

# Identidad, yuxtaposición y resistencia: tres categorías para entender la música latinoamericana para piano de comienzos del siglo XX

Identity, juxtaposition  
and resistance:  
three categories  
to understand  
the Latin-American  
piano music of  
the beginning  
of 20th century



Por: Mónica María Tobo Mendivelso<sup>1</sup>  
Artículo de reflexión no derivado de investigación  
Recibido: 15 de octubre de 2018  
Aceptado: 15 de febrero de 2019

Para citar este artículo/To reference this article;  
Tobo, M. M. (2019). Identidad, yuxtaposición y  
resistencia: tres categorías para entender la música  
latinoamericana para piano de comienzos del siglo  
XX. *Música, Cultura y Pensamiento*, 8(8), 104-109.

## Resumen

El piano desempeñó un papel protagónico en gran parte del repertorio musical latinoamericano escrito en los siglos XIX y XX. Tuvo una fuerte incidencia en diversas prácticas sociales y musicales de esta época, que se ve reflejada en la obra de un número significativo de compositores en América Latina. Es por ello por lo que en este trabajo se pretende analizar algunas obras pianísticas de compositores latinoamericanos de comienzos del siglo XX, a partir de tres categorías relacionadas entre sí y que permiten entenderla en el marco de las dinámicas culturales y artísticas propias de esta época: identidad, yuxtaposición y resistencia.

**Palabras clave:** interpretación, música latinoamericana, nacionalismo, música para piano.

## Abstract

The piano played a leading role in much of the Latin American musical repertoire written in the nineteenth and twentieth centuries. It had a strong incidence in diverse social and musical practices of this time, which is

1 Docente de la Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Candidata a Doctora en Educación y Sociedad de la Universidad de La Salle. Magíster en Educación de la Universidad Autónoma del Caribe. monica.tobo@uptc.edu.co.

reflected in the work of a significant number of composers in Latin America. That is why this work is intended to analyze some piano works of Latin American composers of the early twentieth century, from three categories related to each other and that

allows understanding in the framework of the cultural and artistic dynamics of this era: identity, juxtaposition and resistance.

**Keywords:** interpretation, Latin American music, nationalism, piano music.

## Introducción

El piano desempeñó un papel protagónico en gran parte del repertorio musical latinoamericano escrito en los siglos XIX y XX. Su comercialización a gran escala a partir del siglo XIX hizo que tuviera una fuerte incidencia en diversas prácticas sociales y musicales de esta época, que se ve reflejada en la obra de un número significativo de compositores en América Latina. Sin embargo, gran parte de los repertorios escritos para este instrumento no son ampliamente conocidos, a pesar de la importancia que muchos de ellos tuvieron en la definición de géneros musicales nacionales en los nacientes países latinoamericanos. Es por ello por lo que en este trabajo se pretende analizar algunas obras pianísticas de compositores latinoamericanos representativos de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, a partir de unas categorías de análisis relacionadas entre sí y que permiten entenderla en el marco de las dinámicas culturales y artísticas propias de esta época.

Este artículo está estructurado en las siguientes secciones: identidad, yuxtaposición y resistencia como categorías de análisis, prejuicios en el estudio de la música latinoamericana, características de la música del siglo XIX en América Latina, nacionalismo, análisis de tres obras para piano de algunos compositores latinoamericanos y, finalmente, las conclusiones.

## Identidad, yuxtaposición y resistencia como categorías de análisis

La gran diversidad de las prácticas musicales latinoamericanas, a lo largo de la historia, hace prácticamente imposible comprenderlas desde una única mirada o establecer características generalizantes que dejen de lado sus particularidades. Sin embargo, para los fines de esta reflexión es posible encontrar tres categorías que pueden ayudar a comprender las obras para piano de comienzos del siglo XX de algunos compositores latinoamericanos. Estas categorías son:

**Identidad:** relacionada con la necesidad generalizada en toda América Latina de crear un arte con sello propio, que encontrara sus raíces en músicas prehispánicas, populares, folclóricas, evocándolas y reinventándolas. La identidad se entiende fundamentalmente como una construcción histórica de los diversos grupos humanos. A su vez, la dimensión

dinámica de la identidad que plantea el musicólogo argentino Bernardo Illari (1999), resulta pertinente para los propósitos de este trabajo.

Al referirse al compositor Manuel de Mesa, Illari resalta que la obra de dicho compositor puede entenderse en el marco de una construcción permanente de identidad, pues Mesa buscó siempre conocer a fondo las obras de sus antecesores y a partir de este conocimiento “modernizó el pasado en términos del presente, absorbió el presente en términos del pasado” (p. 312). Esta concepción de la identidad puede ayudar a entender la obra de gran parte de los compositores de los siglos XIX y XX en América Latina.

**Yuxtaposición:** este término es tomado del pensamiento del filósofo Leopoldo Zea (1978), para quien mientras la historia europea está hecha por absorciones o asimilaciones, en cambio, la historia latinoamericana por yuxtaposiciones. Se entiende la

yuxtaposición como una superposición de sistemas de pensamiento, tendencias y tradiciones culturales indígenas, africanas y europeas que conviven de forma simultánea en gran cantidad de prácticas musicales latinoamericanas.

**Resistencia:** la asimilación y apropiación de los aportes musicales de la cultura europea no se dio de forma pasiva en América Latina, ya que desde los inicios del proceso de colonización es posible rastrear el intento de los pueblos latinoamericanos de hacer frente a la dominación cultural europea a partir de la preservación y visibilización de sus propias tradiciones.

### Prejuicios en el estudio de la música latinoamericana

La comprensión de la música latinoamericana en sus múltiples géneros, desarrollos y recorridos históricos se ha visto permeada por algunos prejuicios cuyo origen radica, principalmente, en la intención de ubicarlas en función de las músicas europeas y que, por tanto, desconoce las particularidades sociales y culturales que las rodean.

En el estudio de las músicas latinoamericanas del siglo XIX, un primer prejuicio mencionado por Miranda y Tello (2011), es la noción de desarrollo musical, que reconoce un pasado glorioso en las músicas de la Colonia y unos grandes compositores en el siglo XX, dejando, entonces, a los compositores del siglo XIX como simples precursores de lo que ocurriría después. En oposición a este prejuicio, Blacking (2006) sugiere que los estilos musicales no pueden juzgarse como estadios evolutivos y que esta percepción poco o nada puede aportar en la comprensión real del fenómeno musical.

Precisamente, la intención de juzgar las músicas latinoamericanas en función de las prácticas europeas trae, como consecuencia, un segundo prejuicio que se refiere al canon musical, que ha definido una serie de grandes obras maestras de los grandes compositores europeos y que son tomadas como patrón de referencia para medir la calidad de todos los otros compositores.

### Características de la música del siglo XIX en América Latina

Una característica importante de la música del siglo XIX en América Latina, es la producción y desarrollo de actividades de música de cámara, que poco a poco fueron desplazando los espacios religiosos y

nobiliarios como principales centros de actividades musicales. Asimismo, la música se convirtió en un importante agente cultural de identidad, pues tras los procesos de independencia de los diferentes países se buscó la identificación de los diversos actores sociales en torno a un proyecto común: el proyecto de nación. Este fenómeno tuvo también como consecuencia directa un creciente interés por el estudio de las músicas locales y su inclusión en las creaciones de compositores latinoamericanos.

Durante este periodo se crearon diversas instituciones que contribuyeron a la organización y promoción de la vida musical. Tal es el caso de las sociedades filarmónicas, los conservatorios, bandas municipales y auditorios. Las actividades de estas instituciones condujeron a una mayor profesionalización de creadores e intérpretes. Por otra parte, la noción de gusto musical era detentada por una creciente clase media que, en general, seguía estrechamente vinculada a las prácticas culturales europeas, las cuales se consideran superiores y dignas de ser imitadas; esto es, lo que en palabras de Rodríguez (1987) puede definirse como “libre aceptación de la dependencia” (p. 111), pues aquellos patrones culturales que antes de la Independencia fueron impuestos por Europa, ahora eran libremente elegidos por los criollos de América Latina. Carpentier (1977) coincide con este planteamiento, cuando afirma que

El criollo americano manifiesta desde muy temprano una doble preocupación: la de definirse a sí mismo, la de afirmar su carácter en realizaciones que reflejen su particular idiosincrasia, y la de demostrarse a sí mismo y demostrar a los demás que no por criollo ignora lo que ocurre en el resto del mundo, ni que por vivir lejos de grandes centros intelectuales y artísticos carece de información o es incapaz de entender y utilizar las técnicas que en otros lugares están dando excelentes frutos (p. 15).

Esta reflexión ilustra, de manera acertada, cómo el desarrollo de procesos culturales en América Latina osciló desde los albores de la Colonia entre la intención de diferenciarse de Europa, pero también de reflejar una apropiación de las tendencias culturales que Europa imponía.

### Nacionalismo

El nacionalismo en América Latina tuvo un amplio desarrollo durante el siglo XIX y buena parte del siglo

xx. Si bien ha sido muchas veces visto y estudiado como un fenómeno aislado en cada país, es posible encontrar una concordancia en las obras de diversos compositores de América Latina. Ya a comienzos del siglo xx, es posible encontrar en los compositores un progreso del aspecto nacionalista sobre generaciones anteriores, cuyo nacionalismo residía más en el título pintoresco de sus obras que en su contenido musical.

Fue común en América la constante preocupación por crear un arte con sello propio, que plasmara o recreara las raíces prehispánicas y que hiciera uso de la canción popular y de elementos folclóricos. De acuerdo con Illari (1999), “una composición nacionalista recurre a la manipulación de símbolos sonoros de fuerte capacidad evocativa, melodías, ritmos, estructuras armónicas, sonoridades, generalmente de origen popular” (p. 281).

El piano desempeñó un papel protagónico en gran parte del repertorio de música de salón escrito en toda América Latina durante el siglo xix y parte del xx. Su comercialización, a gran escala a partir del siglo xix, hizo que tuviera una fuerte incidencia en las prácticas sociales y musicales de esta época.

Las músicas de salón tienen una importancia fundamental en los países latinoamericanos, pues a partir de ellas se empezó a definir una amplia proporción de géneros musicales que con el tiempo se convirtieron en auténticos símbolos de identidad nacional. Gómez y Eli (1995) afirman:

La microforma pianística del salón romántico europeo, supo del criollismo aportado por danzas, contradanzas, vales, jarabes, milongas, zamacuecas, modiñas y maxixes, y un sinnúmero más de especies gestadas en los sectores populares que invadieron por derecho propio los salones americanos hasta instalarse en ellos, asumiendo contornos más precisos y afirmando un acento nacional (p. 319).

Sin embargo, a pesar de esta importancia, el estudio de dichas músicas no ha sido muy amplio. De acuerdo con Miranda y Tello (2011): “Ninguna nación latinoamericana ha trazado con claridad el alcance de su repertorio de música de salón” (p. 87). Este fenómeno puede explicarse quizá por una fuerte tendencia eurocéntrica que llevó a considerar como géneros menores a las mencionadas músicas de salón, nunca equiparables a las grandes obras canónicas europeas.

Refiriéndose al caso particular colombiano, Marulanda (1988) afirma: “Las virtudes del piano como instrumento ideal para la formación del músico, como acompañante de infinitos recursos, como instrumento sin igual para la docencia y como base para el ejercicio de la composición, se impusieron definitivamente” (p. 373).

El repertorio pianístico incluía, también, numerosas mazurkas, *impromptus*, nocturnos, fantasías y variaciones sobre temas de ópera, que solían conservar en lo armónico, y en lo estructural se conservaban, principalmente, rasgos del estilo romántico europeo. Dentro de estos repertorios era evidente que aún no existían barreras totalmente diferenciadoras entre lo culto y lo popular: existía una fuerte interrelación de las diversas prácticas musicales.

## Identidad, yuxtaposición y resistencia en tres obras latinoamericanas para piano

### El bambuco - Aires nacionales neogranadinos, op. 14, de Manuel María Párraga (Colombia, ca. 1826-1895)

Es tal vez una de las obras más conocidas del compositor, debido quizá a lo que Roa (2014) define como “... su singular equilibrio entre virtuosismo y presentación de aires autóctonos de fácil asimilación por parte del oyente” (p. 134). Esta obra se constituye en uno de los primeros intentos de incorporar un género eminentemente popular, como el bambuco al repertorio pianístico colombiano. Si bien esta obra fue compuesta en el siglo xix, se considera un antecedente importante de la producción de otros compositores del siglo xx.

La obra consiste en una serie de variaciones sobre un bambuco cantado titulado *La morena*. Inicia con una introducción lenta con uso de octavas en la mano derecha. Posteriormente, con un tempo de *allegro capriccioso* se inicia en la mano izquierda el patrón rítmico y melódico tradicional del bambuco, el cual se mantiene hasta el final de la composición. A su vez, la melodía se va complejizando en el transcurso de la obra, recurriendo al uso de terceras como parte del acompañamiento, luego mediante el uso de figuras rápidas que dan un aire de virtuosismo a la composición y, finalmente, con el uso de octavas en la mano derecha.

En esta obra es posible apreciar la yuxtaposición de los aportes propios del romanticismo europeo

mediante la exploración de los diversos registros del piano, en su carácter virtuoso y la inclusión de músicas populares, lo cual se constituye, como se había mencionado, en una característica bastante común dentro del nacionalismo latinoamericano. Además, es posible apreciar cómo el compositor desde el título mismo de la composición esboza un intento temprano de construcción de una identidad nacional por medio de esta pieza de salón.

### **Balada mexicana para piano, de Manuel María Ponce (México, 1892-1948)**

La balada es una de las composiciones más representativas del nacionalismo musical romántico mexicano, así como una de sus creaciones para piano más célebre. Plantea, desde su título mismo, la clara intención de definir un aporte de tipo nacionalista. La alternancia de compás de 3/4 y 2/4 también refleja la inspiración en aires populares mexicanos, algunos de los cuales suelen utilizar este tipo de amalgama. Su estructura es de forma sonata, en la que cada uno de los dos temas principales son las canciones populares *El durazno* y *Acuérdate de mí*.

A lo largo de la obra se explora todo el rango dinámico y de registro del piano. La balada, de claro virtuosismo, supone un reto técnico para el intérprete debido a la presencia de constantes notas dobles, escalas y arpeggios, cromatismos y pasajes también rápidos de octavas. Ponce integra en esta composición elementos tradicionales mexicanos con los desarrollos pianísticos propios del romanticismo, presentando cada uno de los temas en su versión más sencilla y, posteriormente, en toda la obra elaborándolos a través de variaciones.

### **Impressões Seresteiras y Dança do Índio Branco, pertenecientes al Ciclo Brasileiro de Heitor Villa-Lobos (Brasil, 1887-1959)**

Dentro de la vasta producción pianística de Villa-Lobos, el Ciclo Brasileiro compuesto entre 1936 y 1937 ha tenido especial difusión. Sin duda, Villa-Lobos es considerado uno de los más importantes compositores del siglo xx y su obra refleja tanto el profundo conocimiento que poseía del folclor brasileiro como su manejo y apropiación de los procesos compositivos académicos propios de la tradición europea. El Ciclo lo integran cuatro piezas: *Plantio do Caboclo*, *Impressões Seresteiras*, *Festa no Sertão* y *Dansa do Índio Branco*.

En particular, la segunda pieza del Ciclo, las *Impressões Seresteiras*, es una de sus obras para piano más interpretadas, debido a una integración sutil y bien lograda en un ritmo de vals de cierta referencia nostálgica y melancólica a las serenatas, habituales en el Brasil de la época de la composición de dicha obra, con una exploración del lenguaje pianístico con claras reminiscencias románticas. La obra tiene un nivel alto de exigencia técnica, marcada por la presencia de arpeggios rápidos, octavas, polirritmias, trémolos y la exigencia de contrastes que abarcan todo el rango dinámico del piano y también de colores y sonoridades. Se aprecia en esta obra una integración desde el título mismo de las tradiciones populares con el profundo conocimiento de los recursos técnicos y expresivos del piano.

Por su parte, la *Dansa do Índio Branco* evidencia desde su título mismo una contradicción y tiene un profundo valor simbólico. El indio blanco puede representar de alguna manera la esencia de la yuxtaposición cultural latinoamericana. Para algunos hace referencia, incluso, al propio Villa-Lobos, quien tenía ascendencia española, pero siempre se reconocía con orgullo como brasileiro, fruto de una mezcla de sangre indígena, africana y europea. El carácter de danza está dado por un ritmo enérgico, rápido y sincopado a lo largo de toda la obra. Su estructura es sencilla (ABA)<sup>2</sup> y la melodía evoca sonidos primitivos y se recurre al empleo de disonancias en un lenguaje más próximo a las sonoridades del siglo xx.

## **Conclusiones**

Las obras para piano analizadas en este trabajo, tienen algunas características comunes respecto a la apropiación y evocación de aportes propios de las músicas populares de cada uno de los países de nacimiento de los compositores, que es evidente en los títulos mismos de las obras. Esta evocación se da dentro de estructuras propias de la tradición europea y adopta un uso del piano que remite también al romanticismo y el nacionalismo europeo en cuanto, principalmente, a una exploración de todo el registro y la tímbrica del instrumento y en un nivel de virtuosismo y dificultad técnica considerable para el intérprete.

El desarrollo de las microformas pianísticas tuvo un papel decisivo en la configuración del repertorio es-

2 Forma ternaria o tripartita que define la estructura tonal de la obra.



critico para este instrumento en América Latina. Este tipo de obras no deben analizarse a la luz del criterio de evolución propia de una visión eurocéntrica, sino más bien en función de su rol en la definición de las músicas y géneros nacionales, que empezó a gestarse tras los procesos de independencia en los diversos países latinoamericanos.

Las obras analizadas demuestran cómo los modelos de composición y estilo propios de la tradición europea, adoptados por los compositores latinoamericanos, fueron asimilados de manera creativa y propositiva, involucrando, además, un cuestionamiento constante por la identidad nacional.

La inclusión de ritmos nacionales en las músicas académicas para piano atendió a un proceso gradual de reconocimiento y valoración de dichos ritmos, los cuales, por medio de la música de salón y las microformas, encontraron un terreno fértil de expresión. Los compositores latinoamericanos supieron aprovechar la gran riqueza de estos repertorios, integrándola de forma gradual en numerosas obras. Por ello, es posible afirmar que el piano se transformó en un instrumento que posibilitó la definición de estilos nacionales.

La yuxtaposición, analizada en el presente trabajo, es una característica que aún persiste en las músicas latinoamericanas y es posible apreciarla a través de la convivencia de manera simultánea de múltiples corrientes y estilos diversos en repertorios tanto de tradición académica como popular.

Las nuevas generaciones de pianistas tienen el reto y la enorme posibilidad de investigar, interpretar y difundir el repertorio escrito en toda América Latina

durante los siglos XIX y XX; el cual, sin duda, posee una gran calidad y variedad. Solo un conocimiento profundo de nuestro pasado permitirá construir y entender nuestra verdadera identidad en el presente.

## Referencias

- Blacking, J. (2006). *¿Hay música en el hombre?* Madrid: Alianza Editorial.
- Carpentier, A. (1977). América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música. En Aretz, I. (relatora), *América Latina en su música* (pp. 7-19). París: Siglo Veintiuno Editores.
- Gómez, Z. y Eli, V. (1995). *Música latinoamericana y caribeña*. Madrid: Editorial Pueblo y Educación.
- Illari, B. (1999). Identidades de Mesa: un músico criollo del barroco chuquisaqueño. *Separata del Anuario del Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia*, 5, 275-316.
- Marulanda, O. (1988). El papel histórico del piano. En *La música colombiana del siglo XIX* (pp. 371-377). Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá.
- Miranda, R. y Tello, A. (2011). *La música en Latinoamérica*. México, D. F.: Secretaría de Relaciones Exteriores de México.
- Roa, J. (2014). La escritura pianística de Manuel María Párraga. *Ricercare*, 2, 127-136, doi: 10.17230/ricercare.2014.2.6.
- Rodríguez, M. (1987). Recreación cultural latinoamericana. En *Temas de cultura latinoamericana* (pp. 103-119). México, D. F.: Universidad Autónoma del Estado de México.
- Zea, L. (1978). *Filosofía de la historia americana*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.