marmato, Supía y Riosucio*, Manizales: Universidad de Caldas, 2005, p. 261. Su apellido fue mal citado —como Wordsworthy— por Marulanda y Rico Salazar. El primero en caer en esta confusión fue Áñez (pp. 53-66), error reproducido después por los autores citados.

²⁷ Fray Candil, “Pedro Morales Pino (Notas)”, *Revista Ilustrada*, 1, 6, 20 de octubre de 1898, pp. 95-96; fotografía en p. 90 y partitura en pp. 92-93.

²⁸ Marulanda, pp. 69 y 97.

estimulaba en Bogotá, donde influyentes intelectuales le pedían, el mismo año de su viaje, que no “malbaratara su genio” y que se aplicara al nacionalismo musical, es decir a “echar los sólidos fundamentos de nuestra música clásica nacional”, pues esperaban que, en sus manos, esta —que se manifestaba en estado naciente— “pasara de bailes y serenatas a conciertos”²⁹. Morales Pino escribió poco, pero, analizando su repertorio y sus actuaciones, no es fácil concluir que aceptara el papel que le sugerían; por el contrario, siempre quiso ser un artista internacional, y la reducción de su figura artística a la de encarnación del “alma nacional” es obra de sus biógrafos y admiradores, quienes, en flagrante anacronismo, pretenden encontrar en el siglo XIX la estridencia y los argumentos de la lucha cultural de los años sesenta del siglo XX³⁰.

La participación de música que hoy llamaríamos “étnica” en la Exposición Panamericana tuvo como ejemplos notorios a varios conjuntos de músicos africanos y del Medio Oriente y —en cuanto a lo latinoamericano— a un grupo de músicos puertorriqueños que asistió en representación de Hawái —denominado Hawaiian Band—. Los puertorriqueños habían llegado en masa a aquella isla meses antes, emigrados de su isla natal después de la devastación dejada por un huracán y como parte de la estrategia norteamericana de reforzar —con mano de obra experimentada— las plantaciones de caña de azúcar en la isla polinésica recién anexada. Dicho conjunto contaba con dos violines y dos flautas traversas como instrumentos melódicos, apoyados por guitarras, bandolas y ukeleles, instrumentos de cuerda corrientes en las antiguas colonias de tradición hispánica de Asia y el Caribe. Infortunadamente, desconocemos el repertorio de este conjunto, aunque su instrumentación no constituía algo tan exótico como los instrumentos africanos o del Medio Oriente y además —por su raíz cultural común— estaban emparentados con los de la Lira Colombiana³¹. Por otra parte, Miguel Lerdo de Tejada y su Orquesta Típica fueron enviados especialmente por el presidente Porfirio Díaz como representantes de su país a la Exposición de Buffalo y se encargaron de la parte musical del pabellón “Streets of Mexico”, réplica de un pueblo mexicano, con plaza, cantina y plaza de toros. Un fotografía muestra una formación instrumental similar a la ya mencionada, con violines, salterios y bandolas como instrumentos melódicos, acompañados de guitarras, bandolas bajas, contrabajo y, esta vez, timbales. La indumentaria

²⁹ “Morales Pino”, *El Rayo X*, Bogotá, 17 de febrero de 1898 y 25 de mayo de 1898. Es probable que estas notas fueran obra de Clímaco Soto Borda, importante colaborador de este periódico.

³⁰ Véanse Egberto Bermúdez, “La Universidad Nacional y la investigación musical en Colombia: tres momentos”, *Miradas a la Universidad*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Divulgación Cultural, 3, 2006, pp. 51-67, y “Panamericanismo a contratiempo: el desarrollo de la musicología en Colombia: 1950-70”, en *Música/musicología y colonialismo. Coloquio Internacional*, Montevideo, 3-5 octubre 2009, en prensa. Un ejemplo reciente de esta visión es el de Berta Lucía Posada, “Una educación que ignoró nuestro sentir”, *Revista de la Facultad de Artes*, Universidad de Antioquia, 5, 10, jul.-dic. 2005, pp. 64-71.

³¹ Fotografía en *Cosmopolitan*, 31, 5, sep. 1901.

del grupo —los vestidos de charro— muestra la consolidación, desde el poder, de su versión del traje “típico” mexicano, el mismo usado por pequeños propietarios de tierras y ganado y sus capataces en la región central de México, pero también por los “rurales”, voluntarios o paramilitares que perseguían bandidos durante la dictadura de Díaz. Unos años más tarde, durante la revolución, este traje sería usado también por líderes campesinos y populares como Emiliano Zapata y Pancho Villa³².

Por otra parte, la participación musical en exposiciones internacionales tenía ya para 1901 una larga tradición, con ejemplos bien conocidos como el impacto del gamelán javanés de la de París en 1889 en la música de Debussy³³. Y si el pabellón de música —Temple of Music— de la de Buffalo era uno de sus edificios más atractivos y visitados, igual lo había sido, por ejemplo, el Music Hall de la World’s International and Cotton Centennial Exposition de Nueva Orleans, inaugurada en diciembre de 1884. Además de estar situado en el centro del edificio principal de la exposición, era un gigantesco espacio que albergaba a once mil espectadores, con un escenario para seiscientos artistas, y contaba con un órgano especialmente construido para él³⁴. Allí actuó la primera Orquesta Típica Mexicana, dirigida por Carlo Curti, y es posible que su conformación meses antes haya tenido como mira principal esta participación, en la que México fue el único país que construyó su propio edificio y llevó una de las muestras más notables, pues incluyó destacamentos de caballería e infantería y una banda militar³⁵.

A pesar de que muchos de los conjuntos musicales que participaron en la exposición de 1901 habrían merecido ser grabados, una serie de infortunados hechos no lo permitió. Varios técnicos de la Victor Talking Machine Co. —en periodo de vacaciones— asistieron en agosto de aquel año a la exposición, donde la compañía tuvo un sitio de exhibición. Estos, sin embargo —según el testimonio de uno de ellos—, se mostraron más interesados en investigar nuevas tecnologías que en la programación musical misma de la exposición, y en especial dedicaron mucha atención a los nuevos discos de diez pulgadas y regresaron pronto

³² Jean Dickson, “When Mexico Came to Buffalo: Miguel Lerdo de Tejada and his Orquesta Típica”, *Heritage*. Western New York’s Illustrated History Quarterly, 10, 1, primavera 2007, p. 42. Sobre este importante pero elusivo tema véase Virginia Marie Betz, “On the History of the Mexican Charro: A Review Essay”, *Journal of the Southwest*, 37, 3, otoño 1995, pp. 510-517.

³³ Sobre las exposiciones universales, modelo de esta Panamericana y de la de Nueva Orleans en 1884, véase Werner Plum, *Exposiciones mundiales en el siglo XIX: espectáculos de cambio socio-cultural*, Bonn: Friederich-Ebert-Stiftung, 1977.

³⁴ Sobre Debussy y la música indonesia véanse Mervin Cooke, “The East in the West’: Evocations of the Gamelan in Western Music”, en Jonathan Bellman (ed.), *The Exotic in Western Music*, Boston: Northeastern University Press, 1998, pp. 258-280; Brent Hugh, “Claude Debussy and the Javanese Gamelan”, <brenthugh.com/debnotes/gamelan.html>; John Kendall, *History of New Orleans*, Chicago & New York: Lewis, 1922, pp. 460-461.

³⁵ Yolanda Moreno Rivas, *Historia de la música popular mexicana*, México: Conaculta, 1979, p. 13.

a su sede de Camden después de haber asistido al Midway Day, celebrado el 6 de agosto de 1901. En este, el atractivo principal fue el Grand Cakewalk of Nations —una gran marcha o parada, con movimientos cómicos, asociada con el *ragtime* y con los bailes de los negros, muy de moda en el momento— a cargo de parejas de México, Filipinas, Hawái, Japón, Italia y la India y con la participación adicional de otras, disfrazadas de moros y gitanos y, probablemente, de una pareja de auténticos esquimales³⁶. Una vez más, el control que las potencias coloniales ejercían sobre capital, tecnología, recursos y mercancías se extendía a la cultura y a los bailes de los sometidos. A los latinoamericanos, africanos y asiáticos se los invitaba a este baile, que habían inventado los blancos para los blancos como parodia de los bailes de los negros. Aparentemente, todos asistieron complacidos.

La Lira Colombiana se presentó por primera vez en el Templo de la Música de la exposición dos días después, el 8 de agosto de 1901, a las once de la mañana, cuando ya los técnicos de la Victor habían abandonado la ciudad, siendo anunciada como un quinteto de instrumentos de cuerda (*string quintet*), con un programa de música internacional cuya única pieza colombiana era el pasillo *Saltarín*, de su director³⁷. Queda claro que —al menos, en esta importante ocasión— Morales Pino quería distanciarse de cualquier imagen exótica de sí mismo y de su conjunto. Cuando, ya en Nueva York, el conjunto comienza a desintegrarse, él mismo confirma esta convicción al escribirle a su novia que ha obtenido empleo retocando fotografías e informándole que “esta semana buscarán los otros muchachos modo de colocarse con el violín y el violonchelo”, instrumentos de uso genérico para los que, obviamente, veía mejores perspectivas laborales³⁸. La primera reseña conocida de las presentaciones de la Lira apareció en el *Buffalo Sunday Times* del 8 de septiembre de ese año, y en ella se indica que para entonces ya habían realizado varios conciertos en el Templo de la Música³⁹. En el *Illustrated Buffalo Express* del 15 del mismo mes se describen los instrumentos con mucha precisión, se anota que las más de doscientas piezas de su repertorio se tocaban completamente de memoria —“entirely without notes”— y se resalta el hecho de que Morales también había compuesto canciones, piezas para piano y trozos orquestales como la gavota que la Pan American Orchestra de John Lund —también director de la Buffalo Philharmonic— había interpretado en uno de sus conciertos de la exposición. El 25 del mismo mes, el *Buffalo Evening News*

³⁶ Harry O. Sooy, *Memoir of my Career at Victor Talking Machine Company, 1898-1925* (pp. 17-20), en The David Sarnoff Library, Online Texts: <www.davidsarnoff.org/sooyh.html>. Al *cakewalk* se le asignaban orígenes afroamericanos, de parodia de los bailes de blancos. Véase Jacqui Malone, *Steppin' on the Blues: The Visible Rhythms of African American Dance*, Urbana & Chicago: University of Illinois Press, 1996.

³⁷ El programa está en Marulanda, p. 72, y aparece transcrito en Rico Salazar, p. 44.

³⁸ Carta de Nueva York a Paquita Llerena, en Guatemala, de alrededor de 1903, en González Arévalo, pp. 209-210.

³⁹ Algunas frases de la reseña se reproducen en Rico Salazar, pp. 44-45.

destaca la novedad del conjunto, al que califica de “único y pintoresco”, y añade que solo algunas de sus piezas eran “nacionales en su carácter”, destacando las de su director pero enfatizando que las más eran *standards* del repertorio universal. Para este crítico, la mayor sorpresa fue constatar que no solo la música “nacional o, mejor, popular de su país” fuera tocada excepcionalmente, como era lo esperado, sino que las obras de los “grandes maestros” recibieran también una interpretación de “artística apreciación y admirable expresión”⁴⁰.

Dos semanas después de la primera presentación de la Lira, el 20 de agosto, el mismo *Buffalo Evening News* informaba que un cañón de quince libras que exhibía en la exposición la firma Driggs & Seabury Gun and Ammunition Company, de Derby, Connecticut, había sido retirado precipitadamente de su sitio de exhibición para enviarlo de Nueva York a Cartagena con destino a “uno de los bandos” beligerantes de nuestra guerra de los Mil Días. En dicho despacho se cita la creciente tensión diplomática y política en Centroamérica y entre Colombia y Venezuela, alusiva al apoyo que la revolución liberal colombiana recibía de los gobiernos de José S. Zelaya, de Nicaragua; Eloy Alfaro, de Ecuador, y Cipriano Castro, de Venezuela. No cabe duda de que el arma fue enviada a las fuerzas del gobierno central conservador, que finalmente vencería en la contienda y que siempre controló los puertos de la costa norte colombiana⁴¹. Sin embargo, unos días más tarde se producirían cambios de mayor repercusión con el asesinato del presidente McKinley en el mismo Templo de la Música de la exposición a manos del anarquista León Czolgosz (1873-1901), hecho que llevó al poder al vicepresidente Theodore Roosevelt (1858-1919), autor de la célebre proclama *I took Panama* e iniciador y conductor, entre 1901 y 1909, de una nueva era de agresivo imperialismo norteamericano que constituye el telón de fondo político de este escrito⁴². En ese mismo mes de septiembre, en nuestra guerra de los Mil Días, las tropas venezolanas que apoyaban al bando liberal fueron vencidas en Carazúa, en el norte; y en el sur, en Puerres, sucumbían las del general Avelino Rosas Córdoba (1856-1901), quien había luchado bajo las órdenes de Antonio Maceo y Máximo Gómez (1836-1907) en la guerra de Independencia de Cuba⁴³. En estas circunstancias, la marcha *Cuba guerrera* (op. 27), el homenaje

⁴⁰ Ambas reseñas, reproducidas en Marulanda, p. 67. Es interesante constatar el matiz que el crítico introduce en cuanto a la terminología al distinguir “música popular” de “música nacional”. El texto original en inglés es el siguiente: “It is of course to be expected that the national or rather popular music of their country should be exceptionally well given”.

⁴¹ “This Day in 1901 Archives: August 1901. All Stories from the *Buffalo Evening News*, unless Otherwise Noted”, <panam1901.org/thisday/augustarchives.html>; Thomas Fischer, “De la Guerra de los Mil Días a la pérdida de Panamá”, en Gonzalo Sánchez y Mario Aguilera (eds.), *Memoria de un país en guerra: Los Mil Días 1899-1902*, Bogotá: Planeta – UNIJUS – IEPRI, Universidad Nacional de Colombia, 2001, pp. 75-104.

⁴² “Temple of Music. Design & Layout”, <panam1901.org/music/musicdesign.htm>.

⁴³ Carlos E. Jaramillo, “La Guerra de los Mil Días”, en *Gran Enciclopedia de Colombia, Historia*, Bogotá: Círculo de Lectores – El Tiempo, 2007, 3, pp. 69 y 76, y Leonidas Arango Loboguerrero,

que Morales Pino había dedicado en 1898 “a los patriotas cubanos” en solidaridad con la lucha independentista de Martí y que le había merecido elogios de Fray Candil durante su estancia en Colombia, perdía toda vigencia y quedaría proscrita de su repertorio; al menos, de sus presentaciones públicas. Sin mayor soporte documental, aunque de forma plausible, se sostiene que Morales Pino era un liberal militante, admirador del general Benjamín Herrera, y que fue acusado de ser parte de la preparación del levantamiento liberal de octubre de 1899⁴⁴. Esto resulta difícil de confirmar o desmentir, aunque sabemos que Morales Pino contaba, en el bando liberal, con amigos que se distinguieron en la contienda, como el dibujante y soldado Peregrino Rivera Arce (1868-1940), quien fue su compañero de estudios de arte y aparece con él, y con un desconocido copista de música, en la foto mencionada, publicada poco antes de su viaje. Rivera Arce nos dejó además su testimonio visual de la guerra en sus *Recuerdos de campaña* y vivió en el exilio en Costa Rica, Venezuela y Ecuador desde 1902 hasta 1937⁴⁵. Bobadilla también fue expulsado de Colombia por el nuevo Presidente de facto, José Manuel Marroquín (1827-1908), o tal vez en realidad por Arístides Fernández, el hombre fuerte del régimen y autor de la sistemática política de represión que llevó a la cárcel a intelectuales, políticos y artistas liberales, entre quienes se contaron —por poco tiempo— Emilio Murillo, el poeta Julio Flórez (1867-1923) y Jorge Pombo, el primero de estos dos últimos, músico aficionado y, el segundo, con mejor formación, autor de otra obra musical relacionada con la guerra de Independencia de Cuba, su polca militar *Triunfo de Bayamo* (op. 10), de 1895, dedicada al ya mencionado general Máximo Gómez⁴⁶. Por su parte, Fernández, que fue director de la policía y luego ministro de guerra, era un católico devoto, de oscuros orígenes, defensor de la teoría de la conspiración internacional liberal contra el catolicismo, que había tenido su primer puesto público en 1887, curiosamente, como portero de la Academia Nacional de Música⁴⁷.

Como veremos, el repertorio internacional basado en piezas de baile, adaptaciones de movimientos de obras clásicas y arreglos de canciones y trozos de ópera, opereta y zarzuela,

“Avelino Rosas, el temible olvidado”, *Credencial Historia*, 208, febrero 2008. Versión electrónica en <www.lablaa.org/blaavirtual/revistas/credencial/febrero2008/avelino.htm>.

⁴⁴ Marulanda, pp. 82 y 114.

⁴⁵ “Pedro Morales Pino”, *El Rayo X*, Bogotá, 8 de marzo de 1898, reproducido en Gladys González Arévalo, “El gran retratista Pedro Morales Pino”, en Marulanda y González Arévalo, p. 192. Sobre Rivera Arce véase Beatriz González, “El último peregrino o el pintor de la guerra”, en Sánchez y Aguilera, pp. 289-298. Aquí se menciona su correspondencia telegráfica con Morales Pino.

⁴⁶ Adolfo León Gómez, “Los presos políticos de la guerra”, en Sánchez y Aguilera, pp. 233-235. Bobadilla publicó poco después una novela (*A fuego lento*, Barcelona, 1903) en que narra con agudeza la vida de Barranquilla durante su corta estancia en esa ciudad en 1898. Ellie Anne Duque, “Ecos de un baile”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, v, 1998-1999, pp. 135-136.

⁴⁷ Charles W. Bergquist, *Coffee and Conflict in Colombia, 1886-1910*, Durham (NC): Duke University Press, 1986, p. 177.

constituía el núcleo del repertorio corriente en la música popular internacional de ese momento, que —a juzgar por los programas de la Lira— Morales Pino, que se esforzaba por mantenerse actualizado, conocía desde sus días de Bogotá. Los cinco integrantes del conjunto se establecieron posteriormente en Nueva York y contaron con un representante que los anunciaba como “a typical native string quintet from Colombia”. Sin embargo, poco se sabe sobre su desempeño musical en aquella ciudad, y las anécdotas relatadas después por algunos de sus miembros hablan —por el contrario— de la pronta disolución del conjunto y de la mala fortuna de algunos de ellos⁴⁸.

Emilio Murillo recuerda la gestación, en 1928, de esos grupos como parte de reuniones informales de músicos profesionales y aficionados en sitios como el estudio de Morales Pino en el llamado pasaje de la Flauta —futuro pasaje Rivas—, en el centro de Bogotá. Murillo menciona varios tipos de conjuntos que nacieron y desaparecieron en el último lustro del siglo XIX y en los que él participó personalmente. El primero de ellos, una “orquesta colombiana” conformada por Murillo —flauta—, el pintor Ricardo Acevedo Bernal —tiple— y Pedro Morales Pino —bandola—, a la que luego se unieron el poeta Julio Flórez —violín— y Antonio González —¿guitarra?— para conformar un “quinteto”. A este se sumaron después intérpretes del piano y la corneta de pistones, cantantes y recitadores. Más tarde, Murillo conformó —según decía— una “estudiantina, a la manera de las de Salamanca”, en que participaron —junto a muchos otros— Alejandro Wills y Jerónimo Velasco⁴⁹.

La proliferación de conjuntos instrumentales modelados según las agrupaciones españolas conocidas como estudiantinas —como lo afirma Murillo— es un ejemplo más de las ya citadas reacciones culturales conservadoras ante el impulso imperialista y modernizador de Estados Unidos en América Latina. La estructura de este conjunto de instrumentos de cuerda obedecía a cambios recientes que habían afectado la órbita cultural y musical hispánica. A comienzos de la década de 1880 se popularizó en Francia el conjunto denominado “estudiantina”, y el éxito inmediato que tuvo el vals del mismo nombre de Émile Waldteufel (1837-1915) —publicado en París en 1883— confirma que esa novedad —construida sobre el estereotipo del estudiante romántico, bohemio y libertino del sur de Europa— se ajustó a los modelos de gran demanda de lo exótico y bohemio de la cultura de masas urbana europea y norteamericana.

Estos y los “conjuntos típicos” u “orquestas típicas” fueron los modelos de la Lira Colombiana, y en efecto así se llamó antes de su viaje, desde cuando, a comienzos de la década de 1890, Morales Pino inició la publicación de algunas de sus obras. En una de ellas, la tanda de vals para piano *Los lunares*, publicada en Chicago en 1894, se lo identifica ya como director

⁴⁸ Tarjeta publicitaria de la Lira Colombiana, Nueva York, 1903, en Ellie Anne Duque, “Pedro Morales Pino”, en Ellie Anne Duque y Jaime Cortés (eds.), *Compositores colombianos*, <facartes.unal.edu.co/compositores/> (consulta: 31/12/2008).

⁴⁹ Nicolás Bayona Posada, “Cómo se compone un bambuco. Entrevista con Emilio Murillo”, *Mundo al Día*, 1.281, 28 de abril de 1928, pp. 13 y 16.

de la Colombian Typical Orchestra. La obra está dedicada al mayor del ejército norteamericano Henry R. Lemly (1851-1925), asesor del ejército colombiano desde 1880, muy experimentado en las guerras que derrotaron y fracturaron definitivamente la cultura de los indígenas sioux en la década anterior y a quien se atribuye haber introducido el fútbol en el país⁵⁰.

Música internacional y música nacional

La Lira Colombiana llega a Estados Unidos en un momento crucial para la expansión del repertorio grabado, que empieza a contar con gran variedad de estilos y tendencias. Como ya lo hemos mencionado, en los años de la guerra Hispano-Americana (1898-1899), la soprano Chalía Herrera graba en Nueva York la habanera *Tú* de Sánchez de Fuentes. Es la única canción latinoamericana incluida en su repertorio grabado, compuesto de muchas arias de ópera y zarzuela y algunas canciones españolas, hecho que pone de manifiesto claramente las inclinaciones y preferencias de las etapas experimentales de la industria⁵¹. Por otra parte, esta grabación adquiere importancia adicional al formar parte de las hechas en cilindros por Gianni Bettini, reconocidas hoy por su excelsa calidad y presentación y por haberse convertido en bienes de lujo que circularon entre un público minoritario, ilustrado y exclusivo de la élite cultural de aquella ciudad, entre quienes —como lo revela su repertorio— no se había generalizado aún el gusto por lo exótico y lo étnico. Dentro de la misma serie, algunas de estas canciones de connotación nacional fueron grabadas también por otros cantantes —barítonos— no identificados⁵². Rosalía Herrera efectuó entre 1900 y 1903, para las firmas Zon-O-Phone y Victor, otras grabaciones que incluían —además del repertorio descrito— nuevas versiones de la habanera citada, la canción *El café de Puerto Rico* y *La borinqueña*, versión de la famosa danza puertorriqueña de Félix Astol (1813-1901). Entre estas últimas grabaciones figuró también *Il bacio*, éxito internacional de Luigi Arditi (1822-1903), un exigente vals cantado, conocido en Colombia desde las temporadas de ópera de Bogotá y Medellín en 1864-1865⁵³.

⁵⁰ Pedro Morales Pino, *Los Lunares or Beauty Spot Waltzes*, Chicago: S. Brainard's Sons, c. 1894. Agradezco a Jaime Cortés (Universidad Nacional, Bogotá) haber puesto a mi disposición copias de los documentos originales del archivo familiar de los descendientes del compositor. En la portada de la publicación y en otros lugares se trata a Lemly de coronel, pero su biografía oficial indica el grado de mayor como el más alto que alcanzó antes de su retiro. Véanse Jaramillo, p. 61; "Henry Rowan Lemly, Major, United States Army", en *Arlington National Cemetery Website*: www.arlingtoncemetery.net/hrlemly.htm, y John Mackintosh, "Lieutenant Henry Rowan Lemly of Forsyth County: Fighting Crazy Horse in the Great Sioux War", <www.f Moran.com/lemlyh.html>.

⁵¹ Spottswood, IV, p. 1759; Díaz Ayala, *Cuba canta y baila*, cap. VII, pp. 5-8.

⁵² Spottswood, IV, pp. 2341-2342, y Robert Feinstein, "A Tribute to Gianni Bettini", <www.talkingmachine.org/Bettini.html>.

⁵³ Spottswood, IV, pp. 1760-1762; Egberto Bermúdez, "From Colombian 'National Song' to 'Colombian Song': 1860-1960", *Lied und populäre Kultur / Song and Popular Culture*, 53, 2008,

Muy a tono con estas tendencias —y en forma más que significativa—, la habanera *Tú* es la única pieza latinoamericana incluida por Morales Pino como parte de sus veinticinco arreglos para guitarra sola, impresos en Guatemala alrededor de 1910-1912⁵⁴. Las demás piezas de esta colección muestran el carácter fundamentalmente internacional de su repertorio, lo que nos lleva una vez más a considerar equivocada la visión monolítica de Morales Pino como divulgador exclusivo de la música colombiana.

El café de Puerto Rico, probablemente una canción española, también está presente en el repertorio de otros artistas de habla hispana que grabaron en Nueva York en los mismos años, coincidiendo en general en el repertorio. Entre 1896 y 1899, María Godoy (c. 1872-¿?) había efectuado grabaciones en cilindros que la incluyen —además de notables éxitos de zarzuela— al lado de canciones ya reconocidas internacionalmente como *La paloma* de Iradier y la versión original de *El arreglito*, la habanera del mismo compositor usada por Bizet en su ópera *Carmen*. Una idea más clara de la concurrencia de la ópera, la zarzuela y la canción napolitana, española y latinoamericana en este repertorio nos la proporcionan las grabaciones de cantantes como F. de la Rosa, Eugenie M. Ferrer, Arturo Adamini, A. Alberto, Sr. Ponsi, José Solsona y Antonio Vargas realizadas en Nueva York y Newark (Nueva Jersey) entre 1896 y 1902, las cuales incluyen canciones que pueden considerarse representativas de Cuba, Puerto Rico, México, Perú, Chile y Argentina, además de grabaciones de los himnos nacionales de estos dos últimos países. Una de las más grabadas —además de las mencionadas— fue la popular danza-canción mexicana, *La golondrina* (c. 1880)⁵⁵. Los repertorios

pp. 187 y 201. Véase también la compilación de Marston de Chalfía Herrera, corte 18, grabado en Seven-Inch Zonophone T 9448 en noviembre de 1900.

⁵⁴ *25 piezas escogidas y arregladas para guitarra sola por P. Morales Pino*, s.l., s.f. Indica Marulanda que un ejemplar de esta rara publicación se encuentra en el archivo particular de Jorge García Escamilla (Cali, Colombia). Fotografías y una lista de su contenido, en Marulanda, pp. 115-118. La publicación no está fechada, y parece improbable que la haya hecho durante su segunda —y azarosa— estadía en Guatemala entre 1917 y 1920. Marulanda, pp. 81-83, y Rico Salazar, *La canción*, pp. 49-50.

⁵⁵ Spottwood, IV, pp. 1615, 1622, 1823, 1869-1870, 2205-2206, 2308 y 2369. Juan S. Garrido, *Historia de la música popular en México: 1896-1973*, México: Extemporáneos, 1974, p. 18. Sabemos muy poco de estos cantantes: por ejemplo, que María Godoy era cubano-americana y que Eugenie M. Ferrer era de San Francisco y supuestamente se casó con el millonario neoyorkino Theodore A. Lord y aún vivía en 1916. Adamini era tenor, y Vargas, barítono. Véase John Koegel, “Non-English Language Musical Theater in the United States”, en William A. Everett y Paul R. Laird (eds.), *The Cambridge Companion to the Musical*, 2nd ed., Cambridge: CUP, 2008, p. 48; “Eugenie Ferrer loses”, *The New York Times*, 7 de julio de 1916, p. 19; Spottwood, IV, pp. 1869-1870, y *Encyclopedic Discography of Victor Recordings* (EDVR), <victor.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/600000068/41-Z-Do_de_los_patos>. De aquí en adelante, esta es la fuente utilizada para la información sobre la discografía de la Victor, cuyos mecanismos de búsqueda permiten localizar referencias específicas por autor, intérprete, fecha de grabación, número de disco y número de matriz. Las citas no contienen detalles, pues ellos se obtienen con los mencionados mecanismos de búsqueda.

nacionales brasileño, argentino y uruguayo también se consolidaron muy rápidamente en estos años, y no es extraño que hayan llegado temprano a las primeras grabaciones. Además de canciones, estas contienen obras instrumentales a cargo de bandas y orquestas, al igual que recitaciones, monólogos, diálogos y escenas dramatizadas, estas últimas un segmento muy importante por estar íntimamente relacionadas con el comentario social y político, temáticas glosadas en la música teatral y la canción y que exploraremos en un trabajo posterior.

En 1902, un reducido grupo de la Banda do Corpo de Bombeiros de Rio de Janeiro había grabado discos —bajo el nombre de Banda da Casa Edison— en aquella ciudad para Zon-O-Phone y dos años más tarde la banda completa lo haría para Odeon. Ya para entonces, y como clara resonancia del surgimiento de los repertorios nacionales cantados, ambas grabaciones incluían géneros locales instrumentales como el choro, el maxixe, el tango y el dobrado —equivalente del pasodoble—⁵⁶. En efecto, el “Sr. Moraes” graba un par de canciones —probablemente, brasileñas— para Edison en 1901, y el portugués Maurizio Bensaude (1863-1912) —con acompañamiento de piano y orquesta— graba para Zon-O-Phone, entre 1905 y 1906, canciones, fados y lundús, al igual que canciones en italiano y español entre las que hay una danza cantada⁵⁷.

Las grabaciones efectuadas para la Victor en Ciudad de México en julio de 1905 —que incluyen el *Dúo de los patos* mencionado en la primera parte— por cantantes de ópera y zarzuela como Sofía Camacho y la Sra. Aragón —sopranos—, Braulio Rosete y Rafael Gil —tenores—, José Torres Ovando —barítono—, el Sr. Hermosa y las Srtas. Pérez cubren un interesante espectro de pilares del repertorio vocal del que hemos hablado, la zarzuela y la canción, pero muestran claramente el acento hispánico del repertorio más popular en la ciudad. Aunque el repertorio “nacional” está ausente de este grupo, no lo está en las otras grabaciones realizadas en ese mismo mes, que incluyen las del dueto compuesto por Jesús Ábrego —tenor— y Leopoldo Picazo —barítono— con acompañamiento de guitarra. Este dueto efectuaría grabaciones para la misma firma en Ciudad de México en julio de 1907 y en octubre y noviembre de 1908⁵⁸. A estas se añadirían otras, en cilindros, hechas para Edison en 1904. En este grupo de registros participaron también la Banda de Zapadores de la ciudad, al igual que la Orquesta Típica de Lerdo de Tejada. *Consentida*, un vals de la Orquesta Lerdo;

⁵⁶ Pedro Araújo, “Banda do Corpo de Bombeiros e Banda da Casa Edison CD 1”, en Katia Almeida Braga y Olivia Hime (eds.), *Memorias musicais. Casa Edison*, Rio de Janeiro: Sarapui – Petrobras, 2002, pp. 4-5; Pedro Paes “Zon-O-Phone CD 15”, en Braga y Hime, pp. 29-30.

⁵⁷ Spottswood, IV, pp. 2453-2454 y 2465. Durante este mismo periodo (1904-1906) pudieron haberse realizado las primeras grabaciones de piezas intitulas ‘habanera ecuatoriana’, ‘vals ecuatoriano’, ‘pasillo ecuatoriano’ y ‘canción ecuatoriana’ por parte de la Banda Municipal de Milán para la Columbia y Ricordi italianas y por la Orquesta Beka para la Beka Grand Record Co. de Alemania. Véase Alejandro Pro Meneses, *Discografía del pasillo ecuatoriano*, Quito: Abya-Yala, 1997, pp. 31, 40-41.

⁵⁸ Todas están reseñadas en EDVR: <victor.library.ucsb.edu/index.php/date/browse/1905-07-01>.

La paloma, en versión instrumental de la Banda de Zapadores, y el *Corrido de Jesús Leal* de Herrera Robinson, con acompañamiento de guitarra, ilustran las vertientes internacional y étnica de los repertorios que la industria fonográfica comenzaba a abordar en ese momento en México⁵⁹. El mismo año, el dueto de Herrera Robinson y Murillo, con acompañamiento de guitarra, graba para Columbia una canción mexicana que tal vez fue la primera grabada en disco, y un par de años después, en la primavera de 1906, Herrera Robinson, también con acompañamiento de guitarra, graba para Columbia otras canciones mexicanas y una versión del *Jarabe tapatío*⁶⁰.

En el desarrollo del repertorio rioplatense desempeñaron un papel fundamental los argentinos Diego Munilla (?-?), Ángel Villoldo (1861-1919) y Sócrates Figoli (1875-1935), y los uruguayos Arturo de Nava o Navas (1876-1932) y Alfredo Eusebio Gobbi (1877-1938). En la consolidación de este repertorio fueron fundamentales la influencia de los géneros teatrales y su vinculación con la naciente industria del entretenimiento. Nava(s) fue actor y cantante de compañías de teatro, como Gobbi, quien además se había iniciado en el circo como payaso, cantante y malabarista. Villoldo, músico y cantante aficionado, desempeñó una infinidad de tareas en los barrios de clase obrera donde coincidieron inmigrantes y sectores pobres de la población local y donde surgiría en esos mismos años la cultura del tango. El estilo y las payadas son los géneros musicales locales con mayor figuración en estas grabaciones⁶¹. En cuanto a la música instrumental, en Filadelfia, en julio y agosto de 1906, la Victor Argentine Orchestra —también llamada Orquesta Argentina— grabó una serie de tangos —algunos llamados “tangos criollos”— que contiene el archifamoso *El choclo* —tango criollo— de Villoldo. En esas mismas grabaciones se incluyen dos pericones y el himno nacional de Uruguay⁶². Además, y como testimonio de su rápida internacionalización, en septiembre de ese mismo año, y en el mismo lugar, la banda de John P. Sousa

⁵⁹ *La paloma* (habanera, Iradier), Banda de Zapadores de México, Edison 18734 <www.nps.gov/archive/edis/edisonia/audio/EDIS-SRP-0194-05.mp3>; *Consentida* (vals), Orquesta Lerdo de Tejada, Edison 18585 <www.youtube.com/watch?v=0X46w9Fv57w&feature=related>, y *Corrido de Jesús Leal*, Rafael Herrera Robinson, Edison s.n. <www.youtube.com/watch?v=HBcqQ-GXPjQ&feature=related>.

⁶⁰ Spottswood, IV, p. 2239.

⁶¹ Héctor L. Lucci, “Folleto”, en *Los payadores*, Buenos Aires: Héctor L. Lucci, c.1998, 2 cassettes. Julio Nudler, “Los payadores salen del olvido”, *Página 12*, 22 de febrero de 1998, suplemento *Radar*, <www.buenosairestango.com/colec/payada.html>; Daniel Beller, “Los Gobbi. Los Reyes del Gramofón”, *Todotango. Crónicas*, <www.todotango.com/spanish/biblioteca/cronicas/los_gobbi.asp>, y Clara Rey de Guido y Walter Guido (eds.), *Cancionero rioplatense (1800-1925)*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1989, pp. 539-554. De Munilla no tenemos muchos datos; suponemos, basados en informaciones varias, que era argentino. En sus grabaciones para la Victor usó varios seudónimos como *Llanimú* y *Landovan*, para sus recitales, y posiblemente también el de *Machurungo*. También sabemos que varios registros de las grabaciones hechas en Buenos Aires en 1912 figuran a nombre de los “Hermanos Munilla”, con Alfredo Munilla como compositor; véase EDVR.

⁶² Spottswood, IV, pp. 2386-2387.

grababa —entre otros tangos y valsés argentinos— el tango *Recuerdos de la pampa* de Alfredo Bevilacqua (1874-1942), compositor representado con otra obra en las grabaciones mencionadas. Resulta muy significativo, además, que una de estas grabaciones con título en lunfardo —*Piantá piojito que viene el peine*—, llamado en la etiqueta “tango compadre”, haya sido publicado en un disco doble (Victor 3268) con la grabación del *Tango de los negritos* de *La marcha de Cádiz*, cuya marcha-pasodoble —*Marcha de la Constitución*— también forma parte del grupo de registros aquí mencionados⁶³.

A pesar de sus obvias conexiones históricas y nacionalistas, *Cádiz* —la histórica—, como toda buena zarzuela de su tiempo, tenía también su dosis de exotismo, el mencionado tango o “danza de los negritos” *Era una pobe nega*, pieza sentimental para la escena de una mulata y un negrito cuyo texto cuenta la historia de amor —feliz al principio y luego amarga— entre un blanco y una negra, donde el lenguaje de negros, de muy larga tradición en la música teatral española, introduce su habitual dosis de humor. Este tango fue grabado en 1896-1898 por el ya mencionado Sr. Ponsi y en 1901 y 1904 por el barítono norteamericano de origen español Emilio de Gogorza (1874-1935)⁶⁴. Para entonces, como vemos, parece ya muy evidente la estrecha relación del floreciente tango —instrumental y cantado— del Río de la Plata con el que solía usarse para representar a los negros en la zarzuela española desde mediados del siglo XIX.

Por su parte, el repertorio internacional se había diseminado principalmente a través de las partituras, que también habían sido un importante vehículo de circulación de los nacientes repertorios nacionales. Las colecciones de partituras de música para piano de este periodo ponen en evidencia la gran popularidad de compositores hoy olvidados o apenas conocidos pero que en su momento ocupaban los primeros puestos de ventas, sobre todo en el terreno de la canción y la música de baile⁶⁵. El repertorio de la Lira Colombiana y el conocido por Morales Pino estaba totalmente actualizado en cuanto a la música popular del momento y consistía principalmente en música de baile, breves trozos instrumentales y canciones y selecciones de ópera y zarzuela. De los pocos programas de conciertos de su primer periodo y de la citada lista de arreglos para guitarra sola hechos por Morales Pino podemos diferenciar las siguientes orientaciones.

En primer lugar encontramos los varios estilos y tendencias de los más conocidos autores de la ópera y la opereta de la primera mitad del siglo XIX, como Vincenzo Bellini (1801-1835), Giuseppe Verdi (1813-1901) y Franz von Suppé (1819-95), de cuyos trozos

⁶³ Spottswood, IV, p. 2386, y EDVR. Véase también Andrea Matallana, *Qué saben los pitucos: la experiencia del tango entre 1910 y 1940*, Buenos Aires: Prometeo Libros, 2008.

⁶⁴ Spottswood, IV, p. 2206, y EDVR. Emilio de Gogorza, nacido en Brooklyn de padres españoles, realizó grabaciones también como “sig. Carlos Francisco”.

⁶⁵ He tenido oportunidad de examinar volúmenes empastados, compilados en Bolivia, Colombia, Cuba, Perú y Venezuela.

instrumentales —oberturas, principalmente— la Lira incluía adaptaciones. La música romántica estaba representada por piezas de Camille Saint-Saëns (1835-1921) y Georges Bizet (1838-1875) mientras que las de Jules Massenet (1842-1912), Ruggiero Leoncavallo (1857-1919) y Giacomo Puccini (1858-1924) representaban la ópera francesa y el “verismo”, tendencia operística triunfante en ese momento. Roberto Chapí (1851-1909) y Joaquín Valverde Sanjuán (1875-1916) encarnan la otra tendencia dominante en el mundo musical hispánico y latinoamericano, la zarzuela —grande y chica—. Por último, la música de los grandes compositores-intérpretes itinerantes, románticos y posrománticos de ese momento, también dejó una impronta significativa en nuestros repertorios, como es el caso de la de Louis M. Gottschalk (1833-1864) y la del polaco Ignacy Jan Paderewski (1860-1941), a través de sus giras de conciertos, al igual que la de Sarasate, Brindis de Salas y muchos otros muy conocidos a lo largo y ancho de las Américas.

En segundo lugar, una gran parte del repertorio estaba constituida por lo que más tarde se llamó música ligera, o de baile, como se dijo, de autores que gozaron de gran renombre en ese momento, muchos de ellos ligados también a la opereta y al teatro musical, de variedades, *music hall*, *vaudeville*, cuplé, etc. Entre estos figuran Cécile Chaminade (1857-1944), Octave Cremieux (1872-1949), Gustav Lange (1830-1899), Neil Moret (1878-1943) y Nicola van Westerhout (1857-1898). El grupo incluía otros que también se distinguieron dentro de la música académica, como Benjamin Godard (1849-1895), Gabriel Pierné (1863-1937) y Rudolphe Berger (¿?-¿?)⁶⁶. Estos músicos tuvieron tanta resonancia en nuestro medio que, por ejemplo, en 1906, en La Habana, existía la Sociedad Coral Chaminade en homenaje a la compositora mencionada⁶⁷.

Para muchos —Morales Pino y Sousa, entre otros— no había mayores discrepancias entre los repertorios nacional e internacional, pues a ambos los cobijaba un mismo ropaje armónico y estilístico. Sin embargo, en el caso de Colombia, en ese momento se comienza a crear una polarización entre la música popular y la académica, surgida entre los miembros de la élite que persistían en su empeño de verse en el espejo de la cultura europea. Para 1905-1906, ese espejo no era el de las tendencias de vanguardia sino, por el contrario, el de las vertientes más conservadoras de la cultura europea, principalmente la francesa, con conservatorios privados como la Schola Cantorum, que intentaba reivindicar el canto gregoriano y volver al contrapunto del siglo XVI como base de la formación musical con una orientación filosófica y cultural cercana a la Acción Francesa de Charles Maurras (1868-1952), partido de derecha, católico y monárquico al que se afilió su director Vincent d'Indy (1851-1931) y que venía como anillo al dedo a la nostalgia romántica, monárquica y católica

⁶⁶ En las partituras se encuentra indistintamente el nombre de Gustave Lange o Langer y, con respecto a todos, hay muchas inconsistencias en cuanto a sus fechas vitales.

⁶⁷ José Aníbal Campos, “La música clásica en La Habana republicana (1902-1958)”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 641, nov. 2003, p. 65.

del hispanismo de nuestra clase dirigente. Guillermo Uribe Holguín (1880-1971), joven violinista de familia de ricos caficultores y comerciantes, alumno de la Schola y de D'Indy, comienza en ese momento a tomar las riendas de la formación musical en Bogotá y expresa de manera clara su desaprobación de la trivialidad de la zarzuela, la opereta y la música de variedades a que se dedicaba el talento nacional⁶⁸. Como ya lo mencionamos, casi con las mismas palabras otros miembros de la misma élite —esta vez contestatarios como Soto Borda— estimulaban a Morales Pino a que se convirtiera en el campeón del nacionalismo musical colombiano y dejara de lado la música de baile y entretenimiento.

“Pelón y Marín” y la música en Colombia, Cuba y México

De acuerdo con avisos de prensa reportados por Vallejo, Pedro León Franco y Adolfo Marín se embarcaron en Sabanilla —puerto de Barranquilla— en octubre de 1907, en compañía de su coterráneo el poeta Miguel Ángel Osorio (1883-1942), en ese momento conocido como Ricardo Arenales. Después de pasar por Panamá (Colón) llegaron a San José de Costa Rica pocos días después. En diciembre, Arenales se embarcó para Kingston y Santiago de Cuba, no sabemos si en compañía del dueto, o si ellos ya habían viajado con el mismo destino entre octubre y ese mismo mes⁶⁹. En enero de 1908, *El Figaro*, tal vez la más importante revista cultural cubana, saluda en forma entusiasta la llegada de Arenales a La Habana⁷⁰. Se constata así la gran cercanía que existía entre los medios culturales latinoamericanos, entre ellos el colombiano, pues una bienvenida similar se le había dado seis meses antes —en junio de 1907— a otro poeta colombiano, Julio Flórez, y ya para entonces el artista gráfico y escultor —también antioqueño— Marco Tobón Mejía (1876-1933) trabajaba

⁶⁸ Guillermo Uribe Holguín, en *El Nuevo Tiempo*, cit. en Rodríguez y Duarte, pp. 132-136; Jaime Cortés, *La música nacional popular colombiana en la Colección Mundo al Día (1924-1938)*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, 2004, pp. 57-63.

⁶⁹ Sus nombres aparecen en avisos del diario *Rigoletto* de Barranquilla y *El Noticiero* de San José de Costa Rica, cit. en Fernando Vallejo, *Porfirio Barba-Jacob, el mensajero* [1992], Bogotá: Alfabeta, 2008, pp. 155-158. Osorio usó sucesivamente los seudónimos de Mañ Ximénez —hasta 1907—, Ricardo Arenales —hasta 1922— y, finalmente, Porfirio Barba-Jacob —hasta su muerte en 1942—. Véase también Ricardo Arenales, “La divina tragedia. El poeta habla de sí mismo” [1920], en Benigno A. Gutiérrez, *Gente maicera. Mosaico de Antioquia la Grande* [1950], Medellín: Biblioteca Básica de Medellín – Instituto Tecnológico Metropolitano, 2003, p. 33; edición electrónica en <books.google.com.co/books?id=zflsP0slkhoC&dq=gente+maicera>. Por su parte, Heriberto Zapata Cuencar, en sus obras *Centenario de Pelón Santamarta. 1867-1967*, pp. 23-24 y *Vida, andanzas y canciones del autor de “Antioqueña”*, Medellín: Editorial Granamérica, 1966 y *Cantores Populares de Antioquia*, Medellín: [Ed. del autor], 1979, pp. 11-12, sin precisar fuentes diferentes a sus conversaciones con Franco, da el mes de enero de 1907 como el de la salida de Barranquilla para Panamá, no menciona su paso por San José de Costa Rica e indica que en julio zarparon hacia Jamaica y Cuba y que ya para septiembre de 1907 se encontraban en La Habana.

⁷⁰ Arturo R. de Carricarte, “A propósito de Ricardo Arenales”, *El Figaro*, La Habana, xxiv, 3, 19 de enero de 1908, pp. 25-26.



▲ ADOLFO MARÍN (1882-1932). A la derecha, PEDRO LEÓN 'PELÓN' FRANCO RAVE (1867-1952). Heriberto Zapata Cuéncar, *Centenario de Pelón Santamarta. 1867-1967, Vida, andanzas y canciones del autor de "Antioqueñita"*, Medellín: Granamérica, 1966, pp. 52 y portada. Fotos: E. Bermúdez.

desde hacía un tiempo en la ciudad al servicio de esa y otras revistas. Además, unos meses antes había aparecido en las páginas de *El Fígaro* una reseña sobre las *Poesías musicales* del joven compositor Víctor Manuel Rueda (c. 1880-¿?), hermano de Martín Alberto (c. 1875 – c. 1945), ambos pertenecientes a una familia de músicos bogotanos⁷¹. Parece que también la música del conocido compositor nacional Gonzalo Vidal (1863-1946) era conocida en los círculos musicales de la ciudad, pues se lo llama “reputado profesor colombiano” en el anuncio de la presentación de la Sra. Ellis del espectáculo *Noche de baile*, con música de Vidal —elogiado por su “gran fantasía y verdadera novedad escénica”— y estrenado en el teatro Payret en julio de 1907⁷². Hojeando *El Fígaro* de esos años es fácil constatar que La Habana era un polo de peregrinación obligado para la intelectualidad latinoamericana y que el cosmopolitismo de la ciudad también se nutría de sus visitantes y corresponsales ilustres.

⁷¹ Alfredo Martín Morales, “En honor a Julio Flórez”, *El Fígaro*, xxiii, 24, 14 de junio de 1907, pp. 278-279, y Bermúdez, “Colombian Song”, p. 220.

⁷² *Diario de la Marina*, ed. tarde, La Habana, 18 de julio de 1907, p. 6. La Sra. Ellis, probablemente norteamericana, se promocionaba como cantante y “transformista”; es decir que representaba varios personajes de una misma obra.

Una travesía semejante fue la que hicieron el mencionado compositor Martín A. Rueda y el cantante Ferruccio Benincore (1889-1951) cuando salieron de Colombia en 1907-1908 como parte de la compañía de zarzuela Del Diestro⁷³.

No sabemos cuánto tiempo permaneció el dueto en Santiago de Cuba —Zapata Cuéncar indica que poco tiempo, Restrepo Duque añade que sus canciones no gustaron—; lo cierto es que en diciembre de ese año se inauguró el alumbrado eléctrico de aquella ciudad y aun Sindo Garay (1863-1964), el destacado cantante y compositor cubano, que se hallaba actuando en La Habana, regresó a su ciudad natal para presenciar ese acontecimiento, ampliamente destacado en la prensa y que se celebró con fiestas⁷⁴. Por otra parte, el viaje a México surgió del encuentro casual con Raúl del Monte, actor y empresario de espectáculos y de circo, quien había actuado en el Teatro Nacional de la ciudad, en las “noches bufas” de 1897, como parte del elenco del famoso teatro Alhambra⁷⁵. En junio de 1908, la compañía de zarzuela cubana de Del Monte comenzó una nueva temporada en el salón-teatro Neptuno y salió de Cuba aproximadamente un mes después con destino a México, actuó de paso en Mérida (Yucatán) y Veracruz y arribó a Ciudad de México hacia comienzos de septiembre del mismo año⁷⁶. El contrato con la Columbia, aparentemente, se logró a través de Abigail Rojas, la futura esposa de Marín, que había sido cantante y tenía contactos en el mundo musical y artístico de la ciudad⁷⁷.

Franco y Marín —como los llama Arenales; no figuran así en las etiquetas de sus discos— se habían constituido como dueto cuatro años antes, en 1903, aunque solo habían tenido actividad constante desde comienzos de 1905, cuando iniciaron un accidentado viaje que los llevó a Quibdó, Cartagena y Barranquilla. Por su parte, Pelón había cantado en dueto con su padre en una gira que durante 1897-1898 los llevó a varias regiones del país —poblaciones de Antioquia y Caldas, Honda, Bogotá, Bucaramanga y algunos lugares de Boyacá—. Además, desde 1888 ya había viajado por el occidente colombiano —Cali— y

⁷³ Áñez, pp. 100-101. La fecha del viaje es imprecisa y proviene de una entrevista que Áñez le hizo a Benincore. La compañía se disolvió en Cuba en 1909.

⁷⁴ Zapata Cuéncar, *Centenario*, pp. 22-25, y *Cantores*, pp. 11-12; Restrepo Duque, *Lo que cuentan*, p. 87. Garay, en Carmela de León, *Sindo Garay. Memorias de un trovador*, Santiago de Cuba: Oriente, 2002, pp. 83-84.

⁷⁵ Lapique, *Cuba colonial*, p. 304; Garay, en De León, p. 48; Díaz Ayala, *Música cubana*, p. 121; Francisco Rey Alfonso, *Gran Teatro de La Habana: cronología mínima, 1834-1987*, La Habana: Banco Nacional de Cuba, 1988, p. 46.

⁷⁶ *Diario de la Marina*, ed. tarde, 8 de julio 1908, p. 6. Los anuncios del Neptuno desaparecen a comienzos de agosto, un año después. Del Monte actuaba de nuevo en la ciudad; *Havana Post*, 8 de julio de 1909, p. 7. Aparentemente, Raúl del Monte visitó México con su compañía en varias oportunidades, contando con el conocido compositor Jorge Ankermann como músico. Véase Díaz Ayala, *Cuba canta y baila*, cap. v, p. 3.

⁷⁷ Zapata Cuéncar, *Centenario*, p. 26, y *Cantores*, p. 12.

conformado duetos con varios cantantes⁷⁸. La circulación de canciones —y particularmente del bambuco— entre Bogotá, Cali y Medellín en ese momento se ajusta plenamente a la geografía de la documentación sobre la consolidación del bambuco como canción⁷⁹. Al parecer, Pelón también participó con los rebeldes en la guerra de 1885 y en el bando liberal en la guerra de los Mil Días; y después, ya en México, en las tropas de Madero, contra Díaz, durante el comienzo de la Revolución mexicana⁸⁰.

La llegada de Pelón y Marín a Cuba desde Centroamérica tiene lugar durante la segunda ocupación norteamericana de la isla (1906-1909), en medio de una gran agitación e inestabilidad política y social⁸¹. En comparación con la vida musical colombiana —aun considerando la de Panamá, ya conocida por Pelón—, el vibrante ambiente musical y artístico de Santiago de Cuba y La Habana se presentaba como altamente profesional, competitivo y cosmopolita. En esos años, Santiago de Cuba contaba con programación musical y de espectáculos en al menos tres teatros —Heredia, Oriente y Novedades—, así como en otros escenarios como la Glorieta América, algunos “quioscos” —en época de carnaval— y aun iglesias con programación musical. En esta sobresalen los conciertos de las bandas locales y visitantes; a comienzos de 1908, además de una banda de La Habana, se mencionan la Republicana, la Municipal y la del Regimiento 3.º de la Guardia Rural. Además, los espectáculos de la ciudad se nutrían de la actuación de compañías de ópera y de zarzuela, cantantes —solistas y duetos—, bailarines, payasos y acróbatas. En este periodo, la ciudad contaba con tres “sociedades” de conciertos —la Sociedad Filarmónica Cubana (inaugurada en 1846), la Sociedad Haydn y la Sociedad Beethoven (fundada en 1872)—, las dos últimas de las cuales realizaron, en el periodo que reseñamos, conciertos de piano y canto. Otro espectáculo con mucha difusión era el cine, cuyas funciones contaban con intermedios musicales, en ocasiones a cargo de duetos de cantantes⁸².

Por su parte, la vida musical de La Habana era aún más cosmopolita y variada —en aquellos momentos, probablemente, la más activa de toda América Latina—, pues contaba con los espectáculos citados y además con un importante comercio de partituras nacionales y extranjeras de cuyo repertorio sobresalían las canciones y la música para piano y entre

⁷⁸ Zapata Cuéncar, *Centenario*, pp. 17-19, y *Cantores*, pp. 9-10.

⁷⁹ Bermúdez, “Colombian Song”, pássim.

⁸⁰ Zapata Cuéncar, *Centenario*, pp. 16 y 32.

⁸¹ Julio Domínguez García, *Noticias de la República. I: Apuntes cronológicos 1900-1929*, La Habana: Editorial de Ciencias Sociales – Biblioteca Nacional José Martí, 2003, pp. 34-52.

⁸² Santiago de Cuba, Biblioteca Provincial Elvira Cape, *La Independencia*, diario, sep. 1907 – mar. 1908. Infortunadamente, el muy precario estado de conservación de los números del segundo semestre de 1907 solo permitió una consulta muy parcial. Sobre las sociedades véase Laureano Fuentes Matons, *Las artes en Santiago de Cuba* [1893], La Habana: Letras Cubanas, 1981, p. 151, y Alejo Carpentier, *La música en Cuba* [1946], México: FCE, 1971, p. 267, quien da 1882 como fecha de fundación de la Sociedad Beethoven.

las que encontramos algunas de autores colombianos como Víctor M. Rueda⁸³. Un aspecto importante de su cosmopolitismo era ser centro obligado de peregrinación de artistas e intelectuales del que —como veremos— participaron también los colombianos. Las figuras de Ignacio Cervantes (1847-1905), Guillermo Tomás (1868-1937) y Eduardo Sánchez de Fuentes (1874-1944) dominaron el panorama de la música académica mientras que las actividades musicales en los teatros de la ciudad, especialmente en el Alhambra, lanzaron al estrellato a los hermanos José (1855-1918) y Manuel Mauri (1857-1939), a Jorge Ancker-mann (1877-1941) y, más tarde, a Gonzalo Roig (1890-1970), al igual que a los cantantes Blanca Becerra (1887-1985), Regino López (1861-1945) y Adolfo Colombo (1868-1953), emblemas del teatro musical y de la zarzuela cubana de aquel momento. En estos géneros, las funciones se organizaban “por tandas” o, como se decía en España, “por horas”, es decir con obras diferentes a lo largo de su programación diaria, forma entonces tradicional en España para las obras de teatro musical del llamado género “chico” y de “variedades”.

Los trabajos de Víctor M. Campos y Susan E. Bryan han mostrado que el teatro musical también tuvo un claro florecimiento en Ciudad de México durante la segunda mitad del siglo XIX y que, en la última década de este, contaba con varias salas que ofrecían conciertos de música instrumental y vocal y albergaban temporadas de compañías de ópera y de zarzuela, además de contar con una compañía local de ópera —la Compañía Mexicana de Opera—. Tomando a 1898 como indicador, en los teatros de la ciudad —Principal, Municipal, Arbeu y Orrín— se presentaron cerca de setenta zarzuelas diferentes, además de dos temporadas de ópera y conciertos varios que incluyeron el de la Banda del 8.º Cuerpo de Infantería, que regresaba de presentarse en Estados Unidos. Por su parte, en el Teatro Orrín se inauguró una temporada de ópera con artistas mexicanos y extranjeros que contó con la ya mencionada soprano cubana Chalía Herrera, precedida del éxito de sus presentaciones y grabaciones en aquel país⁸⁴. Por su parte, la música de baile también experimentaba un notorio auge, sustentado por una nutrida actividad de las orquestas y los grupos empleados para su entretenimiento por las capas altas de la sociedad, por una mediana actividad musical en vivo en sitios públicos —cafés— y por la publicación de partituras. Ese mismo año estaba ya consolidada la actividad de la Orquesta Típica, bajo la dirección del ya mencionado compositor y director Miguel Lerdo de Tejada, y los aficionados disponían de partituras de polcas, valeses, danzas y canciones. Desde la década anterior eran notorias la fuerte presencia de músicos italianos en todo el país y la decisiva influencia de la danza cubana, ya en ese momento adaptada —aun

⁸³ Bermúdez, “Colombian Song”, pp. 220-221, y Campos, pp. 1-3.

⁸⁴ Víctor M. Campos, *El folklore musical de las ciudades: investigación acerca de la música mexicana para cantar y bailar*, México: Secretaría de Educación Pública, 1930, pp. 82-85, y Susan E. Bryan, “Teatro popular y sociedad durante el Porfiriato”, *Historia Mexicana*, 33, 1, jul.-sep. 1983, pp. 130-169.

en su notación— al uso del país⁸⁵. Los registros legales de las partituras editadas por la casa Wagner y Levien Sucesores entre 1904 y 1906 nos muestran un repertorio instrumental de valsos, polcas, chotis, mazurcas y, en menor número, marchas y pasodobles para piano. Las piezas llamadas danzas, danzas habaneras y danzones forman parte de una lista separada que contiene también unas pocas “danzas melopeyas” —es decir, poemas recitados con fondo musical— y una jota. En cuanto a las piezas para canto y piano, predominan las danzas y los valsos cantados, con algunas romanzas, una “polca coreada”, “canciones populares”, “himnos patrióticos” y una serie de arreglos de José Flores y Parra de canciones mexicanas, entre las que figuraba la famosa y ya mencionada *La golondrina*⁸⁶. Sabemos también —pues nos lo cuentan dos miembros de la élite cubana en viaje de diversión en México— que en los burdeles de Ciudad de México y de Veracruz había pianos en que se tocaban y cantaban danzones y canciones, pero al parecer —insistían aquellos— con el danzón se tenía mayor éxito con las mujeres⁸⁷.

Reseñas periodísticas estudiadas por Díaz y De Ovando mencionan —entre 1885 y 1910— la orquesta de Carlos Curti, la de los Hermanos Vega, la del Conservatorio Nacional —dirigida por Antonio Rocha— y la Típica, dirigida sucesivamente por Manuel Díaz de la Vega, Antonio Herrera y Miguel Lerdo de Tejada y compuesta por “cuarenta profesores”, como encargadas de la parte musical de los bailes privados en Ciudad de México y de los acontecimientos oficiales, gubernamentales y diplomáticos y de los organizados por la élite local y las colonias de extranjeros residentes en ella, que tenían lugar en clubes y salas de baile. En ocasiones alternaban entre ellas o con bandas militares que tocaban al aire libre, y también “amenizaban” el momento de las comidas. En 1889, por ejemplo, la Orquesta Típica Mexicana alternó en un *charity ball* organizado por la colonia norteamericana con la del Conservatorio, que en 1903 estaba compuesta por violines, violas, violonchelos, contrabajos, flautas, clarinete, fagot, cornos, cornetines, trombones, timbales y bombo. En 1891, la Orquesta Típica, dirigida esta vez por Díaz de la Vega, interpretó, en un baile, un repertorio de valsos, polcas, chotis y otras “danzas modernas”. Los repertorios citados se concentran en danzas, valsos, polcas, mazurcas, chotis, cuadrillas, lanceros, *two-steps* y,

⁸⁵ Garrido, pp. 27-28. Este autor toma la danza “Cuando la luna resplandeciente”, la más conocida de la zarzuela mexicana *Chin Chun Chan*, con música del compositor catalán Enrique Jordá, estrenada en 1904.

⁸⁶ *Recopilación de leyes, decretos y providencias de los poderes Legislativo y Ejecutivo de la Unión formada por la redacción del ‘Diario Oficial’*, México: Imprenta del Gobierno Federal, vols. 77 y 79, 1905 y 1907, en Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, Dirección General de Bibliotecas, Colección Digital, <cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080046951_C/1080046918_T84/1080046918_T84.htmlDocumentos-1080047212_138.pdfZ>, núm. 491, pp. 741-742, 15 de octubre de 1906, y <cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080046951_C/1080046918_T84/1080046918_T84.htmlDocumentos 10080047209_044.pdf>, núm. 118, pp. 233-37, febrero 16 de 1904.

⁸⁷ Dr. Tamamés, *Un viaje á México: aventuras de dos cubanos*, La Habana: Imp. y Papelería El Iris, 1908, pp. 62 y 113. Versión electrónica en <www.archive.org/stream/unviajemxicoave00tamagoog/unviajemxicoave00tamagoog_djvu.txt>.

en 1890, cancanes, aunque la Orquesta de Curti incluyó, en 1900, danzones y pasodobles. En 1907-1908 aparece, entre estas agrupaciones musicales, la Orquesta Típica Cervantes⁸⁸.

La ostentación de la élite de Ciudad de México puede sintetizarse anecdóticamente en los detalles de la actuación de la reconocida soprano Adelina Patti (1843-1919) en 1887 en el Teatro Principal de la ciudad. El alto precio de las entradas obligó a algunos aficionados a empeñar sus joyas para cubrir el precio de las localidades mientras que el mismo Porfirio Díaz, en la función final, obsequió a la cantante con una corona de oro sólido y unos zarcillos de rubíes y diamantes. La Patti, en agradecimiento y por deferencia con el público, cantó *La calesera* de Iradier, típica canción española, con su estereotipada “cadencia andaluza”, y a mitad de camino gritó “¡Viva México!”, lo que llevó al público al delirio⁸⁹. Ella usaba frases en medio de las canciones como un comodín de atracción comercial y de demagogia populista y, por ejemplo, en su grabación para la Gramophone and Typewriter Co., de junio de 1906, la cantó intercalando la frase “¡Vivan los españoles!”⁹⁰.

Yucatán, cuya economía dependía de la exportación del henequén —fique—, cultivado con mano de obra semiesclavizada indígena y china, fue una de las zonas más afectadas por la crisis financiera internacional de octubre de 1907. La opulencia de sus palacios, sus amplias vías y jardines y la activa vida musical de Mérida y sus teatros eran el resultado directo de la riqueza de los que John K. Turner llama los “reyes del henequén”⁹¹. Turner revela el apoyo incondicionado que la prensa norteamericana relacionada con el mundo de las finanzas dio a Porfirio Díaz y su régimen, contratando a periodistas para que controvirtieran las pocas informaciones que sobre este surgían. Por otra parte, la oposición política a Díaz, articulada por el Partido Liberal Mexicano desde 1900 y luego, entre 1905 y 1906, organizando huelgas y movilizaciones de base agraria y anticapitalista —reprimidas muchas veces con la directa intervención de las autoridades norteamericanas—, y sus líderes, como los hermanos Flores Magón, que lograron escapar a Estados Unidos, fueron perseguidos y detenidos allí. A mediados de 1908 se abrió paso otra ola insurreccional en el norte y en Veracruz, que continuó hasta el año siguiente pero que fue cooptada lentamente por el movimiento de Madero —que inició la movilización de los “capitalistas nacionalistas”, como los denomi-

⁸⁸ Clementina Díaz de Ovando, *Invitación al baile. Arte, espectáculo y rito en la sociedad mexicana (1825-1910)*, II, México: UNAM, 2006. El material está organizado en forma cronológica. En junio de 1890, la Orquesta de Vega interpretó danzas, valeses, polcas, cuadrillas y “cancanlacas”. Con mucha probabilidad, esta última palabra se refiere al cancan, pero también puede tratarse de un error tipográfico.

⁸⁹ Michael Jones, *The City of Mexico in the Age of Diaz*, Austin: University of Texas Press, 1997, p. 19.

⁹⁰ *The Complete Adelina Patti and Victor Maurel*, Swarthmore (PA): Marston, 2 CD, 200?, CD 2, corte 8.

⁹¹ John Kenneth Turner, *Barbarous Mexico*, Chicago: C. H. Kerr, 1910, cap. I. Ed. castellana en Biblioteca Virtual Antorcha: <www.antorcha.net/biblioteca_virtual/historia/turner/caratula.html>.

na llama Tutino— y que finalmente no logró arrebatárles totalmente la revolución a los agraristas anticapitalistas como Zapata⁹². También como ejemplo del influjo hispanista de que hemos hablado, en Mérida, a caballo entre los siglos XIX y XX, se registran conjuntos instrumentales del estilo de las ya mencionadas estudiantinas o rondallas, con uno o dos violines o flautas traversas, dos guitarras y un tololoche —guitarra-bajo pulsada a imitación del contrabajo o violonchelo—⁹³. Alrededor de 1906, el conjunto de Cirilo Baqueiro Preve (1849-1910) —conocido como Chan Cil— contaba con un violín, una mandolina napolitana y cinco guitarras⁹⁴.

En los años iniciales de la consolidación de la Regeneración, y en especial en la década de 1890, Colombia también experimentó un importante auge económico con base en la consolidación de sus exportaciones de café. Bergquist observa además que los cambios del precio internacional del grano tuvieron enormes repercusiones en la vida social y política del país, pues lo llevaron a la corta revolución de 1895 y luego a la guerra de los Mil Días. Comentaristas políticos y sociales notaron el despilfarro en la compra de productos importados y las grandes cantidades de dinero que se les pagaba a los artistas y a las compañías de teatro, ópera y zarzuela que visitaban el país, visitas que se incrementaron ante estas atractivas perspectivas económicas. En 1891, la compañía de ópera actuó continuamente durante siete meses, y se presentaron más de quince obras diferentes que habrían podido ser más de no ser por que el público bogotano exigía la repetición de sus obras favoritas⁹⁵.

La ostentación de la élite bogotana era además evidente en los reportes de prensa de sus actividades sociales y tiene antecedentes desde mediados del siglo⁹⁶. En junio de 1887, un grupo de diez de sus jóvenes miembros —que incluía al ya mencionado Pedro Carlos Manrique— anunciaba el que después recibió el nombre de “baile de los diez”, organizado en la residencia privada de uno de sus pares, alquilada para este efecto. No hay mayores detalles sobre los aspectos musicales de este evento, pero uno de sus asistentes indica que se contó

⁹² John Tutino, *De la insurrección a la revolución en México. Las bases sociales de la violencia agraria, 1816-1940*, México: Era, 1999, pp. 22-23; Turner, caps. I y XIII; Charles C. Cumberland, “Precursors of the Mexican Revolution of 1910”, *Hispanic American Historical Review*, 22, 2, mayo 1942, pp. 354-356, y Salvador Hernández Padilla, *Ricardo Flores Magón, una vida en rebeldía*, 2003, ed. electrónica en Biblioteca Virtual Antorcha: <www.antorcha.net/biblioteca_virtual/historia/rebeldia/rebeldia.html>.

⁹³ Vega y Martín, pp. 14 y 49.

⁹⁴ Enrique Martín, “Un fúlgido raudal: Chan Cil y la aurora de la canción yucateca”, en Vega y Martín, p. 31. Un óleo basado en la fotografía y expuesto en el Museo de la Canción Yucateca aparece en <flickr.com/photos/dedonna/sets/1723396/show/with/80682569/>.

⁹⁵ Bergquist, p. 35, y Duque, “Ecos...”, p. 138.

⁹⁶ José M. Cordovez Moure (*Reminiscencias de Santafé y Bogotá [1893-1900]*), Bogotá: Gerardo Rivas Moreno, 1997, pp. 34-37) menciona los bailes organizados por jóvenes miembros de la élite de la ciudad en 1852 y 1860.

con una orquesta de veinte músicos que estrenaron al menos ocho piezas⁹⁷. Un mes antes, en la residencia del comerciante e industrial alemán Leo S. Kopp se había organizado otro, con música a cargo de la orquesta del italiano Manuel Conti y al que concurrió el mismo Presidente de la República, hecho comentado ampliamente en la prensa por prestantes figuras de la intelectualidad local⁹⁸. Un lustro más tarde, en agosto de 1891, el escenario de otro de estos suntuosos bailes fue el mismo palacio presidencial, acontecimiento al que asistieron cerca de mil trescientos invitados, que contó con una orquesta de veintisiete ejecutantes y en que se bailaron veinte piezas, se comenzó con una cuadrilla y se estrenó con éxito la tanda de cuatro valsos con introducción de Jorge Pombo (1847-1912), denominada *Brisas del Funza*, cuya partitura se publicó ese mismo año con el patrocinio de la empresa cervecera del ya mencionado Kopp y del establecimiento comercial de Ricardo Silva (18[?]-1887) y su hijo, el malogrado poeta José Asunción (1865-1896)⁹⁹.

¿Cómo veían los otros sectores sociales estos acontecimientos? A juzgar por las noticias que tenemos, en este caso los jesuitas instigaron a la masa católica a que abochornara a la entrada del palacio a los asistentes con insultos e imprecaciones sobre su despilfarro e indolencia social, opiniones expresadas también en artículos periodísticos¹⁰⁰. La falta de conciencia de clase y la propensión a la manipulación de las clases populares se expresa también en el motín de la enfurecida masa de artesanos que en enero de 1893 comenzó saqueando la casa del autor de un artículo periodístico que, según ellos, mancillaba su honra y buen nombre tildándolos de borrachos¹⁰¹. La costumbre de hacer alarde de sus bailes y actos sociales perduró entrado el nuevo siglo también en la periferia, pues todavía en 1913 aparecía reseñada en el principal periódico de Bogotá la celebración de un baile en el Club del Comercio de Bucaramanga, al que concurrieron cien parejas¹⁰².

A falta de otras noticias, la literatura del momento nos proporciona valiosas informaciones sobre los diferentes tipos de música oídos en la capital. Como adorno y emblema de buena educación dentro de la élite, el gusto por la música sigue presente en los personajes femeninos jóvenes que, en novelas como *De sobremesa* de Silva, pontifican sobre la orquesta de la compañía de ópera que actuaba en la ciudad o estudian canto y piano al lado de francés

⁹⁷ “El baile de los diez”, *El Tiempo*, 24 de febrero de 1962, en <www.julioanrique.com/abuelos/12_EL_BAILE_DE_LOS_DIEZ.html>.

⁹⁸ Enrique Santos Molano, *El corazón del poeta: los sucesos reveladores de la vida y la verdad inesperada de la muerte de José Asunción Silva*, 3.^a ed., Bogotá: Planeta, 1996, cap. 4; edición electrónica en <www.lablaa.org/blaavirtual/literatura/corazon/indicecorazon.htm>.

⁹⁹ Duque, “Ecos...”, p. 132.

¹⁰⁰ pp. 129-31.

¹⁰¹ David Sowell, “The 1893 Bogotazo: Artisans and Public Violence in Late Nineteenth-Century Bogotá”, *Journal of Latin American Studies*, 21, 2, 1989, p. 268.

¹⁰² *El Tiempo*, 6 de octubre de 1913, p. 3.

y pintura¹⁰³. De otra parte, Soto Borda, quien tenía una muy buena cultura musical y usaba su dominio de personajes y argumentos de óperas famosas para describir a su protagonista, también conoció cantinas, chicherías y “sancocherías” y nos habla —en su ya citada *Diana cazadora*— de la “música de cuerda” y de las canciones oídas en aquellos sitios, donde frecuentemente se encontraban instrumentos como el tiple. Diana, “calentana” bella y arribista, se prostituía con congresistas de provincia y contrataba a guitarristas que la acompañaban por la calle —en pleno toque de queda— en excursiones de algarabía nocturna al son de piezas como la *Serenata morisca* de Emilio Murillo, otro ejemplo del tenaz hispanismo del momento. La novela nos cuenta también sobre la música en ambientes domésticos con presencia de música de baile, y, al narrar una de las bacanales que Diana organizó en su casa, con concurrencia de su enamorado de clase alta y sus potenciales amantes, nos enteramos de que “dos cancioneros calentanos tomaban aguardiente y al son del tiple entonaban una rapsodia sentimental”. En otro pasaje, “tres músicos de cuerda” tocaban pasillos y vals para que la concurrencia bailara, y entre las pocas piezas citadas por su nombre se destacan las de Murillo. La única referencia al mundo musical campesino es de muy cerca de Bogotá —Serrezuela—, en donde, con el acompañamiento de un tiple, alguien canta un “aire nacional” del que cita un par de versos sentimentales¹⁰⁴. Como vemos, los instrumentos de cuerda de origen colonial estaban aún ligados al mundo campesino, al igual que los textos nostálgicos y sentimentales —muchos de tradición oral—, pero justamente en el ambiente urbano de la novela se percibe la transición de esas pautas del campo a la ciudad, con su marginalización en los sectores habitados por los campesinos y provincianos recién llegados y su acomodamiento al entorno en que se desarrolla la música popular de que aquí tratamos. Murillo y su música habían sido exaltados muy temprano (1898) por Pedro Carlos Manrique como portadores de la suficiente originalidad para convertirse en arte “nacional”, y justamente en su revista aparece publicada una de sus partituras para piano, el pasillo *Celos*¹⁰⁵.

Para finalizar, volvamos al comienzo, a la ya varias veces mencionada *Marcha de Cádiz* —la farsa de 1896—, para examinar, a manera de ejemplo conclusivo, la suerte de esta obra en los diferentes niveles socioculturales del contexto que hemos descrito. Su *Dúo de los patos* —gavota— se convirtió rápidamente en un gran éxito en España y América, y durante la primera década del siglo XX se puede constatar su popularidad desde Chihuahua, en la

¹⁰³ Moreno Durán, p. 275.

¹⁰⁴ Soto Borda, *Diana*..., pp. 39, 56, 124-125, 151 y 169. *Calentano* se usó en Bogotá hasta hace poco para referirse a la gente proveniente de la llamada “tierra caliente” de Cundinamarca y el Tolima. Las otras piezas de Murillo citadas por su nombre son *El guatecano*, dedicada a Enrique Olaya Herrera, oriundo de Guateque, contertulio de la Gruta Simbólica y Presidente de la República en 1930.

¹⁰⁵ P. C. M., “Nota sin título”, *Revista Ilustrada*, 1, 5, 25 de septiembre de 1898, p. 80; pp. 72 (partitura) y 89 (fotografía del autor).



▲ DISCO COLUMBIA C 392, Ciudad de México, 1908, lados A (Las querellas) y B (Celos).
Colección Casa Museo Quevedo Zornoza, Zipaquirá. Foto: Jaime Cortés.

frontera entre México y Estados Unidos, hasta Buenos Aires¹⁰⁶. Después de su publicación en España en 1897, una reseña exalta su melodía “retozona y alegre” e indica que en ella “hay algo que armoniza con la frivolidad del público”, explicando así su gran popularidad¹⁰⁷. *La marcha de Cádiz*, como ya sabemos, es una farsa —dedicada a los autores de *Cádiz*, la zarzuela histórica— con números musicales pegajosos y cómicos cuyo argumento gira alrededor de la visita a un pueblo del gobernador, quien quería ser recibido con la famosa marcha de la zarzuela histórica, que, como también sabemos, para entonces ya era solo un precario símbolo de nacionalismo marchito. Para este fin, el gobernador envió dinero para la banda, ya que el pueblo no tenía y tampoco pudo suplirla con la del pueblo vecino, que solo aportó cuatro músicos, quienes, junto con algunos de los locales, intentaron suplantarla, con los previsibles resultados ridículos¹⁰⁸.

En Bogotá, por ejemplo, dicha obra se interpretó en la casa de la pianista y compositora Teresa Tanco de Herrera (1868-1945) en agosto de 1898, en una representación privada y

¹⁰⁶ Marciano Zurita, *Historia del género chico*, Madrid: Prensa Popular, 1920, p. 98; versión electrónica en <www.archive.org/stream/historiadelnegne00zuriuft/historiadelnegne00zuriuft_djvu.txt>. Para Chihuahua, alrededor de 1900, véase Lorenzo Arellano Schetellig, cit. en “El incendio del Betancourt”, *La Fragua de los Tiempos*, 734, 27 de mayo de 2007, en <www2.uacj.mx/UEHS/

Publicaciones/LaFragua.htm>, y para Buenos Aires, en 1908, véase “Sociedad Coral Catalunya Euterpense”, *Aires d’a Miña Terra*, Buenos Aires, 1, 23, 11 de octubre de 1908, p. 7.

¹⁰⁷ Margot Verteeg, *De fusileros y morilleros. El discurso cómico del género chico (1870-1910)*, Amsterdam-Atlanta (GA): Rodopi, 2000, p. 409. Versión electrónica en <books.google.com.co/books?id=n0AG00MITXoC>.

¹⁰⁸ Un tratamiento del argumento y la música de la obra, en Verteeg, pp. 400-409.

familiar y con un elenco infantil, acontecimiento reseñado en la prensa local. Su famoso *Dúo de los patos* se repitió en otra función privada cinco meses después, como parte de una representación teatral costumbrista en la casa de otro miembro destacado de la élite local¹⁰⁹. La zarzuela había sido estrenada en Bogotá en 1897 —solo un año después de su estreno madrileño—, y la casa de Teresa Tanco, pianista y compositora aficionada, educada en París, era uno de los hitos culturales de la élite de la ciudad. Ella y su hermana Natalia eran hijas de Nicolás Tanco Armero (18[?]-[?]), también educado en Europa, rico comerciante y el primer colombiano en visitar el Lejano Oriente, experiencia que lo convirtió en agente exportador de trabajadores chinos al Perú, Cuba y Costa Rica. Teresa era, además, sobrina del cronista de la ciudad José M. Cordovez Moure (1835-1918) y esposa del hermano menor del arzobispo Bernardo Herrera Restrepo (1844-1928), miembros estos últimos de una acaudalada familia de comerciantes y exportadores de café¹¹⁰.

De este refinamiento extremo de la élite bogotana pasamos a otro, el de los grupos de jóvenes de las clases media y alta que se entretenían —también musicalmente— en los burdeles y tabernas de la ciudad. Algunos de estos eran los integrantes de la Gruta Simbólica, tertulia literario-dramático-musical que surgió durante la guerra de los Mil Días, en los aciagos días de represión del ministro de Guerra Arístides Fernández —como ya sabemos, antiguo portero de la Academia Nacional de Música y alguien que mereció de Julio Flórez, en uno de sus poemas, el remoquete de *El chacal de la patria*—¹¹¹. Alrededor de 1900, varios trozos de la misma zarzuela formaron parte de las diversiones musicales públicas y privadas de los integrantes de la Gruta. Por ejemplo, la ridícula escena novena, a cargo de los músicos, fue interpretada una noche por la “estudiantina y cantores” del grupo, y el *Dúo de los patos* solía cantarlo uno de sus miembros acompañando en el piano a la agraciada cantinera de una de las tabernas de la ciudad¹¹². Otro testimonio pone una de sus melodías en boca de un

¹⁰⁹ “En la sociedad”, *Revista Ilustrada*, 1, 4, 25 de agosto de 1898, pp. 60-61, y 1, 8, 24 de diciembre de 1898, pp. 125-126.

¹¹⁰ Bermúdez, “Colombian Song”, p. 216, e *Historia de la música en Santafé y Bogotá*, Bogotá: Fundación de Música, 2000, pp. 176-77. Sobre la familia Tanco véanse Humberto Triana y Antorveza, “Dos colombianos en Cuba: José Fernández Madrid (1780-1930) y Félix Manuel Tanco y Bosmeniel (1796-1871)”, *Boletín de Historia y Antigüedades*, XCII, 828, mar. 2005, pp. 80-94, y Cordovez Moure, p. 1.372. Sobre Roberto Herrera Restrepo y su hacienda cafetera véase Malcolm Deas, “Una hacienda cafetera de Cundinamarca: Santa Bárbara (1870-1912)”, en *Del poder y la gramática y otros ensayos sobre historia, política y literatura colombianas*, Bogotá: Tercer Mundo, 1993, pp. 233-268. Poco sabemos sobre el esposo de Teresa, el médico Alejandro Herrera Restrepo (?-1934).

¹¹¹ R. H. Moreno Durán, “Ficción y realidad en la Guerra de los Mil Días”, en Sánchez y Aguilera, p. 271.

¹¹² José Vicente Ortega Ricaurte, *La Gruta Simbólica y Reminiscencias del ingenio y la bohemia en Bogotá*, Bogotá: [Ed. del autor], 1952, pp. 84 y 136.

asistente a una “tertulia” en uno de los burdeles de la ciudad con concurrencia de gentes de toda clase, entre ellos toreros, actores y artistas extranjeros¹¹³.

Acercándonos a los sitios por donde transitaron nuestros dos cantores, alrededor de 1907-1908, un par de viajeros cubanos de clase alta describen una obscena parodia del archiconocido dúo de que hablamos, oída en un prostíbulo de Mérida (Yucatán), de labios de una de las prostitutas. En cuanto a Ciudad de México, además de su cosmopolitismo y de sus numerosos teatros y cafés, los dos cubanos reportan la colonia de sus compatriotas presente en la ciudad y la existencia de lo que llaman la “canción romántica mexicana”¹¹⁴. Finalmente, Miguel Lerdo de Tejada, el ya mencionado director de la representación musical mexicana en la exposición de Buffalo y quien habría de desempeñar también un importante papel en las grabaciones de Pelón y Marín, formó parte del elenco —en el papel de Trompa, uno de los músicos— que representó, en el Teatro Principal de Ciudad de México en abril de 1909, *La marcha de Cádiz*, obra que se había estrenado, como en la mayoría de las capitales americanas, en el mismo teatro en 1897¹¹⁵.

Y, precisamente, el famoso *Dúo de los patos* fue grabado para la Victor en Ciudad de México en julio de 1905 por Sofía Camacho y Braulio Rosete y posteriormente, alrededor de 1908-1909, por la Srta. Santisteban y el Sr. Navarro para el sello alemán Homokord¹¹⁶. Ya para ese momento, los aparatos de reproducción de grabaciones de sonido eran bien conocidos en el país, y muy probablemente esta y otras obras tuvieron cierta circulación a través de cilindros y discos. A escasos dos años de su patente y primera ola de popularización en Estados Unidos y Europa, novedades tecnológicas relacionadas con la transmisión y la reproducción del sonido como el micrófono, el teléfono y el fonógrafo se trajeron a Bogotá en 1879, hecho que mereció una destacada nota periodística¹¹⁷. En octubre de 1892

¹¹³ Soto Borda, *Diana...*, p. 61.

¹¹⁴ Tamamés, pp. 20 y 23.

¹¹⁵ El compositor de zarzuelas Manuel Berruero y Serna también actuó en el papel de Fagot. Véase Héctor Quiroga Pérez, “Proyecto Iconografía del escenario mexicano: Emilia Trujillo”, *Telón de Fondo*. Revista de Teoría y Crítica Teatral, 9, jul. 2009, p. 2, n. 3, en <www.telondefondo.org>. Campos, *Folklore*, p. 79.

¹¹⁶ EDVR. Desconocemos el lugar de la grabación de Santisteban y Navarro hecha para Homokord, pero presumiblemente fue alguna parte de España.

¹¹⁷ *El Bien Social*, Bogotá, 28 de noviembre de 1879, cit. en María V. Rodríguez de García y Jesús Hernando Duarte Agudelo, *La vida musical en Santa Fe de Bogotá (desde los comienzos de la música profana de 1780 hasta la fundación del Conservatorio Nacional de Música en 1910)* (monografía de grado), Universidad Nacional de Colombia, Departamento de Sociología, 1985, p. 54. El alemán Emil Berliner (1851-1929), residenciado en Estados Unidos, había inventado el micrófono en 1876, y en 1887 inventó el gramófono, aparato de grabación con discos. El teléfono, que también había desarrollado el norteamericano Thomas A. Edison (1847-1931), fue patentado en Estados Unidos por el escocés Alexander Graham Bell (1847-1922) en 1876. Por su parte, independientemente, Charles Cros (1842-1888), en Francia, y Edison, en Estados Unidos, presentaron sus aparatos en 1877: el primero, el paleófono (*paléophone*), y el segundo, el fonógrafo de cilindros.

se exhibió en Bucaramanga —al costo de un peso— el primer fonógrafo, que permitió oír piezas dramatizadas, canciones y música instrumental. Unos meses después ya había otro en aquella ciudad, que para entonces contaba con alumbrado público eléctrico, telegrafía y una nutrida colonia de comerciantes y empresarios extranjeros¹¹⁸.

Tal como han asegurado los teóricos del “desarrollo hacia afuera”, la modernización vino de la mano de la dependencia. A pesar de la contienda, en términos musicales, la modernización adquirió fuerza en el país durante la guerra de los Mil Días, y entre los bienes importados en aquel periodo había acordeones, armonios, pianos, cuerdas de guitarra, instrumentos de banda, gramófonos, fonógrafos y zonófonos —una variedad de gramófonos—. En 1898 llegaron a Manizales, de Estados Unidos, piezas para gramófono, y en 1901, a Barranquilla, un total de trece fonógrafos provenientes de Estados Unidos e Inglaterra, entre ellos un zonófono, mientras que a Cartagena ingresaron el mismo año dieciocho fonógrafos, solamente de Estados Unidos. Del mismo país, al año siguiente, entraron a Cartagena dieciséis de estos aparatos¹¹⁹. En consonancia con los repertorios que hemos descrito, en 1911 los vapores del río Magdalena empleaban gramófonos para entretener a los viajeros con trozos de ópera, habaneras, marchas militares y piezas de baile. Un viajero francés recuerda haber oído selecciones de *La favorita* (Donizetti), *La traviata* (Verdi), *La paloma* (Iradier) y, repetidamente, el himno nacional colombiano, disponible en varias grabaciones realizadas el año anterior con motivo del centenario de la Independencia¹²⁰. La importación de instrumentos musicales y de aparatos de reproducción de rodillos y discos después de la Primera Guerra Mundial fue creciendo, y entre 1915-1916 se registraron trece toneladas de fonógrafos y gramófonos —aproximadamente, quinientas unidades—¹²¹. Para 1900, intelectuales con formación musical como Soto Borda tenían claro el funcionamiento mecánico del fonó-

Antes, entre 1851-1854, Antonio Meucci (1808-1889), italiano emigrado a La Habana y luego a Nueva York, ya había inventado el teléfono sin poder popularizarlo, hecho que se ha reconocido recientemente. Algo semejante sucedió con el fonógrafo de Edouard-Leon Scott de Martinville (1817-1879), patentado en París en 1857-1859, que, en efecto, representa el primer sistema conocido de grabación, del cual recientemente se ha logrado recuperar un registro de 1860. Sobre Meucci véase Rey Alfonso, p. 14.

¹¹⁸ José Joaquín García [Arturo], *Crónicas de Bucaramanga* [1896], Bogotá: Banco de la República, 1982, p. 413.

¹¹⁹ Archivo General de la Nación, Colombia (AGNC), República, Ministerio de Hacienda, 426, f. 645; 440, f. 901; 441, ff. 222 y sigs.; 445, ff. 478 y sigs.

¹²⁰ Felix Serret, *Voyage en Colombie (1911-1912)*, Paris: H. Dudod et E. Pinat, 1912, p. 242, y Bermúdez, “Colombian Song”, p. 224.

¹²¹ Otto Burger, *Kolumbien. Ein Betätigungsfeld für Handel und Industrie. Nebst einem Beitrag über die Kenntniss der Vorkommen und Stand des Bergbaus 1921*, Leipzig: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, 1922, p. 284. Como aproximación al número de aparatos, descontando un 15%-20% del peso del embalaje y calculando, para los fonógrafos, un peso promedio de 10 kg y para los gramófonos uno de hasta 30 kg, se obtiene un resultado de más o menos quinientos aparatos.

grafo. En su ya citada novela *Diana cazadora*, este autor emplea la sensibilidad del resorte del aparato como metáfora para describir el comportamiento humano¹²².

Por último, las relaciones entre La Habana, México y Bogotá eran evidentes debido a la frecuente circulación de los mismos artistas por circuitos que incluían a estas y otras ciudades. Por ejemplo, en marzo de 1911, en la reseña de comienzo de temporada de la compañía de zarzuela y opereta Martínez-Diestro se cita específicamente la actuación de sus artistas en el Teatro Principal de Ciudad de México, así como en teatros de La Habana y de Madrid, mencionando de paso las “demás repúblicas” en donde la compañía actuaba durante sus giras¹²³. Como hemos dicho, la zarzuela adquirió relevancia en la crítica de las situaciones sociales locales. En este caso, una de las piezas presentadas, *Las bribonas* de Rafael Calleja (1870-1938), escandalizó a gran parte de los bogotanos, los que con humor —en otra crónica— eran comparados a los mojigatos habitantes de Estropajoza, la hipotética localidad donde ocurre la acción, que glosa cómicamente la realidad social y política española de 1908, año de su estreno¹²⁴. La trama de la obra incluye géneros musicales de moda nacionales e internacionales como el cuplé y el “baile de rumba”, a cargo de una compañía de variedades que llega a dicho pueblo, compuesta por estereotipos tan comunes como un negro de cara teñida, una francesa postiza y la típica andaluza, que, naturalmente, cantaba y bailaba.

Música y tensiones sociales

Así como en este momento no podemos ver claramente los contornos de la clase media colombiana, resulta también difícil delinear el perfil de nuestra burguesía comercial, que se veía reflejada en el espejo de la aristocracia europea —en sus grandes bailes de herencia cortesana— pero que a su vez limitaba su cosmopolitismo a un marco estrictamente hispanista¹²⁵. Malcolm Deas anota que una buena parte de esa élite pretendía, así, incorporarse a la corriente de la civilización burguesa internacional, aunque añade que le era más costoso hacerlo en Bogotá que en Europa, pero considera que de todas formas en ese momento también era evidente el surgimiento de una clase media urbana¹²⁶.

¹²² Soto Borda, *Diana...*, p. 57.

¹²³ Juan Mas, “La nueva compañía. Datos biográficos de Pura Martínez, primera tiple”, *El Tiempo*, 2 de febrero de 1911, p. 3. La compañía traía varias operetas y otras obras del “género chico”. Can Can, “A dos tiples”, *El Tiempo*, 3 de marzo de 1911, p. 2.

¹²⁴ Can Can, “En el Municipal”, *El Tiempo*, 11 de marzo de 1911, p. 2.

¹²⁵ Sobre la identificación de la burguesía comercial bogotana con la aristocracia europea véase la intervención de Frank Safford en la mesa redonda “Economía y clases sociales en el siglo XIX”, en *Aspectos polémicos de la historia colombiana del siglo XIX. Memoria de un seminario*, Bogotá: Fondo Cultural Cafetero, 1983, p. 163.

¹²⁶ Intervención de Malcolm Deas en la misma mesa redonda, pp. 151-152 y 169.

Socialmente, en general, los músicos profesionales colombianos se ubicaban en los sectores medios, asimilados al artesanado urbano; aunque miembros de ambos extremos de la escala social desarrollaron también labores musicales, los de abajo, particularmente, como músicos profesionales y militares, y los de la élite como gestores y directivos de organizaciones musicales, principalmente educativas. En forma muy significativa, “honrado artesano” es el epíteto usado en la reseña necrológica de Pedro León Velásquez (1831-1911), padre de Pelón, sastre y músico¹²⁷. Velásquez —quien fue fundamental en la formación artística de su hijo— había hecho parte de una compañía de profesionales y aficionados que en 1864 presentó comedias y zarzuelas en Medellín y se había desempeñado también como cantante de música religiosa en compañía de los organistas de los templos de la ciudad¹²⁸.

Este fue un perfil común en algunos lugares de América Central y el Caribe, y, por ejemplo, Sindo Garay —como dijimos— uno de los más importantes compositores y cantantes del repertorio nacional cubano de aquella época, recordaba al final de su vida las canciones aprendidas durante su niñez en las funciones de zarzuela y variedades musicales. En el mismo contexto, María Teresa Vera (1895-1965) —otra importante artista del mismo género— también recordaba la canción de Sánchez de Fuentes que le acompañaban al piano y que fue la primera que aprendió, alrededor de 1900. Algo semejante había ocurrido en la temprana formación musical del ya mencionado Cirilo Baqueiro Preve, uno de los fundadores de la tradición de la canción yucateca. También en Mérida, las funciones de zarzuela ocupaban un lugar central en el entretenimiento de la ciudad, y, desde los años tardíos de la década de 1880, las compañías cubanas, particularmente de teatro popular y variedades musicales, se convirtieron en un ingrediente fundamental del desarrollo de las tradiciones locales teatrales y musicales. Una nutrida actividad de compañías de ópera y la existencia de centros de educación musical y de numerosas bandas complementaban el activo panorama musical en que se desarrollaron los compositores e intérpretes de las canciones de que aquí tratamos¹²⁹. La preponderancia de la actividad teatral-musical en ciudades como La Habana y Ciudad de México en los mismos años solo corrobora —como ya hemos indicado— la importancia que tuvieron la zarzuela y el teatro popular musical en la génesis de la canción latinoamericana entre 1880 y 1910.

Como ya se dijo, el repertorio vocal internacional conformado por trozos operáticos y canciones —y complementado con música ligera y de baile en el terreno instrumental— se comenzó a enfrentar en estos años con los repertorios nacionales, también compuestos por

¹²⁷ Zapata Cuéncar, *Centenario*, p. 13.

¹²⁸ Eladio Gónima, *Apuntes para la historia del teatro en Medellín* [1909], Medellín: Biblioteca de Autores Antioqueños, 1973, p. 58; Zapata Cuéncar, *Centenario*, p. 12.

¹²⁹ De León, p. 34; Jorge Calderón, *María Teresa Vera*, La Habana: Letras Cubanas, 1986, p. 17; Martín, “Un fúlgido raudal...”, pp. 29-31, y José Juan Cervera, “La Mérida de Chan Cil”, en Vega y Martín, pp. 89-94. Agradezco a Rafael Lam (La Habana) el obsequio de un ejemplar del libro de Carmela de León.

canciones y piezas instrumentales. La zarzuela y sus subgéneros —tango, pasodoble, etc.— y canciones como las habaneras ocupaban un lugar ambiguo, pues era muy difícil identificarlas solamente como piezas nacionales —cubanas en el caso de *La paloma* o *El arreglito*— o reconocerlas como exclusivamente españolas en el caso de trozos de zarzuela, pasodobles y tangos. Para algunos, era música internacional pero para otros —la mayoría— tenía claras resonancias hispánicas.

De acuerdo una vez más con la ya citada observación de Halperin Donghi, notamos que, en el periodo que tratamos, la respuesta a la amenaza expansionista norteamericana desencadena —en la mayoría de los casos— reacciones conservadoras y volcadas a la renovación de los vínculos con España. En el caso de Colombia, canciones como las mencionadas se asumen como parte esencial de su herencia española, debido al acentuado hispanismo de su cultura oficial finisecular. Esta también parece haber sido la actitud más aceptada en México y se manifiesta en forma ambigua en Cuba, esta vez, paradójicamente, reafirmando los vínculos con el recién desterrado opresor. En general, como alternativas, podríamos decir que, en los tres ambientes musicales, frente al hispanismo surge una primera propuesta indigenista fácilmente agotada en Colombia, pues consideraba a los indígenas una raza vencida, prueba de una élite y una cultura dominantes, de espaldas a la existencia de los numerosos grupos indígenas e interesada solamente en la colonización de sus tierras y en la explotación de sus recursos, con un ejemplo preclaro en Rafael Reyes (1849-1921), concesionario de baldíos, colonizador, militar y finalmente Presidente de la República (1905-1909). En México, por el contrario, la temática indigenista adquiere realce especialmente en los ambientes artísticos de las regiones con fuerte población indígena como Michoacán y Yucatán, lo que permite que ya a finales del siglo XIX surjan compositores y cantantes que adopten seudónimos indígenas como Chan Cil —el de Cirilo Baqueiro Preve— o Huay Cuc —el de Fermín Pastrana (1857-¿?)—. En Cuba también, este indigenismo se convierte en una forma de superar el apego a lo hispánico, y un músico y compositor como el ya citado Sindo Garay elegiría, entre 1894 y 1903, nombres indígenas para todos sus hijos. En cuanto al elemento negro, Moore ha mostrado que aun Fernando Ortiz, el reconocido campeón de lo afrocubano, comenzó censurando la existencia de las sociedades religiosas donde florecía esta música. Solo en los años veinte, la tradición musical afroamericana aparece —en el caso de Cuba— como una alternativa frente a la matriz hispánica o al espejismo indígena para explicar la consolidación de la música popular local, pero, en la década siguiente, las tres propuestas seguirían su curso y sus debates se convertirían en el centro de la discusión musical¹³⁰.

¹³⁰ Los principales textos sobre este proceso en Colombia, México y Cuba son José I. Perdomo Escobar, “Esbozo histórico sobre la música colombiana”, *Boletín Latino-Americano de Música*, IV, 1938, pp. 387-88; Campos, *Folklore*, p. 137; Eduardo Sánchez de Fuentes, “La música cubana y sus orígenes”, en *Boletín...*, IV, pp. 177-182, y “Prologue”, en Emilio Grenet, *Popular Cuban Music*, Havana: Secretary of Agriculture, 1939, p. vii; Grenet, “Cuban Music. Guide to its Understanding”, en *Popular Cuban Music*, p. x. Sobre el desarrollo de esta polémica en Cuba y lo relacionado con Ortiz véase Robin Moore, *Nationalizing Blackness: Afro-Cubanismo and Artistic*

Ya hemos mencionado que son bien reconocidos el papel de comentario, crítica y denuncia social y política que asumen la zarzuela larga y corta —sainete lírico, género chico— y el teatro musical de variedades en España durante el siglo XIX y, naturalmente, su enorme éxito popular a ambos lados del océano, hecho que cobija también el desarrollo de la canción española y latinoamericana del mismo periodo¹³¹. En cuanto a esta última, para el momento de las grabaciones de Pelón y Marín ya había dos tendencias claras en nuestro entorno musical: por un lado, la canción de comentario social y político y, por otro, la canción romántica y sentimental, ambas, en la mayoría de los casos, con origen común en el teatro musical.

Como se verá en los ejemplos que se citan a continuación, durante el periodo del contacto de Pelón y Marín con la música cubana y mexicana —así como en el resto de América Latina—, la música vocal e instrumental sirvió para glosar importantes asuntos sociales y políticos. Además, dado el inmenso potencial de comunicación de masas que exhibía el nuevo medio, no es extraño que muchas de estas piezas de contenido político y social hayan circulado rápidamente en cilindros y discos.

El uso político del nuevo medio se revela muy temprano en Estados Unidos cuando, como candidato de las elecciones de 1908, William H. Taft (1857-190) graba lo que Raymond Sooy llama “discos políticos” (*political records*). Este tipo de grabaciones ya habían sido hechas en 1905 por William J. Bryan, el candidato del partido Demócrata, que fue derrotado por Taft y que había sido derrotado por McKinley en las elecciones de 1896 y 1900¹³².

En el caso latinoamericano, el repertorio del Río de la Plata es uno de los primeros ejemplos de grabaciones que tocan los eventos políticos. En 1905, en Londres, Diego Munilla grabó homenajes cantados a protagonistas de la confrontación política uruguaya del momento, como Alfonso Lamas —*A la memoria de Lamas*—, jefe “blanco”; su opositor, Pablo Galarza —*A Pablo Galarza*—, general gobiernista, y Eduardo Vásquez, ministro de Guerra¹³³. Con su padre, Juan de Nava, Arturo grabó en 1907 el estilo a dúo *Quiroga*, y Figoli, por su parte,

Revolution in Havana, 1920-1940, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1997, pp. 30-40 y 114-35, y Martha Esquenazi Pérez, *Del areíto y otros sonos*, La Habana: Letras Cubanas, 2001. Sobre Garay véase De León, pp. 62, 82 y 84.

¹³¹ Roger Alier, “The 19th Century and the ‘género chico’”, en Louise K. Stein y Roger Alier, *Zarzuela*, en Grove Music Online, en Oxford Music Online: <www.oxfordmusiconline.com/subscribe/article/grove/music/40742> (consulta: 16/05/2010); Ramón Barce, “El sainete lírico”, en Emilio Casares y Celsa Alonso G. (eds.), *La música española en el siglo XIX*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995, pp. 195-244; Celsa Alonso, “La canción española desde la monarquía fernandina a la restauración alfonsina”, en Casares y Alonso, pp. 245-277, y Bermúdez, “Colombian Song”, pp. 197-222.

¹³² Raymond R. Sooy, p. 8. En el caso de América Latina existe también una grabación, publicada en rodillos, de la respuesta que Porfirio Díaz grabó a una carta de Thomas A. Edison alrededor de 1909. Véase <www.nps.gov/archive/>.

¹³³ EDVR.

y un año antes, *Aparicio Saravia*, piezas dedicadas respectivamente al caudillo federalista argentino Juan Facundo Quiroga (1788-1835) y a Aparicio Saravia (1856-1904), epígono de los caudillos rurales uruguayos, vencido en 1904 por las fuerzas de Batlle, abanderadas de la modernización del Estado. También en 1906, el argentino Eugenio López grababa para la Victor en Filadelfia un fragmento recitado del mismo canto, posiblemente un poema narrativo o una payada¹³⁴. Por su parte, sobre la discusión política argentina relacionada con las tendencias dominantes entre los grupos de inmigrantes europeos, y bajo el nombre de Manuel Quiroga, el mismo López incluyó *El anarquista* entre los monólogos grabados en Nueva York en julio de 1906¹³⁵. Por su parte, las huelgas de ferroviarios y tranviarios y la de inquilinos de Buenos Aires de 1907 se ven reflejadas en *Huelga de inquilinos*, grabada para Edison por el ya mencionado López en diciembre de ese mismo año, o en canciones como *Inquilino modernista*, o en el tango *El inquilino y el propietario*, de los cuales solo conocemos la letra¹³⁶. La aparición de la Unión Cívica Radical en 1895 y la militancia de inmigrantes, payadores, actores y músicos en este movimiento político están también documentadas musicalmente entre 1909 y 1913¹³⁷. Muy temprano, y como novedad técnica, la grabación se había incorporado a la lucha política en esta región. Así lo ilustra el caso del fonógrafo que se usó en Montevideo en 1897 para divulgar las noticias que los decretos de censura prohibían y que terminó acribillado a bala por agentes de seguridad que quisieron encontrar debajo de la mesa al dueño de la voz que oían¹³⁸.

En Cuba, la actualidad y sus problemas políticos salieron a flote en la zarzuela *El ciclón*, de 1906, presentada en el Teatro Alhambra y que se refería a la rebelión generalizada que estalló en agosto contra el presidente Estrada Palma y que llevó a la mencionada intervención norteamericana. Hábilmente, el argumento y el título se basaban en el paso de un ciclón real que azotó la parte occidental de la isla en septiembre de ese año¹³⁹. El bolero y la guajira de dicha zarzuela fueron grabados en 1907 y 1910¹⁴⁰. Solo unos años mas tarde, y en forma satírica, se trató el mismo tema desde la perspectiva cubana con *Regino ante Taft* y

¹³⁴ EDVR, y Spottswood, IV, p. 2020.

¹³⁵ EDVR, y Spottswood, IV, p. 2217.

¹³⁶ Spottswood, IV, p. 2020, y Rey de Guido y Guido, pp. 279-280 y 502-503. En el caso de la primera no se precisa si es una recitación, un monólogo o una escena cómica como las que el mismo López grabó para la Victor entre 1905 y 1910. Véase EDVR.

¹³⁷ Rey de Guido y Guido, pp. 144-150, y Lucci, cassette 1, corte 8.

¹³⁸ Enrique Méndez Vives, *El Uruguay de la modernización, 1876-1904*, 7.ª ed., Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1987, p. 110.

¹³⁹ Moore, p. 44, y Domínguez García, p. 36. Un dúo dialogado del mismo nombre fue grabado en 1915 en Nueva York para la Victor por Adolfo Colombo y Consuelo Novoa con acompañamiento de Alberto Villalón en la guitarra. Véanse Spottswood, IV, p. 2155, y EDVR. Consuelo Novoa fue esposa de Regino López por un tiempo. Véase Díaz Ayala, *Cuba canta y baila*, cap. V, p. 3.

¹⁴⁰ EDVR.

Roosevelt, monólogo de Federico Villoch (1868-1954) grabado en Camden (Nueva Jersey) en abril de 1912 por Regino López¹⁴¹. Este alude a la situación de 1906, cuando William H. Taft, secretario de Guerra, es nombrado por Roosevelt gobernador provisional de Cuba, cargo que desempeña durante septiembre y octubre de ese año¹⁴². Por su parte, Colombo cantó —en sus grabaciones de La Habana de 1907— a los dos grandes líderes de la guerra de Independencia en sus canciones *A Maceo* y *A Máximo Gómez*. Sin embargo, también le dedicó uno de sus cantos *A Estrada Palma*, quien, como se ha dicho, solicitó la segunda intervención norteamericana en la isla en 1906¹⁴³. El mismo año, la huelga de los tabaqueros, declarada en febrero y que después de cuatro meses logró sus reivindicaciones y la creación de la federación de los empleados del sector, también tuvo repercusiones musicales¹⁴⁴. Estas incluyen *Los tabaqueros*, guaracha de T. Sánchez grabada por Adolfo Colombo y Eugenio Ojeda con acompañamiento de cuarteto de cuerdas en marzo de 1907 y el danzón del mismo nombre de Enrique Peña grabado en La Habana por su propia orquesta dos años más tarde, a comienzos de 1909¹⁴⁵. Ya consolidado, el gobierno neocolonial intervino también con subvenciones para el teatro popular, como en el caso de la pieza *Cuba en la guerra*, de “exaltación aliadófila” durante la Primera Guerra Mundial¹⁴⁶.

El impacto de la restauración del rey español Alfonso XII (1857-1885) en 1874 y las guerras de religión de esa misma época dejaron una honda impronta en la sociedad mexicana. Una ronda infantil dedicada a este rey, apodado *El Pacificador*, figura en la colección de canciones mexicanas editada por la casa Wagner y Levien Sucesores y probablemente impresa en Alemania alrededor de 1909¹⁴⁷. Asimismo resulta muy interesante que, en pleno periodo prerrevolucionario, los protagonistas de los primeros corridos grabados sean los líderes “religioneros” de Michoacán Jesús Leal ([?]-1873) y Macario Romero (1852-1879)¹⁴⁸. Estos dos “religioneros” —más tarde llamados “cristeros”— se levantaron contra la reforma después de la muerte de Juárez y enfrentaron los esfuerzos modernizadores y de construcción de un Estado laico con tolerancia religiosa durante la administración de Sebastián Lerdo de

¹⁴¹ EDVR.

¹⁴² Domínguez García, pp. 37-38.

¹⁴³ Spottswood, IV, pp. 1778-1779.

¹⁴⁴ Domínguez García, p. 39, y Zoia Rivera, Ivette Roig Albett y Osmay Kim Men Fong Delgado, “La lectura en las tabaquerías en Cuba”, *Acimed*, 15, 6, 2007, en <bvs.sld.cu/revistas/aci/vol15_06_07/aci04607.htm>.

¹⁴⁵ EDVR.

¹⁴⁶ Alvaro López, “Estudio complementario: los teatros de variedades en La Habana durante los primeros años de la república neocolonial”, en Eduardo Robreño (ed.), *Teatro Alhambra. Antología*, La Habana: Letras Cubanas, 1979, p. 674, n. 23.

¹⁴⁷ Garrido, p. 32.

¹⁴⁸ Herlinda F. Ramírez-Barradas, “La transformación de un héroe de corrido a través del tiempo”, *Hispania*, 83, 2, mayo 2000, pp. 189-197.

Tejada (1823-1889), que llevó, entre otras, a medidas anticlericales como la expulsión de los jesuitas y las hermanas de la caridad y al establecimiento del matrimonio civil, pero que también desarticuló la tradicional tenencia comunal de la tierra¹⁴⁹.

La obsequiosa actitud de la élite mexicana con los norteamericanos durante la era de Díaz está bien representada por Lerdo de Tejada en su vals *Souvenir de México*, dedicado a la esposa del secretario de Relaciones Exteriores norteamericano Elihu Root (1845-1937), quien visitó a México entre septiembre y octubre de 1907¹⁵⁰. Otro ejemplo lo encarna Velino M. Preza Castro (1866-1944), compositor y director de la Banda de la Compañía de Zapadores que había realizado en 1904, para Edison, las grabaciones mencionadas. En 1907 se publicaron dos marchas instrumentales de Preza, la primera, *Cuarto poder*, dedicada a la prensa, que naturalmente destaca su poder político y su importancia en esos turbulentos años, y la segunda, *Félix Díaz*, dedicada al sobrino del dictador, uno de los autores del golpe y asesinato de Madero en 1913. En 1909 compuso otra marcha, *Díaz-Taft*, que celebraba la entrevista realizada en la frontera norte entre Porfirio Díaz y el presidente Taft en octubre de ese año¹⁵¹. Las grabaciones comerciales más tempranas de corridos relacionados con los sucesos de la Revolución mexicana de 1910 mostrarían múltiples y contradictorias posiciones políticas, fieles a la antigua tradición del género de contar historias de héroes desde cualquier orilla ideológica¹⁵².

En el caso colombiano, un trozo de música instrumental, el pasillo *El boycoteo*, atribuido a Alejandro Wills y Jerónimo Velasco, fue compuesto con motivo de la movilización popular de Bogotá de marzo de 1910 contra The Bogotá City Railway Company, operadores norteamericanos del tranvía de la ciudad, la cual provocó la salida de la compañía norteamericana después de cuatro meses y la nacionalización del servicio. Por lo que sabemos, allí se confundieron quejas contra el irrespeto del honor nacional por parte de los norteamericanos

¹⁴⁹ Brian R. Hammett, "Liberalism Divided: Regional Politics and the National Project during the Mexican Restored Republic, 1867-1876", *Hispanic American Historical Review*, 76, 4, nov. 1996, pp. 664-66. Su hermano mayor, Miguel Lerdo de Tejada (1812-1861), fue el autor de la ley de desamortización de las propiedades eclesiásticas en 1856 y regidor en los momentos de la discusión sobre la anexión a los Estados Unidos. Todos pertenecían a una familia de la burguesía comercial colonial de Veracruz. Sobre su administración véase Ciro B. Ceballos, *Aurora y ocaso: 1867-1906. Gobierno de Lerdo*, México: M. Vargas Ayala, 1912, pp. 272-274, en <www.archive.org/details/aurorayocaso186700cebauoft>.

¹⁵⁰ Garrido, p. 30. Véase también Vicente Morales y Manuel Caballero, *El señor Root en México. Crónica de la visita hecha en octubre de 1907 al pueblo y al gobierno de la República Mexicana, por Su Excelencia el honorable señor Elihu Root, Secretario de Estado del gobierno de los Estados Unidos de América*, México: Talleres de Imprenta y Fotograbado de "Arte y Letras", 1908.

¹⁵¹ Garrido, p. 29; Angélica Vásquez de Mercado, "La entrevista Díaz-Taft", en *Expedientes digitales del INEHRM*, en <www.inehrm.gob.mx/Portal/PtMain.php?pagina=exp-diaz-taft>.

¹⁵² Una primera aproximación, en Guillermo E. Hernández (ed.), *The Mexican Revolution. Corridos about the Heroes and Events 1910-1920 and Beyond*, 1996, 4 CD, Arhoolie 7041-7044.

y el deseo de la élite local de apropiarse del control de este servicio público, pues durante el boicot surgieron sistemas privados de transporte en automóviles, autobuses y hasta carretas de bueyes facilitados por los hacendados de los alrededores de la ciudad¹⁵³. Además de las citadas piezas de Morales Pino y Jorge Pombo en honor de los héroes de la independencia de Cuba, a finales del siglo, la cruenta guerra local que marcó el cambio al siguiente había dado lugar también a “celebraciones” musicales. El pasillo *Peralonso* de Carmen Manrique Garay (c. 1872-¿?) —de la misma familia de Epifanio y Narciso— y el bambuco *Palonegro* de José E. Suárez (¿?-¿?) son festejos de vencedores, liberales y conservadores respectivamente, que solo encuentran el equilibrio con el pasillo lento *Lágrimas* de José J. Pereira (¿?-¿?) —dedicado a la muerte de Zenón Figueredo, general liberal— y la marcha fúnebre *Palonegro* de Temístocles Carreño (1861-1904), más acordes, sin duda, con las miles de pérdidas humanas que hubo ambas batallas¹⁵⁴.

A pesar del surgimiento de los repertorios nacionales y, como hemos intentado mostrar, de la estrecha relación con sus ambientes sociales, en el momento de nuestras grabaciones, y como parte del férreo hispanismo mencionado, seguían vigentes los temas tratados por las zarzuelas relacionadas con la invasión napoleónica, las Cortes de Cádiz y los turbulentos acontecimientos políticos españoles del siglo XIX con que comenzamos este trabajo. Esto lo corrobora el danzón titulado *Himno de Riego*, grabado en La Habana en marzo de 1907 por la Orquesta de Felipe Valdés¹⁵⁵. Este se basa en la canción patriótica del compositor español José Melchor Gomis (1791-1836), símbolo de los liberales españoles desde su adopción como himno en el trienio (1820-1823) de Rafael de Riego (1785-1823), quien restauró las Cortes de Cádiz. Más tarde, el himno identificó a los liberales en las guerras carlistas hasta ser adoptado finalmente como himno oficial por la Segunda República Española (1931-1939).

A manera de conclusión podemos decir que la música colombiana no entró a formar parte del circuito internacional con las grabaciones de 1908, sino que desde la segunda mitad del siglo anterior, a través de innumerables figuras entre las que se destacan Julio Quevedo (1829-1897), Pedro Morales Pino, los miembros de las familias D'Alemán y Rueda y, más tarde, Jerónimo Velasco (1885-1963), Anastasio Bolívar (c. 1900 – 1949) y Emilio Muriello —por solo citar a los más conocidos—, formaba parte de las redes de circulación de los repertorios que hemos caracterizado: la zarzuela, la música de baile y la canción romántica.

¹⁵³ Restrepo Duque, *Lo que cuentan*, p. 20; debido a un error de imprenta figura 1915 como la fecha del boicot; en Bermúdez, “Colombian Song”, p. 170, este error se corrigió en forma inadecuada y se dio 1905 como su fecha. Véase también Allen Morrison, “The Tramways of Bogotá, Colombia”, en *Electric Transport in Latin America* <www.tramz.com/co/bg/t/te.html>; “Siglo XX en *El Tiempo*. Año 1910”, <www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-922763>; Mauricio Archila, “La clase obrera colombiana (1886-1930)”, en *Nueva Historia de Colombia*, Bogotá: Planeta, 1989, III, pp. 221-222.

¹⁵⁴ Ellie Anne Duque, “Música en tiempos de guerra”, en Sánchez y Aguilera, pp. 264-266.

¹⁵⁵ EDVR.

La ópera también estaba presente pero solo en la década final del siglo —con la apertura de los teatros Municipal y Colón— adquiere algún relieve con la presencia de las compañías de Francesco Zenardo y Augusto Azzali. La música académica no fue más allá de estos repertorios —incluyendo arias sueltas de ópera, oberturas y piezas brillantes de los compositores que ya hemos mencionado—, y la producción madura de la Academia Nacional de Música no fue más allá de tímidas incursiones sinfónicas como las de Santos Cifuentes (1870-1932), tal vez su más importante graduando antes de su clausura a raíz del estallido de la guerra en 1899. Es el momento de consolidación del repertorio nacional en la música de baile y en la canción, pero, como ya hemos apuntado, la distancia entre este y el de la música clásica —académica internacional— era apenas apreciable en los escritos de polemistas y comentaristas a final del siglo y, como se ha intentado demostrar, casi no existía en el repertorio de Morales Pino. La tensión aumenta a medida que la música popular —en especial, la de baile— se arraiga en salones y cafés a cargo de pequeños grupos y orquestas como los que se han descrito y en los que predominó el molde hispanista con la bendición de ideólogos intelectuales y políticos como Pombo, Caro y Marroquín. Allí también se enmarca la lucha que librería Uribe Holguín en las décadas siguientes para implantar la tradición académica europea a través de la docencia y de la introducción de nuevos repertorios¹⁵⁶.

Sin embargo, eso que sus apólogos llamaban “lo nuestro” sí existía, pero muy lejos de ellos, es decir como música de campesinos, grupos indígenas y afrocolombianos que no conocían y que solo comienza a conocerse lentamente en aquellos años a través de los estudios de nuestra temprana etnografía, realizados por investigadores nacionales y extranjeros¹⁵⁷. Las primeras grabaciones de estas músicas tardarían unos años más y, además, nunca serían conocidas en el país, pues, al no tratarse de productos comerciales, permanecieron —y permanecen— en instituciones académicas del extranjero que sólo en la últimas décadas han comenzado a publicarlas.

Narciso Garay (1876-1953), violinista, intelectual y diplomático nacido en Colombia, pero panameño desde 1903, quien se había educado en Francia y Bélgica, se aproximó a la recolección de la música campesina de los alrededores de Bogotá efectuando transcripciones y arreglos de esta a finales del siglo XIX. En relación con la documentación musical de los indígenas de la Amazonia, el primer viaje de investigación en que se emplearon el fonógrafo y el cinematógrafo fue el de Theodor Koch-Grünberg (1872-1924) a Brasil y Venezuela en 1911-1913¹⁵⁸. Un viaje anterior suyo se había acercado más a Colombia, tocando la región

¹⁵⁶ Una visión que condensa estos aspectos puede consultarse en Bermúdez, *Historia*, y en Ellie Anne Duque, “Instituciones musicales”, en Bermúdez, *Historia*, pp. 125-148.

¹⁵⁷ Sobre estos primeros intentos de etnomusicología en Colombia véase Bermúdez, *La Universidad Nacional y la investigación*, pp. 9-22.

¹⁵⁸ T. Koch-Grünberg, *Von Roroima zum Orinoco*, III, Stuttgart: Strecker und Schroeder, 1923; Erich M. von Hornbostel, “Musik der Makuschí, Taulipán und Yekuaná”, en Koch-Grünberg, pp. 397-442; Fritz Bose, “Die Musik der Tukanos und Desana”, *Jahrbuch für Musikalische Volks- und*

del Vaupés y el río Negro —de los Tukano, Cubeo, Desana, Waunana y otros— en 1903-1905, pero infortunadamente solo cuenta con una —eso sí— amplísima documentación fotográfica¹⁵⁹. Una década después —en 1914-1915—, aparatos similares fueron usados para su documentación por Konrad Theodor Preuss (1869-1938) en sus viajes realizados al Caquetá —Coreguaje y Uitoto— y a la Sierra Nevada de Santa Marta —Kogui—¹⁶⁰. Algo más tarde, Frances Densmore (1867-1957) publicó un trabajo basado en grabaciones de cilindros de indígenas Tule (Cuna) realizadas en Washington en 1924, y en la década siguiente John Alden Mason (1885-1967) efectuó nuevas grabaciones, también en cilindros, en la Sierra Nevada de Santa Marta y sus alrededores —Kogui y Wayuu—¹⁶¹. Los misioneros capuchinos a quienes se les encomendó la cristianización de los grupos indígenas de varias regiones del país comenzaron también su recolección de materiales musicales al igual que el mencionado Garay, quien en 1930 publicó una importante obra sobre la música campesina e indígena del istmo, basada en viajes y recolección de campo realizados en la segunda década del siglo¹⁶². Su trabajo constituye, junto con el de Francisco de Iguualada (?-?), la obra fundacional de la etnomusicología colombiana. Este último —parte del grupo de misioneros capuchinos catalanes que se establecieron en Colombia desde 1904— analiza material musical recolectado por él y los misioneros que lo antecedieron entre 1904 y 1936 entre los Kamzá, Inga, Uitoto, Bora, Muinane, Miraña, Yukuna, Matapí, Coreguaje, Tinigua y Carijona¹⁶³.

Völkerkunde, 6, 1972, pp. 9-50, y Lars Christian Koch y Susanne Ziegler (eds.), *Theodor Koch-Grünberg, Walzenaufnahmen aus Brasilien (1911-1913) / Gravações em cilindros do Brasil* (CD) (Historische Klangdokumente / Documentos Sonoros Históricas), Berlin: Staatliche Museen zu Berlin, 2006.

¹⁵⁹ Koch-Grünberg, *Zwei Jahre unter der Indianer*, I, pp. 89-274, y II, pp. 65-312.

¹⁶⁰ Konrad T. Preuss, *Forschungsreise zu dem Kagaba*, Wien: Anthropos, 1926, y *Religion und Mythologie der Uitoto* (2 vols.), Göttingen, 1921-1923; Fritz Böse, “Die Musik der Uitoto”, *Zeitschrift für vergleichende Musikwissenschaft*, II, 1934, 1-2, pp. 1-13 y 23-50; 4, pp. 5-23, y “Die Musik der Chibcha und ihrer heutigen Nachkommen”, *Internationales Archiv für Ethnographie*, XLVIII, 1958, 2.^a parte, pp. 149-203.

¹⁶¹ Frances Densmore, *Music of the Tule Indians of Panama*, Washington: Smithsonian Institution, 1926. Las de John A. Mason se encuentran en los Archives of Traditional Music de la Universidad de Indiana (Bloomington). Sobre sus exploraciones arqueológicas en Colombia véase John A. Mason, *Archaeology of Santa Marta, Colombia: The Tairona Culture*, parte II, secciones 1 y 2, Chicago: Field Museum of Natural History, 1936 y 1939.

¹⁶² Narciso Garay, *Tradiciones y cantares de Panamá. Ensayo folklórico*, Bruxelles: Presses de l'Expansion Belge, 1930.

¹⁶³ Francisco de Iguualada, “Musicología indígena de la Amazonia colombiana”, *Boletín Latino-Americano de Música*, IV, 1938, pp. 675-708. Sobre Iguualada, que tenía buena formación musical y era compositor como su mentor, también capuchino, Marcelino de Castellví (1908-1951), véase Bermúdez, *La Universidad Nacional y la investigación*, pp. 40-41. Las transcripciones de Garay y Densmore son incorporadas por José I. Perdomo Escobar en su “Esbozo histórico sobre la música colombiana”, en *Boletín*, IV, 1938, pp. 401-409.

Los “coreguajes patrones” o remeros indígenas de canoas que menciona el texto de *Canoíta* —bambuco basado en un poema de Juan N. Soto, musicalizado por Murillo— tienen poco que ver con el grupo coreguaje del Caquetá, una de cuyas canciones transcribió Igualada, y su mención no deja de ser una pincelada pintoresca más dentro del romanticismo general de esta canción y del repertorio de la canción colombiana en general¹⁶⁴. Hay que admitir, sin embargo, que se aleja un poco del paternalismo elitista de los textos teatralizados puestos en boca de “indios” —entiéndase la plebe urbana y el campesinado del altiplano central—, como aquel, muy conocido, que comienza: “Soy José Resurrección y mi apelativo es Ramos”, con que se hizo famoso Antonio M. *El Jetón* Ferro (1876-1952), contertulio de Murillo en la ya mencionada Gruta Simbólica y quien se disfrazaba de campesino para sus actuaciones, como también lo hacían Alejandro Wills (1887-1942) y Alberto Escobar (?-1934), integrantes del dueto más popular de su momento¹⁶⁵. Años antes, Murillo había demostrado otras simpatías indigenistas, incluyendo dos obras “incaicas” en sus grabaciones de Nueva York de 1917, una para piano, de su propia autoría —*Himno al sol*— y otra para flauta y piano —*Leyenda incaica*, del “maestro Durán”, compositor probablemente peruano¹⁶⁶—. Como vemos, lo “incaico” no solo fue fundamental para la consolidación del repertorio musical de los países andinos¹⁶⁷. No obstante, el alto grado de exotismo reinante alrededor de los temas americanos, aún en proceso de instalarse en la agenda creativa del arte latinoamericano, está mejor ejemplificado en el tango instrumental *Indio, sácale el pelo* de Roberto Firpo, grabado en 1915 y alusivo a la imagen estereotipada del corte del cuero cabelludo de sus enemigos por parte de los indígenas norteamericanos¹⁶⁸. Además, desde

164 ...

y cómo reman de bien,
tus coreguajes patrones;
amos son de tu vaivén,
dueños son de tus amores.

Patrón de canoa es un término marinerio para referirse a quien la comanda. La primera grabación de dicha canción fue hecha en abril de 1937 (Victor 82009) por la cantante colombiana Sarita Herrera; Spottswood, IV, p. 1971, y EDVR. Sobre el texto véanse Áñez, p. 339, y Rico Salazar, p. 596.

¹⁶⁵ Con el título de *Historia de un indio contada por él mismo*, este poema aparece copiado —incompleto— junto con otros poemas y canciones, en un cancionero manuscrito de alrededor de 1900 que se encuentra en una colección particular. Agradezco a Eduardo Bermúdez (Bogotá) haberme indicado la existencia de esta fuente.

¹⁶⁶ Spottswood, IV, p. 2146, y EDVR. Es posible que se pueda identificar con A. B. Durán, autor del *two-step Jesuita*, grabado por la Victor Band en Nueva York el 27 de noviembre de 1917 bajo la misma dirección de Rosario Bourdon, quien dirigió la grabación de Murillo del 2 del mismo mes.

¹⁶⁷ Véase Carlos Vega, “Como fue descubierto el sistema tonal de los Incas”, en *Música sudamericana*, Buenos Aires: Emecé, 1946, pp. 11-46.

¹⁶⁸ Victor 67678, grabado el 15 de octubre de 1915; véase EDVR. Para lo correspondiente a la instalación de los motivos americanos —indígena y afroamericano— en las artes visuales véase

hacia décadas lo exótico se vestía de romántico, y al contrario, y, tal como Chateaubriand había idealizado a los guerrilleros españoles que defendían su tierra del poderoso Napoleón, la romantización de lo indígena prehispánico caló primero que los indios reales en la cultura colombiana. Siguiendo la genealogía del *Atala* de Fernández Madrid, en los cancioneros de alrededor de 1900 —como el mencionado—, al lado de la *Historia del indio contada por él mismo*, se copian poemas como el soneto *En un cementerio indio* de Diego Uribe, que, desde un ángulo realista para quien conociera el auge del saqueo de las tumbas indígenas —guaquería— desatado con la colonización antioqueña del Quindío desde la década de 1870s, remata: “Pero el hombre ni lágrimas ni flores / que solo lleva hasta su fondo frío / la codicia que escarba como hiena”.

Sin embargo, ante ese y otros despojos, el hispanismo lisonjero de nuestra clase dirigente y sus imitadores siempre pudo más, y como agradecimiento por sus buenos oficios en dirimir cuestiones menores de límites con Venezuela y principal acto de gobierno de sus escasos dos años como presidente encargado, Carlos Holguín (1832-1894) adquirió a nombre del Estado y obsequió a María Cristina —la regente austriaca del trono español— las ciento veintidós piezas del hoy llamado Tesoro Quimbaya, sin duda la colección más importante de oro prehispánico colombiano, exhibida como principal atractivo de la Exposición Histórico-Americana con que se conmemoró en 1892 el cuarto centenario del primer viaje de Colón¹⁶⁹. En Bogotá, a pesar de no estar terminado, el 12 de octubre del mismo año se inauguró el Teatro Colón con un concierto que combinaba poemas, arias y secciones instrumentales de óperas italianas, una de las *Rapsodias húngaras* de Liszt, un vals cantado y, como platos típicos, la habanera de *Carmen* y *La Jerezana*, identificada como “canto español”. Para la élite colombiana, lo “nuestro” era sin duda lo español y, por cierto, lo exótico español. Ni Morales Pino ni ninguno de sus colegas fueron invitados a esta celebración, y solo en 1898, antes de su viaje con la Lira Colombiana, este pidió permiso para realizar en el mismo teatro su concierto de despedida¹⁷⁰. Algunos miembros de la élite, como el citado Pedro Carlos Manrique, veían clara la posición de una música popular en un “punto intermedio [...] con respecto al torbellino y a la música llamada clásica” y entendían que el joven Murillo —a sus dieciocho años— había comenzado su tarea de “aderezar de nuevo ese fruto indígena” alejándose del ridículo espíritu de imitación” de quienes copiaban cualquiera de los dos ejemplos¹⁷¹.

Ivonne Pini, *En busca de lo propio. Inicios de la modernidad en el arte en Cuba, México, Uruguay y Colombia, 1920-1930*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, 2002.

¹⁶⁹ Sobre el Tesoro Quimbaya véase Pablo Gamboa Hinestrosa, “El primer Tesoro de los Quimbayas”, *Credencial Historia*, 30, jun. 1992, pp. 4-7.

¹⁷⁰ El programa del concierto y la petición manuscrita de Morales Pino del 11 de noviembre de 1898 están reproducidos en Villa Esguerra, pp. 51 y 95.

¹⁷¹ Véase n. 105.

De lo musical hispánico, ya suficientemente exotizado por compositores y artistas españoles y extranjeros, Morales Pino pidió prestado el concepto de estudiantina, despojándolo parcialmente de su estereotipo original, y adaptó el repertorio internacional y sus propias composiciones como un “nuevo” paradigma de música nacional colombiana¹⁷². Las canciones, y en especial el dueto acompañado de instrumentos de cuerda, serían —en nuestro medio, pues también ocurrió en México y Cuba— el aporte de Pelón y Marín. En Europa, el tema de “lo nacional” ya tenía reconocido protagonismo en el terreno de las artes y se había convertido en un artículo de consumo cultural con la gran aceptación de lo “exótico internacional”; y, según anota Edward Said como ejemplo, lo que se reconocía como “baile oriental”, con su “danza del vientre” como producto central, comienza a formar parte de la cultura del ocio y del entretenimiento de la burguesía y las capas medias de la nueva sociedad industrial¹⁷³.

En un trabajo posterior examinaremos en detalle el contexto fonográfico internacional en que se sitúan las grabaciones de Pelón y Marín realizadas en México en 1908, al igual que los diversos géneros y estilos musicales que representan. Estas y otras grabaciones que muy rápidamente comenzaron a realizarse desde 1909-1910 en los Estados Unidos —con la excepción de las hechas en Bogotá en 1913— consolidarían, hasta aproximadamente 1930, los diferentes estilos de la “música nacional” popular colombiana que reinarían en el panorama musical nacional hasta mediados del siglo XX, cuando otros estilos regionales —en especial, de músicaailable de la costa Atlántica— y géneros internacionales como la balada en español y la salsa traerían consigo profundas transformaciones que serían el punto de partida de conformación del perfil de la música popular colombiana de hoy. En la consolidación del “nacionalismo musical” de la música popular colombiana —un proceso no siempre paralelo o simultáneo al de la música académica— fueron esenciales la industria discográfica, un poco más tarde la radio y, sobre todo, la industria de entretenimiento que generaron¹⁷⁴. Así lo entendía Murillo, quien, a finales de 1913, escribiendo desde Estados Unidos sobre la sinceridad de la propuesta de restituir a Colombia una parte de Panamá, destacó la labor que él mismo había iniciado en 1910, recalando que la había tenido que “acometer en el corazón mismo del coloso americano” para conseguir —proseguía— “la exaltación de nuestros cantos populares de música colombiana y su propaganda por medio de orquestas, bandas y toda clase de instrumentos mecánicos y máquinas fonográficas”¹⁷⁵.

¹⁷² Sobre este tema véase James Parakilas, “How Spain got a Soul”, en Bellman, pp. 137-193.

¹⁷³ Edward Said, “The Empire at Work: Verdi’s *Aida*”, en *Culture and Imperialism*, New York: Vintage Books, 1994, pp. 111 y 121.

¹⁷⁴ Un tratamiento del nacionalismo en la música académica colombiana se encuentra en Ellie Anne Duque, “Paradigmas de lo nacional en la música: 1900-1950” [1984], en E. Bermúdez (ed.), *Memoria. Instituto de Investigaciones Estéticas. 1: Artículos (1981-1991)*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Cidar, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010, pp. 121-129.

¹⁷⁵ Emilio Murillo, “Earl Harding”, *El Tiempo*, 6 de noviembre de 1913, p. 2.