

La composición de los *Tres Ballets Criollos* de Guillermo Uribe Holguín como producto de exportación colombiano para un escenario panamericano



Por: Camilo Vaughan Jurado¹

Artículo de reflexión basado en investigación

Recibido: 15 de abril de 2018

Aceptado: 15 de noviembre de 2018

Para citar este artículo/To reference this article:
Vaughan, C. (2019). La composición de los *Tres Ballets Criollos* de Guillermo Uribe Holguín como producto de exportación colombiano para un escenario panamericano. *Música, Cultura y Pensamiento*, 8(8), 81-92.

¹ Colombiano. Compositor y Magíster en Musicología, egresado de la Universidad Nacional de Colombia, con experiencia en docencia, investigación y creación musical. Se ha desempeñado en proyectos de investigación enfocados al análisis de la música académica colombiana del siglo XX. Los productos de estos trabajos se han presentado como ponencias en congresos académicos en Riverside-California (Estados Unidos), Bogotá, Cali y La Habana (Cuba). Su desempeño en la investigación se ha realizado especialmente junto con la Universidad INCCA, el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de Colombia y el Patronato Colombiano de Artes y Ciencias. Actualmente, es docente en el programa profesional de música de la Universidad INCCA de Colombia en las cátedras de Historia de la Música, Contrapunto, Performing Arts, Música y animación e Instrumentación. Es también director musical de DeCámara Experimental, agrupación que realiza actualmente las tareas de musicalización para la productora de animación 2D Dinamita Estudios. cvaughanj@unincca.edu.co.

The creation of the *Tres Ballets Criollos* by Guillermo Uribe Holguín as a Colombian national export product for a Pan-American scenario

Resumen

La composición de los *Tres Ballets Criollos* (1945) fue producto de los esfuerzos de Guillermo Uribe Holguín por conquistar escenarios internacionales diferentes, los que alcanzó en la primera década del siglo durante sus estudios en París. La dedicatoria de los dos primeros ballets a Gilbert Chase y Nicholas Slonimsky, así como las coincidencias formales y de duración con los montajes —que por esos mismos años presentó el Ballet Caravan en varias ciudades de Colombia y América Latina—, sugieren un intento aparentemente fallido del compositor, quien pretendió incursionar con estas tres piezas en la escena musical panamericana promovida por el Gobierno de los Estados Unidos.

Palabras clave: panamericanismo, nacionalismo musical, ballet, políticas culturales, música sinfónica latinoamericana.

Abstract

The composition of the *Tres Ballets Criollos* was the product of Guillermo Uribe Holguín's efforts to conquer international stages, different from those he reached in the first decade of the century during his studies in Paris. The dedication of the first two Ballets to Gilbert Chase and Nicholas Slonimsky, as well as the formal and extension coincidences with the performances that the Ballet Caravan presented at the

same time in several colombian and Latin American cities, shows us a seemingly unsuccessful attempt by the composer, who pretended to, withtrough these three pieces, position himself on the Pan-American music scene promoted by the United States government.

Keywords: Pan-Americanism, musical nationalism, ballet, cultural policies, Latin American symphonic music.

Introducción

Es fácil incurrir y recurrir en errores históricos debido al valor implícito contenido en los documentos que nos guían en la reconstrucción de los hechos del pasado. Nuestra actual perspectiva de Guillermo Uribe Holguín es un claro ejemplo de ello. El diploma de la Legión de Honor del Gobierno francés, la foto dedicada y autografiada por Vincent d'Indy, su titulación profesional como egresado de la Schola Cantorum en París, la frecuente utilización de indicaciones en las partituras en francés; toda esta información y documentación, visible y llamativa, parece mostrar a un compositor afrancesado. Como se explica en Vaughan (2015), a través del conjunto de obras sinfónicas que Uribe Holguín tituló como *Poemas sinfónicos*, lo compleja y ambigua que puede resultar la figura de un personaje tan influyente, cambiante y longevo como él. En este artículo se propone una lectura similar sobre los *Tres Ballets Criollos* (1945), que son una consecuencia de la evolución y cambio estético e ideológico del compositor, frente a la cambiante situación del país y el mundo. La colección es, a su vez, una evidencia de otro polo transnacional en el que se apoyó el compositor para tomar decisiones estéticas y de estilo en su obra tardía (Vaughan, 2015).

Entre 1930 y 1940, los mismos años de la composición de los *Ballets criollos*, el Gobierno de los Estados Unidos aplicó una novedosa estrategia para generar vínculos con los países del Sur, preocupado por la amenaza Nazi y por el riesgo de que algunos países de Latinoamérica se inclinaran por el bando alemán en el panorama de la Segunda Guerra Mundial (Galvis y Donadio, 1986). Para ello asignó un importante presupuesto y, entre otras cosas, envió de gira por varios países a tres compañías musicales itinerantes con la intención de fortalecer los lazos entre los países de las américas: el *Yale Glee Club*, la *League of Composers Wind Quintet* y el *American Ballet Caravan* (Campbell, 2010). El *American Ballet Caravan* fue importante en el desarrollo del género del ballet en América Latina. Un ejemplo de ello es la proximidad que en términos de fechas sugiere una relación de causa y efecto entre la gira de la compañía norteamericana y la fundación de la Escuela Nacional de Ballet en Chile en 1941 (que en 1945 se transformaría en el Ballet Nacional Chileno).

Fríamente engranado con estas tres compañías itinerantes, el Comité de Música de la OIAA² estableció las directrices de las políticas de los intercambios culturales en los que participarían las tres agrupaciones y algunos compositores latinoamericanos que, como consecuencia del intercambio, podrían acceder a los escenarios y las plataformas de los Estados Unidos, un país que para entonces ya era importantísimo para la cultura occidental.

Sobre el compositor

La figura de Guillermo Uribe Holguín es fundamental en los afortunados y desafortunados eventos que relatan la historia de la música académica en Colombia. Su gestión como fundador y después director del Conservatorio Nacional de Música le mereció el favor de algunos y —apoyado en una personalidad antidemagógica y una posición arrogante frente a sus colegas y al público— el rechazo de una gran mayoría. Fueron muchas las personas importantes de la política y la cultura en Colombia con las que se enfrentó a lo largo de su carrera. Entre ellas sobresalen Andrés Pardo Tovar, José Ignacio Perdomo y Gustavo Santos, respectivamente, redactores de la historia de la música de nuestro país y, este último, propietario del periódico *El Tiempo*, quien además ostentó cargos tan importantes como la Dirección Nacional de Bellas Artes y la Alcaldía de Bogotá en los años treinta. Esta situación probablemente aportó a la degradación de su imagen pública y al conflictivo acontecer de sus funciones en cargos institucionales y académicos.

De posición radical frente a sus ideas y con precarias capacidades para conciliar, Uribe Holguín ha sido un personaje que evoca hoy en el medio musical colombiano más antipatía que simpatía. Es aún sujeto de acusaciones que simplifican la complejidad de sus

ideas y posturas como un compositor europeizante (Cortés, 2011; Duque, 2000; Santamaría-Salgado, 2007). Acertadamente descrito por Francisco Curt Lange como un “aristócrata bogotano en la más pura acepción de la palabra, de carácter más bien difícil, sin duda egocéntrico” (Curt, 1938, pp. 757-795), es una de las figuras más polémicas de la historia de la música colombiana.

Su trayectoria es generalmente reconocida como la de un compositor contradictorio: abanderado del nacionalismo musical colombiano que demerita el valor de lo que se acuñó en su tiempo como “las músicas nacionales” y paradigma de la élite económica y política del país.

Los *Ballets Criollos* en la obra de Guillermo Uribe Holguín

Una vez presentado a grandes rasgos el personaje, se quiere hacer énfasis en el asunto del que adolecen la mayoría de los escritos sobre él: muchos de los estudios en torno a su vida y obra se enfocan en el periodo temprano y medio de su carrera. Quizá, el autor más reconocido que ha estudiado su obra y que parece presentar de manera panorámica su bagaje como compositor es Ellie Anne Duque, quien afirma en una de sus obras más citadas que, tras la renuncia a la dirección del Conservatorio Nacional en 1935, “cesó su participación activa en la vida musical del país y se retiró lastimado y decepcionado” (Duque, 1980, p. 21). La verdad es que la producción tardía del compositor refleja nuevas formas de concebir la música, incursiones en géneros y formas musicales que no abordó antes, el reconocimiento de nuevos materiales o insumos musicales locales y nuevas estrategias para el posicionamiento de su obra en escenarios nacionales e internacionales.

En el estudio sobre los poemas sinfónicos (Vaughan, 2015) se proponen tres tendencias en la obra del compositor: i) Universalismo, entendido desde una perspectiva eurocéntrica; ii) Nacionalismo, basado en la identidad de lo criollo y iii) Nacionalismo, basado en la recreación de lo indígena. Cada una de estas tendencias reflejan su pensamiento musical, pero también son herramientas para contextualizar su música como producto en determinados escenarios. En primer lugar, el desarrollo de la línea del universalismo fue la herramienta que utilizó para presentarse como un compositor que dominaba las técnicas y el lenguaje de la música académica europea; técnica que trajo al país y de cuyo canon fue una especie de

² OIAA es la sigla de Office of Inter American Affairs. Esta fue una dependencia que creó el Gobierno de los Estados Unidos para los asuntos de intercambio cultural interamericanos en el agitado panorama político de los años treinta y cuarenta del siglo xx. La dependencia contaba con un comité específico para los intercambios musicales conformado por cuatro figuras importantes de la música y las industrias norteamericanas. Este comité estableció las directrices de las políticas de intercambio cultural musical y definió las obras y los compositores con los que interactuarían las compañías itinerantes. Debido, en parte, al perfil de los miembros del comité y, en parte, a la búsqueda de posicionamientos de los norteamericanos en el panamericanismo que estaban proponiendo y liderando; una de las políticas implícitas fue la de presentar a la música latinoamericana como una música intuitiva y popular más que sinfónica y académica, perfil en el que no encajó fácilmente un personaje como Uribe Holguín, a pesar de sus esfuerzos.

abanderado, incluso desde antes de la de asumir el cargo como director del Conservatorio Nacional.

Por otro lado, el nacionalismo, basado en la recreación de lo indígena fue una herramienta exclusiva de su producción tardía (posterior a 1938), que le permitió articular su obra con las políticas del periodo denominado en Colombia *La República Liberal* (1930-1946), en el que lo campesino y lo indígena surgió con mucha fuerza gracias a los incentivos del Estado y a la producción académica desde diversas disciplinas. Por último, el lenguaje nacionalista, basado en la identidad criolla, que consiste principalmente en el desarrollo de la *hemíola*, elemento rítmico característico de muchas músicas colombianas y latinoamericanas.

En la obra de Uribe Holguín se entiende esta tendencia como una herencia de la cultura ibérica que se ha independizado en términos de estilo con respecto a España (Uribe, 1905). Esta tendencia, a la que pertenecen los *Tres Ballets Criollos*, fue la herramienta con la que soportó y justificó su posición como compositor nacionalista colombiano, apoyado, especialmente, en los ritmos del *bambuco*, el *joropo* y el *pasillo* (Duque, 1980). En este sentido no es casual que Uribe Holguín seleccionara esta y no alguna de las otras dos, para la creación de los *Tres Ballets Criollos*, como un producto dirigido a los escenarios que estaba construyendo el Gobierno de los Estados Unidos en consonancia con los lineamientos propuestos por el Comité de Música de la OIAA.

El Comité de Música de la OIAA

Dentro de las políticas de intercambio cultural de los Estados Unidos, las decisiones de los asuntos musicales eran tomadas por el Comité de Asuntos Musicales de la OIAA. Es importante conocer la conformación del Comité para hacerse una idea de cómo se tomaron las decisiones, ya que el organismo no estaba supeditado a unas instrucciones puntuales desde el Gobierno, sino que, por el contrario, parte de sus funciones era la de establecer las directrices y tomar decisiones de cómo invertir el presupuesto que el Estado asignó a los eventos de intercambio cultural y musical.

El Comité estuvo conformado por cinco miembros: tres eran músicos en pleno ejercicio dedicados a la creación y promoción de la música académica de los Estados Unidos y los otros dos —precisamente, los que contaban en su currículo con aspectos relacionados con Latinoamérica— no eran músicos

profesionales (Campbell, 2012). Obviamente, la puesta en escena que se esperaba desde el Gobierno de los Estados Unidos, no apuntaba a posicionar la música latinoamericana por ella misma, sino por la proyección de “el otro” desde su propia perspectiva y en función de sus propios intereses.

Los siguientes miembros conformaron el Comité de Asuntos Musicales de la OIAA: Marshall Bartolomew, director del coro masculino del Yale University Glee Club, uno de los conjuntos enviados de gira por Latinoamérica; Carleton Sprague Smith, jefe de la división de música de la Biblioteca Pública de Nueva York y, hasta poco antes de unirse al Comité, presidente de la American Musicological Society; Aaron Copland, presidente de la American Composers Alliance, compositor de renombre en pleno ejercicio, además de colega y amigo cercano de varios de los compositores estadounidenses que participaron en el proyecto del American Ballet Caravan (Campbell, 2010); William Berrien, miembro del American Council of Learned Societies, quien no era músico profesional, sino un experto en lenguas romances en Latinoamérica; y Evans Clark, director ejecutivo de Twentieth Century Found, un sujeto personalmente interesado en las posibilidades comerciales lucrativas de la música de Latinoamérica quien, como Berrien, tampoco era músico profesional (Campbell, 2012).

Smith, Copland y Bartolomew eran personajes notables de la escena y la academia musical norteamericana, con carreras enfocadas en la música académica de los Estados Unidos. La decisión del Estado norteamericano de seleccionar a estos tres expertos de la música de su propio país, acompañado de dos o más que no eran músicos profesionales y cuyos perfiles se inclinaban a una concepción de la música latinoamericana enfocada en lo popular, sugiere que su intención era posicionar a la “música seria” de su país en un panorama panamericano, con la posibilidad de seleccionar también qué música de los países vecinos sería promovida y presentada como representativa de ellos. En efecto, las decisiones del comité pretendían promover una música estadounidense “representativa” desde lo tradicional (*folk*, excluido explícitamente al *jazz*) y una música “seria” que se alejara del lenguaje disonante que proponía la música europea por esos años (Campbell, 2012). En resumen, se buscaba presentar como estadounidense la música *folk* y la música académica, tal como la propone el lenguaje musical de Copland y su círculo profesional, y la música latinoamericana

con la doble función de resaltar el contraste con Europa y representar a los países del Sur desde una perspectiva superficial, que asumiera el papel de vecino primitivo de los Estados Unidos.

La privilegiada posición de Copland como compositor y miembro del Comité ofrecía una gran oportunidad para su carrera. La ausencia de lineamientos específicos en términos del canon que deberían asumir las compañías norteamericanas y la necesidad de incluir música americana que contrastara con la europea en las giras, le dio la posibilidad de imponer su lenguaje como el canon, maniobrando con las infinitas posibilidades del adjetivo “representativo” en lo que concierne a la música de su país (Campbell, 2012)³. Era de esperarse que la reputación, el dominio de los aspectos técnicos y estéticos de la música contemporánea y el medio musical en el que se desenvolvía, teniendo en cuenta, además, las conexiones políticas que había entre su medio y algunas de las personas más influyentes del Gobierno, le permitiera a Copland imponerse y aprovechara esta oportunidad para el compositor y su círculo profesional (Campbell, 2010)⁴. En este sentido, la participación de Copland en el Comité fue un factor decisivo en el parcialmente fallido intento de Uribe Holguín por acceder a los escenarios panamericanos propuestos desde Estados Unidos, como se verá adelante.

Si bien la existencia del Comité con facultades para asignar el presupuesto fue muy corta (menos de un año), algunas de las ideas que plasmaron en las minutas continuaron siendo importantes para la definición de lo que es la “música americana” para el panamericanismo, propuesto desde el Norte. Uno de los aspectos más importantes y recurrentes es la idea de diferenciación cultural con Europa (Copland, 1952), asunto que Uribe Holguín entendía de manera muy diferente. Para nuestro compositor, la cultura colombiana —y americana— eran producto de la cultura europea. El marcado pensamiento musical historicista que aprendió en la *Schola Cantorum*, le

impedía a Uribe Holguín pensar en la cultura americana como algo independiente y desprendido de la cultura europea, que es, en parte, lo que proponía el panamericanismo estadounidense (Campbell, 2012).

Más allá del lineamiento personal en las decisiones del Comité, Colombia era de gran importancia para el Gobierno norteamericano y, por ende, para el Comité y así como para las políticas de intercambio cultural posteriores. Síntoma de ello es el cambio de parecer de Bartholomew frente a la inclusión de Colombia, Ecuador y Venezuela en la gira del Yale Glee Club, debido al “interés geográfico” que tenía para los Estados Unidos (Campbell, 2012).

Todo lo anterior es importante para entender las dinámicas del Comité, del intercambio cultural que propuso el Gobierno de los Estados Unidos durante más de medio siglo —como consecuencia de la Segunda Guerra Mundial y de la guerra fría—, y de la manera como se tomaron las decisiones para la inclusión de los productos musicales latinoamericanos en estos nuevos escenarios panamericanos.

El American Ballet Caravan

Una de las agrupaciones que se presentaron ante el Comité para solicitar el presupuesto fue el American Ballet Caravan, dirigido por el empresario norteamericano Lincoln Kirstein, quien diseñó la propuesta de manera atractiva, conociendo los intereses del Estado y aprovechando una cercanía personal con importantes miembros del Gobierno norteamericano que le permitió incluir su proyecto en las asignaciones presupuestales del Comité (Garafola, 2002).

La compañía de Ballet existió desde 1936. Esta había trabajado junto con el reconocido coreógrafo George Balanchine, quien realizaría también gran parte de las coreografías para la gira en Latinoamérica (Campbell, 2010)⁵. Una parte del proyecto que no llegó a suceder dentro de los tiempos de funcionamiento del Comité de Asuntos Musicales de la OIAA, fue la comisión de una serie de composiciones de autores latinoamericanos que se pondrían en escena con coreografías de Balanchine, y con la interpretación del American Ballet Caravan. Por supuesto —y con miras al establecido objetivo de generar un

3 El año anterior al envío de la gira del Ballet Caravan por Latinoamérica, se realizaron giras artísticas del Ballet de Arturo Toscanini y Leopoldo Stokowsky y el Comité estableció de manera explícita en las minutas la necesidad de contrastar con esas giras.

4 Copland, además de conseguir que el Comité definiera como música representativa y sería precisamente las características que tiene su música, logró también que se seleccionaran como compositores para la gira del Ballet Caravan exclusivamente a compositores, profesionalmente relacionados con él. Entre ellos están Virgil Thomson, Paul Bowles, Alec Wilder y, por supuesto, Copland en persona con su *Ballet Billy the Kid*.

5 La compañía nació como una escuela de ballet en 1934, llamada la American School of Ballet y luego como la American Ballet Company en 1935, para finalmente transformarse en el Ballet Caravan en 1936 que tendría como propósito generar, a partir del estilo ruso de Balanchine, una danza propiamente estadounidense.

lenguaje de danza estadounidense—, junto con las coreografías de Balanchine, asignadas en su mayoría a las obras “clásicas” (*i. e.*, europeas), incluidas en el repertorio, hubo coreografías de autores norteamericanos, que se le asignaron precisamente a las obras y los arreglos de compositores estadounidenses (Campbell, 2010).

Características del repertorio

Como parte de la estrategia para el posicionamiento de la música académica de los Estados Unidos, hubo un importante control del repertorio que debían interpretar las compañías itinerantes, el cual se estableció con un frío cálculo por parte del Comité de Música. El objetivo era posicionar la música académica y contemporánea de su país, pero para lograrlo no bastaba con generar un repertorio exclusivamente norteamericano. Por un lado, estaban conscientes de que dicho repertorio, por ser nuevo, no atraería a un gran público y en ese sentido necesitaban apoyar los programas en obras del repertorio académico europeo establecido como Rossini, Tchaikovsky, Stravinsky y Johann Sebastian Bach (Campbell, 2010). Y, por otro, aunque en mucha menor cantidad, era conveniente incluir algunas obras de compositores latinoamericanos para justificar la idea de panamericanismo, eso sí, obviamente protagonizado por los principales financiadores de la gira, es decir, los estadounidenses⁶.

Con miras a lograr la facilidad de mezcla en el repertorio, los montajes no están conformados por obras extensas, sino por miniaturas orquestales con una puesta en escena breve y concreta que permitiera reorganizar en cada función el material, teniendo en cuenta los lineamientos mencionados.

Financiamiento de los Estados Unidos y los gobiernos locales para las giras

La gira de la compañía sucedió con una inversión mayoritaria del Gobierno norteamericano, pero con copatrocinio y colaboración de entidades nacionales. En Colombia, por ejemplo, colaboró en las puestas en escena la Orquesta Sinfónica Nacional y el patrocinio del Departamento de Extensión Cultural

(periódico *El Tiempo*, 13 de octubre de 1941). No obstante, la participación del Estado y la asistencia de figuras importantes a la manera de evento diplomático, el repertorio y las decisiones finales de las puestas en escena fueron tomadas exclusivamente desde los Estados Unidos (Garafola, 2002). Con un importante presupuesto, y conscientes de que era tan estratégica la calidad de la puesta en escena, como todo el evento social en torno a la gira, se invirtió gran cantidad de dinero en publicidad y la realización de eventos sociales alrededor de las presentaciones de la compañía (véase figura 1).



Figura 1. Publicidad: “Cena especial en honor del Ballet Americano”, en el periódico *El Tiempo* del 14 de octubre de 1941

En Bogotá, la gira fue un éxito rotundo. Las reseñas en la prensa ensalzan la presentación como algo nunca antes visto en el país y el itinerario de la compañía se extendió un día más de lo que se previó en la programación desde los Estados Unidos⁷. A las funciones asistieron los más altos cargos del Gobierno y de la alta sociedad bogotana y cuesta creer que, entre esta ilustre asistencia de la noche de gala en el Teatro Colón de Bogotá, no se encontraba nuestro ilustre compositor Guillermo Uribe Holguín. Incluso, más allá de las funciones en Bogotá (donde se realizaron ocho funciones), y aunque definitivamente Colombia no era en Latinoamérica la prioridad central del Gobierno norteamericano (Campbell, 2010)⁸, la gira tuvo una presencia notable en todo el país:

6 En las presentaciones que hizo el Ballet Caravan en Bogotá, de repertorio latinoamericano se incluyó únicamente la *Fantasia brasileira* de Francisco Mignone, con coreografía de George Balanchine, probablemente debido a la necesidad de diferenciación de la danza estadounidense con respecto a la europea y a la de Latinoamérica, sugiriendo implícitamente la no independencia de la cultura del vecino continente con respecto a sus raíces europeas. *Creating Something out of Nothing*, pp. 15-16, Bogotá: periódico *El Tiempo*, octubre 13-21 de 1941.

7 De acuerdo con la programación que aparece en los documentos con los que trabajó Campbell en su disertación doctoral, las presentaciones en Bogotá sucederían entre el 14 y el 20 de octubre de 1941. En la prensa bogotana se anuncia una función extra para el día 21 de octubre.

8 El Gobierno norteamericano, en el panorama de la Segunda Guerra Mundial, estaba especialmente preocupado por mejorar las relaciones con Argentina y Brasil, mientras que en Colombia ya la prensa local y buena parte de la opinión pública se inclinaba al bando norteamericano (*Shaping Solidarity*).

efectuó funciones también en Medellín, Cali y Manizales durante más de veinte días (Campbell, 2010).

Por último, la idea de reciprocidad que propuso el Comité de Música para incluir obras de compositores latinoamericanos, si bien no llegó a suceder más allá de la adopción de la *Fantasia para piano* de Francisco Mignone, incluyó los nombres de Alberto Ginastera, Mignone y Domingo Santacruz, argentino, brasilero y chileno, respectivamente. A Ginastera se le comisionó la creación de su ballet *La estancia* y a Santacruz se le pagaron los derechos de interpretación de *Cinco piezas breves para orquesta* (1937), aunque ninguna de las obras de estos dos compositores formó parte del programa final que ofreció el Ballet Caravan en la gira Latinoamericana (Campbell, 2012).

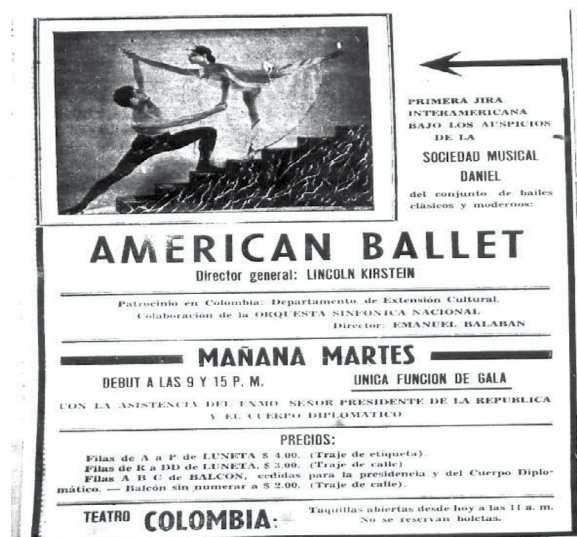


Figura 2. Publicidad del debut, en el periódico El Tiempo, 13 de octubre de 1941

Los Tres Ballets Criollos

La composición *los Tres Ballets Criollos* es una de las exploraciones novedosas del periodo tardío de Uribe Holguín. Como se dijo inicialmente, la obra de este compositor es susceptible de una comprensión en torno a las estrategias para el posicionamiento de su música en escenarios locales e internacionales. En particular, esta colección de miniaturas sinfónicas fue producto de los esfuerzos del compositor por alcanzar los escenarios panamericanos que por esos años promovió el Gobierno de los Estados Unidos, para ofrecer su obra como representante de la música sinfónica colombiana en ellos. La dedicatoria de los dos primeros ballets a Gilbert Chase y Nicholas Slonimsky, así como las coincidencias formales, estéticas y de duración con respecto a los montajes, que por esos mismos años presentó el American Ballet Caravan en varias ciudades del continente,

son evidencias de un intento aparentemente fallido del compositor, quien pretendió con estas tres piezas incursionar en tales escenarios.

Los manuscritos de la partitura orquestal de los dos primeros *Ballets Criollos*, con fecha de finalización de septiembre de 1945 (el primero de ellos a menos de un mes de la victoria de los Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial), contienen la dedicatoria en inglés a Gilbert Chase y Nicholas Slonimsky de puño y letra de Uribe Holguín. El Ballet No. 1 “to my friend Gilbert Chase” y el Ballet No. 2 “to my friend Nicholas Slonimsky”. El tercer ballet, terminado un par de meses después, en noviembre del mismo año y, como el segundo, en Usatama, la finca cafetera del compositor (Uribe, 1945).

Una revisión al catálogo del compositor refleja una única, repentina y aparentemente injustificada incursión en el género del ballet. En revisiones anteriores a la obra del compositor me he encontrado con que esas apariciones repentinas suelen responder a situaciones coincidentes con oportunidades o necesidades del momento (Vaughan, 2015). La evidencia que permitió enfocar el asunto fue la dedicatoria de los dos primeros ballets a estas dos influyentes figuras de la crítica musical, la música y la musicología estadounidense.

Gilbert Chase, crítico musical y pionero de la musicología estadounidense enfocó su carrera, quizá debido a su origen cubano, hacia las músicas hispanas e hispanoamericanas. Realizó publicaciones notables en torno a estas músicas, entre las que destacan por lo menos tres artículos sobre Ginastera, una guía sobre la música latinoamericana y un libro sobre la música en España (Hess, 2012). Además de su producción intelectual, ostentó cargos administrativos importantes en instituciones estadounidenses como *The Library of Congress* (donde fue nombrado como especialista en música latinoamericana) y *The United States Group for Latin American Music*, donde trabajó al lado, nada más ni nada menos, que de Aaron Copland y Carlethon Sprague Smith, dos de los tres miembros del Comité de Música de la OIAA (Campbell, 2010)⁹.

Nicholas Slonimsky, con quien Uribe Holguín intercambió amplia correspondencia y cuya amistad parece remontarse a las celebraciones del cuarto centenario de la ciudad de Bogotá en 1938, era un compositor, pianista, crítico y musicólogo esta-

⁹ Hay un aspecto adicional que podría sumarse a las motivaciones de Uribe Holguín para dedicar el ballet a Gilbert Chase: la posible relación familiar entre Gilbert y Lucía Chase, una bailarina y coreógrafa de ballet, importantísima para los Estados Unidos a mediados del siglo xx (*Shaping Solidarity*). Desafortunadamente, no he podido confirmar aún el parentesco entre los dos.

dounidense, también fuertemente relacionado con el asunto de la música latinoamericana. Participó activamente en la conferencia sobre relaciones interamericanas en música, que fue uno de los precedentes importantes del Comité de Música de la OIAA (Campbell, 2010), autor del libro *Music since 1900* y de un artículo al que Uribe Holguín le prestó bastante atención titulado *Problemas de la música moderna* (Slonimsky, 1938).

Además de los lazos con el Gobierno estadounidense, Slonimsky era clave para Uribe Holguín, ya que en el pasado, durante el periodo en que Gustavo Santos presidió la Dirección Nacional de Bellas Artes del Gobierno colombiano (una especie de Ministerio de Cultura de la época), fue uno de los delegados internacionales que firmó una carta dirigida a la dependencia gubernamental, solicitando que se hiciera la edición y publicación de los —hasta entonces— 250 trozos en el sentimiento popular (Vaughan, 2015).

Se sumarían a la relación de los dos personajes con el Gobierno norteamericano y sus políticas de intercambio cultural con Latinoamérica, y a la coincidencia cronológica con la victoria de los Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial y a las recientes presentaciones del American Ballet Caravan en Bogotá, Colombia y Latinoamérica, las características musicales de los *Ballets Criollos*, para mostrarnos una colección de obras creadas y direccionadas a los escenarios panamericanos que ofrecía el vecino del Norte.

El Comité de Asuntos Musicales de la OIAA estableció que las obras que se presentarían en la gira del *Ballet Caravan* serían de corta duración, sobre música no disonante ni elitista (*i. e.*, europea) y que utilizaría piezas “accesibles” para el público en general. El proyecto propendía por un intercambio musical con las músicas latinoamericanas y, aunque Uribe Holguín nunca formó parte del proyecto oficialmente (a diferencia de compositores como Alberto Ginastera —quien creó el ballet *La estancia* para este proyecto— o Francisco Mignone —que participaría con su *Fantasia brasileira*—), la composición de los *Tres Ballets Criollos* está claramente articulada con todos los parámetros propuestos por el Comité.

Los *Tres Ballets Criollos* son miniaturas de aproximadamente cinco minutos cada una, una serie que, en conjunto o por separado, es muy fácil de acomodar en un programa como los que ofreció el American

Ballet Caravan cuando vino a Latinoamérica. La postura de Uribe Holguín frente a las músicas vanguardistas europeas siempre fue escéptica (Uribe, 1960) y, en ese sentido, no significaba ningún esfuerzo para el compositor acomodar el lenguaje de los *Ballets* a este segundo parámetro establecido por el Comité. Por último, es importante recordar que los *Ballets Criollos* son de las obras más “accesibles” (que han gozado de popularidad) en el catálogo de Uribe Holguín. Se han realizado presentaciones con relativa frecuencia, existe un arreglo para banda sinfónica que se ha interpretado en varias ocasiones¹⁰ y es de las pocas obras del compositor que se encuentra fácilmente para consulta en plataformas de Internet como YouTube¹¹. La composición de los *Ballets Criollos* es claramente “accesible” desde su estructura musical: son diatónicos, fraseados y periodizados de manera regular (en contraste con mucha de su música que rompe esa regularidad de manera constante) y relativamente repetitiva, de nuevo, con respecto al resto de su música.

Colombia no era la primera ni la segunda prioridad en las estrategias de intercambio cultural que envió el Gobierno de los Estados Unidos; por lo menos, no en el frustrado proyecto de encargo de obras de compositores latinoamericanos para la puesta en escena del American Ballet Caravan. De manera accidental, al revisar los periódicos bogotanos en busca de información acerca de la gira del Ballet Caravan, se hallaron artículos y caricaturas que reflejan una evidente postura antinazi de los medios de comunicación; razón por la que, seguramente, a los ojos del Estado norteamericano, resultaba mucho más urgente y delicado el acercamiento con naciones como Argentina y Brasil, en las que el bando no estaba claramente definido a favor de los Estados Unidos. En la figura 3 se reproduce una caricatura de Rivero Gil, publicada en el periódico El Tiempo del 18 de octubre de 1941, que representa a dos soldados alemanes (ambos con un pequeño bigote al estilo de Hitler) cargando una bomba y, junto a ellos, una bomba con una esvástica dibujada. Uno le dice al otro: “Ya han evacuado mujeres y niños” y el otro responde: “¡Vaya! Nos dejaron sin objetivos”.

10 Luis Becerra hizo el mencionado arreglo y la partitura puede consultarse en el CDM (Centro de Documentación Musical) de la Biblioteca Nacional, en Bogotá.

11 <https://www.youtube.com/watch?v=2jcdqaf1ddm>.



Figura 3. Caricatura antinazi, en El Tiempo, 18 de octubre de 1941

Sin embargo, la presencia de ciudades colombianas programadas en el cronograma de funciones de la gira de 1941, que presenta Campbell (2010) en su disertación, evidencia una relevancia considerable en Colombia. Solo allí, la compañía de Ballet programó doce funciones, se presentó en cuatro ciudades y, tras revisar los periódicos del momento, encontramos que además de las funciones programadas, la compañía realizó por lo menos una función adicional el día 21 de octubre en Bogotá, con una función promocionada de la siguiente manera en la edición del 20 de octubre del periódico El Tiempo (véase figura 4).

Más allá de las características que el Comité de Asuntos Musicales propuso explícitamente, y de aquellas que las funciones del Ballet Caravan tenían de manera implícita, Uribe Holguín quería ofrecer un

producto representativo de la música colombiana. Dijimos antes que la línea en la que se enmarcan los *Ballets Criollos* es la del nacionalismo musical basado en la identidad criolla. Esta identidad está apoyada fundamentalmente en la explotación de las posibilidades rítmicas de la *hemiola*. Esa superposición de ritmos ternarios y binarios puede ser abstracta en algunas obras de Uribe Holguín, por utilizarse como una herramienta hermenéutica dentro de un discurso contenido en la música¹², o alejarse en sonoridad típica de la *hemiola* en las músicas populares, debido a su utilización como una característica de diferenciación entre las diferentes voces en una textura polifónica, en lugar de un *ostinato* rítmico en el acompañamiento. En los *Ballets Criollos* la utilización de la *hemiola* es evidente y muy cercana a la de su uso en las músicas tradicionales y populares colombianas. Esto debido a la presencia constante de *ostinati* rítmicos que resaltan las incongruencias métricas y que contiene en la melodía yuxtaposiciones —en lugar de superposiciones— de la subdivisión en tres y dos.

En el primer *Ballet Criollo*, desde que inicia la orquesta (después de una breve introducción de tres compases de los timbales), aparece un *ostinato* rítmico y armónico que acompaña la mayor parte del movimiento y que apoya el carácter alegre y prototradicional de la pieza (véase figura 5).

En el segundo (véase figura 6), la utilización está más apoyada en la mencionada yuxtaposición, que en la superposición que refleja el *ostinato* del primer ballet. A su vez, el segundo y tercer ballet reflejan una especie de síntesis de las dos formas de utilización de la *hemiola* que el compositor exploró en su línea del nacionalismo en torno a la identidad criolla; es decir, la superposición a manera de *ostinato* en el acompañamiento y el tratamiento melódico de la yuxtaposición de las subdivisiones contrastantes.

¹²Tal es el caso del desarrollo de la hemiola a lo largo de los tres primeros cuadros del poema sinfónico *Conquistadores*. Para una discusión detallada al respecto, véase Vaughan (2015, pp. 80-90).

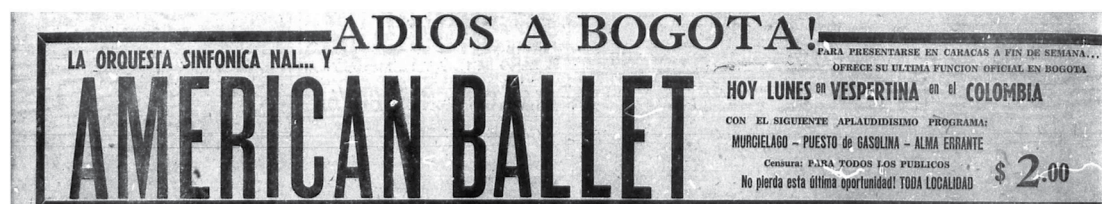


Figura 4. Adiós a Bogotá, publicidad en el periódico El Tiempo del 20 de octubre de 1941

Tempo cómodo, sin pesantez ♩ = 46

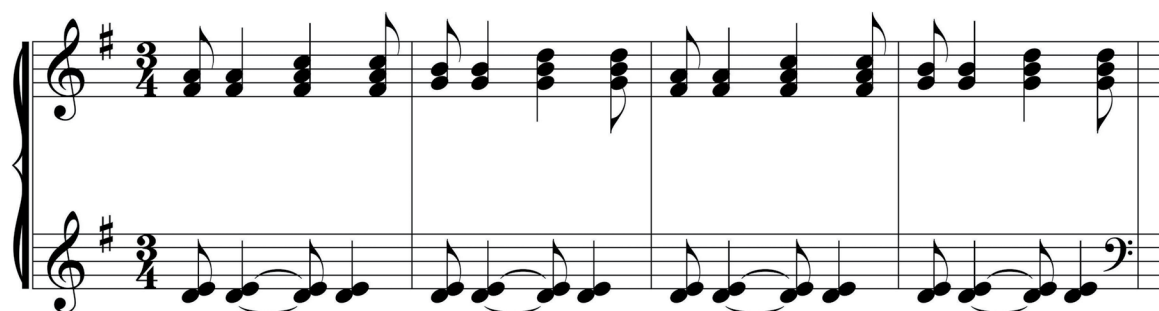


Figura 5. Primer Ballet Criollo, ostinato (reducción), cc.1-4

Desde una perspectiva etimológica, la utilización de la palabra ‘criollo’ por el compositor en su catálogo es excepcional y cumple una doble función. Por un lado, es el reflejo de lo que él consideraba el origen de la cultura colombiana, como producto de los descendientes de los españoles; y, por otro, implicaba la utilización de un término fácil de traducir al inglés (*creole*) y al francés —canadiense— (*créole*) de Norteamérica, o de aplicar al español desde Argentina hasta México, transformando el título de la colección de miniaturas sinfónicas en un título perfectamente comprensible en todo lo largo y ancho de América.

Ahora, ¿por qué los *Ballets Criollos* no conquistaron los escenarios panamericanos a los que nuestra hipótesis dice que —apuntó Uribe Holguín— si la obra se articulaba perfectamente con los parámetros de

tales escenarios? Por una parte, Copland siguió teniendo un importante poder de decisión sobre las políticas de intercambio cultural panamericano propuesto desde el Norte, aun después de la disolución del Comité de Música de la OIAA. Se debe decir que él no fue, precisamente, un propulsor de la obra de Uribe Holguín y en, por lo menos, dos ocasiones señala el descuido que reflejan las partituras del compositor colombiano (Copland, 1960)¹³, lo que nos hace pensar que la presencia de Copland

¹³ Parece ser que Copland tuvo acceso al archivo personal de Uribe Holguín y, probablemente, el descuido al que hace referencia se deba a la pésima caligrafía que tuvo Uribe Holguín, especialmente hasta finales de la década de los treinta, como consecuencia de su doble papel como compositor y director de la Orquesta Sinfónica Nacional, lo cual convirtió a algunas de sus partituras más en una guía mnemotécnica que en una partitura rigurosa y clara (Vaughan, 2015).

un poco movido (♩ = c. 120) (allegro)

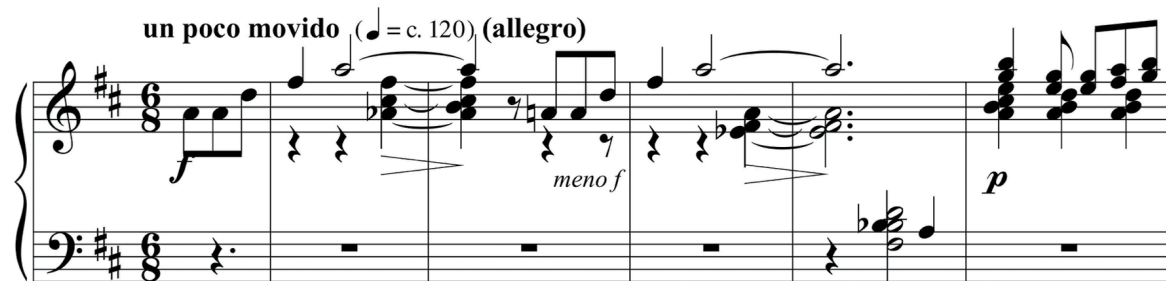


Figura 6. Segundo Ballet Criollo (reducción), cc.1-12

probablemente obstaculizó la realización del objetivo del compositor colombiano.

Por otra parte, si bien el proyecto de ballet americano de Lincoln Kirstein —quien ostentó el cargo de director del Ballet de New York después de la disolución del Ballet Caravan— siguió implementando intercambios culturales junto con el Departamento de Estado durante la guerra fría (Campbell, 2012), en 1945, cuando empieza la discordia de la guerra fría entre la Unión Soviética y los Estados Unidos, decae el proyecto de intercambio cultural, puesto que al Congreso de los Estados Unidos le huele a socialismo el soporte financiero de las artes por parte del Estado (Garafola, 2002).

Conclusiones

La composición de los *Tres Ballets Criollos*, a la luz de las fechas de su composición, que coinciden con los años de mayor actividad de los intercambios culturales propulsados por los Estados Unidos, como consecuencia de la guerra mundial y la guerra fría; de la coincidencia de los formatos que estaba utilizando la compañía del American Ballet Caravan; y del hecho de que dos de las tres piezas que los conforman están dedicadas a importantes figuras de la música y la musicología norteamericana en esos años, parecen haber sido creados como producto musical de exportación para presentarse en el gran escenario de distribución panamericano que ofreció el Gobierno estadounidense.

Dentro de tales políticas, la realización de la gira de 1941 del American Ballet Caravan, que estuvo en particular enfocada en el asunto de las músicas populares latinoamericanas como elemento estilístico aprovechable en las músicas “serias” (Campbell, 2010), fue tal vez la que preparó y llevó a la cabeza y la pluma de Uribe Holguín el proyecto de creación de estos ballets, una vez asegurada la hegemonía política norteamericana a nivel mundial tras el triunfo en la segunda guerra en septiembre de 1945. En este sentido, la selección de Uribe Holguín de la tendencia nacionalista basada en lo criollo —dentro del esquema de las tres tendencias en la producción del compositor que propongo— para crear los *Ballets Criollos* es adecuada a tal propósito. La composición de estas piezas, todas nutridas de elementos de las músicas populares y tradicionales colombianas que él conocía, es evidencia de los esfuerzos del compositor para encajar en las directrices de las políticas de estado de los Estados Unidos para los intercambios musicales interamericanos de aquellos años.

A pesar de la aparente motivación estética y altruista con la que se suele interpretar la producción de los compositores académicos, la verdad es que las grandes figuras de la música académica también son motivadas por intereses mundanos y frecuentemente se proyectan con estrategias para el posicionamiento de su obra, como las que utilizan abiertamente los compositores y productores de músicas comerciales. Una lectura diacrónica del título y el contenido musical de los *Tres Ballets Criollos*, saca a la luz tales estrategias de Guillermo Uribe Holguín.

Referencias

- Campbell, J. (2010). *Shaping Solidarity: Music diplomacy and inter-American relations, EE. UU.* Disertación doctoral de la Universidad de Connecticut.
- Campbell, J. (2012). Creating something out of nothing: The office of Inter American Affairs Music Committee (1940-1941) and the inception of a policy for musical diplomacy. *The Journal of the Society for Historians of American Foreign Relations*, 36, 29-39.
- Chase, G. (1962). *A guide to the music of Latin America*. Washington: Pan-American Union.
- Chase, G. (1958). Creative trends in Latin America I. *Tempo New Series*, 48 (Summer), Cambridge University press: 28-34.
- Chase, G. (1959). Creative trends in Latin America II. *Tempo New Series*, 50 (Winter), Cambridge University press: 25-28.
- Chase, G. (1957). Alberto Ginastera: Argentine composer. *The Musical Quarterly*, 43, 4, (October). Oxford University press, 439-460.
- Copland A. (1952). *Music and imagination*. Cambridge: Harvard University Press.
- Copland, A. (1960). *The composers of South America*. Disponible en <https://www.loc.gov/resource/copland.writ0051.0/?sp=1>.
- Cortés, J. (2011). Una lectura a la *Revista del Conservatorio* (1910-1911) en su centenario. *Ensayos, Historia y Teoría del Arte*, núm. 20. Bogotá: Instituto de Investigaciones Estéticas, Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia.
- Curt, F. (1938). Guillermo Uribe Holguín. *Boletín Latinoamericano de música* (vol. 4). Bogotá.
- Duque, E. (1980). *Guillermo Uribe Holguín y sus trescientos trozos en el sentimiento popular*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

- Duque, E. (2000). El estudio de la música. En Bermúdez, E. (ed.), *Historia de la música en Santa Fe y Bogotá* (pp. 125-150), Bogotá: Fundación de Música.
- Galvis, S. y Donadio, A. (1986). *Colombia nazi 1939-1945* (2ª ed.). Bogotá: Planeta.
- Garafola, L. (2002). Dollars for dance: Lincoln Kirstein, City Center, and the Rockefeller Foundation. *Dance Chronicle*, 25(1), 101-114.
- Hess, C. (2012). "De aspecto inglés, pero de alma española": Gilbert Chase, Spain, and Musicology in the United States. *Revista de Musicología*, 35(2), 263-296.
- Santamaría-Salgado, C. (2007). El Bambuco, Los saberes mestizos y la Academia: un análisis histórico de la persistencia de la colonialidad en los estudios musicales latinoamericanos. *Latin American Music Review*, 28(1), 1-23.
- Slonimsky, N. (1938). Problemas de la música moderna. *Boletín Latinoamericano de música*, 4, 851-858.
- Uribe, G. (1905). Los Pirineos de Felipe Pedrell. *Revista Trofeos*, Bogotá.
- Uribe, G. (1945). *Tres Ballets Criollos op. 78 nos. 1, 2 y 3. Partitura general y partes*. Bogotá: Fundación Guillermo Uribe Holguín del Patronato Colombiano de Artes y Ciencias. Carpeta 13 E.
- Uribe, G. (1960). "Revolución en la música". *El Espectador*, 31 de agosto de 1960.
- Vaughan, C. (2015). *Los poemas sinfónicos de Guillermo Uribe Holguín (1880-1971)*. Tesis de maestría de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.