

LUIS ENRIQUE NIETO



*La música nariñense en los años
del Clavel Rojo*

LUIS GABRIEL MESA MARTÍNEZ



*“Mi vida ha sido
un conservatorio
sin matrícula”*

Luis Erueto

LUIS ENRIQUE NIETO

*La música nariñense en los años
— del Clavel Rojo —*

LUIS GABRIEL MESA MARTÍNEZ

IMAGEN Y DISEÑO

JUAN DIEGO MUÑOZ VÉLEZ

**LUIS ENRIQUE NIETO:
LA MÚSICA NARIÑENSE EN LOS AÑOS DEL CLAVEL ROJO**

Primera Edición: 1.000 ejemplares; Diciembre de 2015

Editor: Fondo Mixto de Cultura de Nariño

Co-editores: Alcaldía de Pasto (Secretaría de Cultura) - Ministerio de Cultura

Arreglos y edición de partituras: Luis Gabriel Mesa Martínez

Diagramación: Juan Diego Muñoz Vélez

Portada: Retrato de Luis Enrique Nieto Sánchez, c. 1930

Cortesía: Javier Vallejo Díaz

© Luis Gabriel Mesa Martínez

© Fondo Mixto de Cultura de Nariño

ISBN: 978-958-96561-1-2

Colección Sol de los Pastos

Impresión: Panamericana Formas e Impresos S.A.

Disco Compacto

Alexander Vargas (Ingeniería de sonido)

Little House Records

Montaje Musical

Programa Nacional de Estímulos 2015


Ministerio de Cultura, Biblioteca Nacional

y Centro de Documentación Musical

Reservados todos los derechos (texto, fotografías, partituras y material fonográfico).
Prohibidas la reproducción total o parcial, además de la ejecución pública con fines de
lucro sin la autorización expresa del autor y del Fondo Mixto de Cultura de Nariño.



CONTENIDO



1

Prólogo

por Manuel Bernal Martínez

4

De las *Mentiras de un músico a un Grito de raza*
Reflexiones sobre ‘colombianidad’ en la música de Nariño

34

El Requinto periforme de Nieto
Análisis de un instrumento prácticamente extinto

58

El Clavel Rojo
Tradiciones andinas, sombras y rupturas

128

Ñapanguitas, tumaqueñas, madre selvas y plegarias
Música vocal y el Clavel Rojo como estudiantina

166

Chambú
Literatura, pintura, cine, música y memoria

196

Nietos del Clavel Rojo

198

Agradecimientos

200

Notas

213

Bibliografía

220

Catálogo

222

CD tracks y partituras

PRESENTACIÓN

A decorative flourish consisting of a horizontal line with a diamond shape on the left, a series of small floral motifs in the center, and a vertical line on the right that curves into a scroll at the bottom.

El pasado 22 de noviembre de 2015 se cumplieron 100 años desde que Luis Enrique Nieto presentara su estudiantina Clavel Rojo a la sociedad nariñense. Esta conmemoración fue una oportunidad interesante para que, desde el año anterior, el musicólogo e investigador Luis Gabriel Mesa Martínez se adentrara en la obra de este destacado compositor, quien hacía 1968, cuando falleció, dejaba para la memoria aproximadamente cien obras de diferentes géneros, las cuales dan cuenta de distintos aspectos de la vida social y cultural de este suroccidente colombiano.

Con esta publicación y con el material discográfico que la acompaña, el Fondo Mixto de Cultura de Nariño continúa contribuyendo con la difusión y valoración de ese inmenso patrimonio cultural que posee el territorio nariñense. Este nuevo título permite que los entendidos y los neófitos conozcan los contextos en los cuales Nieto creó estas obras memorables para la historia regional, así como los distintos procesos sociales y culturales alrededor de ellas.

En la gestión cultural, como en las demás dimensiones del desarrollo humano, sí que es verdadera la afirmación sobre cuán importantes son las sinergias y la sumatoria de voluntades que permitan lograr propósitos comunes. Ésta última no se refiere solo a los recursos económicos, sino a los diferentes componentes que permiten garantizar al final un resultado como el que usted tiene en sus manos. Este trabajo es, justamente, un buen ejemplo de cómo el sumar distintos elementos nos permite contar con investigaciones y proyectos editoriales como el que recoge la obra de uno de los músicos más importantes de esta región nariñense.

José Menandro Bastidas, quien desde 1992 ha venido investigando sobre la obra de varios compositores nariñenses, aportó valiosa información para este trabajo. Otras contribuciones vinieron de los archivos sonoros y fotográficos compartidos por varios de los familiares del compositor, del inquieto fotógrafo y coleccionista Javier Vallejo Díaz, así como de María Eugenia Gavilanes y Laureano Córdoba, quienes desde su trabajo no solo han venido garantizando la participación de Nariño en el más importante festival de música andina –el Mono Nuñez– sino que también, desde esa pasión por la música regional, han acumulado una colección de inmenso

valor. Esto permitió al musicólogo Luis Gabriel Mesa Martínez desarrollar la investigación, las transcripciones de las partituras y los arreglos de las obras que fueron seleccionadas para la grabación de la producción discográfica. Así mismo, fue muy importante la documentación bibliográfica y hemerográfica procedente del Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional, la Sala Patrimonial ‘Luis Echavarría Villegas’ de Medellín, la Colección ‘Antonio Cuéllar’ de la Academia Superior de Artes de Bogotá y el Centro de Documentación Regional del Banco de la República en Pasto, entre las distintas fuentes a las que acudió el autor.

Los cinco capítulos que integran *Luis Enrique Nieto: la música nariñense en los años del Clavel Rojo* permitirán conocer lo que fue la vida de un creativo y reconocido compositor y músico nariñense y, desde su experiencia y mirada vital, comprender cómo se vivió ese siglo XX en este territorio. Así mismo, se profundizará en sus instrumentos musicales y más adelante en su estudiantina Clavel Rojo, para terminar recordando esa relación del compositor con los personajes de la vida artística y cultural de Pasto, en particular la que se dio con el escritor y humanista Guillermo Edmundo Chaves, autor de la novela *Chambú*, nombre con el cual también es reconocida una de las canciones del maestro Nieto.

Queremos hacer un explícito agradecimiento al Ministerio de Cultura y a la Secretaría de Cultura de la Alcaldía de Pasto, por aceptar positivamente la invitación que se les hiciera para sumar esfuerzos y, de esta manera, el mundo pueda conocer este relato social e histórico desde una vida dedicada intensamente a la música.

Se entrega un nuevo título que enriquece la colección ‘Sol de los Pastos’, la que con cada proyecto editorial ha buscado contribuir a la valoración y difusión de los procesos culturales de la región suroccidental de Colombia; reconociendo, precisamente, que desde los distintos componentes de la vida social, Nariño, como región diversa, nos reafirma que la verdadera riqueza y el verdadero potencial de este territorio es su cultura.

Juan Carlos Santacruz Gaviria
Fondo Mixto de Cultura de Nariño

Páginas siguientes:

Primera generación del Clavel Rojo (c. 1915-16). Aunque no fue posible identificar con nombre propio a los integrantes de la fotografía, podría tratarse de los ocho fundadores, siendo la imagen más temprana del Clavel Rojo encontrada hasta la fecha: Campo Elías Dorado, Jorge Salcedo, Victoriano Acosta, Bolívar Mutis, Luis Ortiz, Jorge Eliécer Eraso, César Ordóñez y Luis Enrique Nieto (orden no confirmado con relación a la disposición de los integrantes sobre la imagen).





PRÓLOGO

A decorative flourish consisting of a horizontal line with a diamond shape on the left, followed by a series of small floral or star-like motifs, and ending in a vertical line with a scroll-like flourish on the right.

En un artículo clásico para la literatura musical del país, publicado hace ya 15 años, Carlos Miñana nos advierte sobre la necesidad de ir llenando de productos rigurosos, y de pasada ir llenando de sentido, la gran cantidad de vacíos que existen en las publicaciones sobre nuestra música popular tradicional. En sus palabras, se trata de “construir pequeños pedacitos que nos permitan armar ese espejo –trizado– de Colombia, donde podamos mirarnos, reconocernos y proyectarnos”. Acostumbrados como estábamos a los discursos esencialistas, homogenizantes e imprecisos de la visión folclórica –que aún predominan en el panorama bibliográfico–, este clamor por los estudios de caso tenía y todavía sigue teniendo validez.

Pecaríamos de ingenuos, por decir lo menos y siendo benevolentes, si mantenemos para Colombia el enfoque macroregionalista que nos divide únicamente por criterios geográficos, en el que cuatro grandes regiones son concebidas como depósitos de elementos típicos diferenciadores y portadores de identidad, que no cambian con el tiempo y que se mantienen puros y aislados en las manos de un campesinado que habla, viste, baila, toca y se comporta igual desde hace muchas décadas; ¿hasta cuándo? Tal vez uno de los aspectos de este enfoque que más oscurecen la visión es que no se muestran importantísimas conexiones propias de la música popular urbana: los músicos tienen formaciones musicales muy variadas, trascienden su territorio natal, conforman agrupaciones distintas, graban en los formatos propios pero también en aquellos que la industria musical y la moda sonora exigen, se dejan tocar por otros estilos nacionales e internacionales, son o desean ser figuras de alguna casa disquera, establecen relaciones con los medios y la industria del entretenimiento, forman parte de algún tipo de farándula local con conexiones sociales y políticas, se mueven a ciencia y paciencia en espacios distintos y complementarios: la sala familiar, las serenatas, el concierto formal, el concierto masivo, el culto religioso, la emisora, el estudio de grabación, las revistas, el folletín, la academia formal o informal de música, la docencia, las representaciones identitarias...

Es por ello destacable el presente estudio de Luis Gabriel Mesa Martínez acerca del compositor Luis Enrique Nieto Sánchez, el cual se suma al anteriormente realizado sobre la pianista Maruja Hinestrosa, también nariñense. Es inocultable que hay una decisión de mostrar lo local, pero

no es exclusivamente una reivindicación que pretende hacer visibles unos músicos a quienes la tradición escrita, tan centrada en la capital y otras pocas ciudades, ha dejado de lado. En fin, no se trata de agregar nombres a una lista. En una narración agradable y equilibrada, que llega tanto a especialistas como a conocedores y aficionados, el texto devela hilo a hilo la trama cultural en la cual se desempeñó Nieto, poniendo en evidencia relaciones muy dinámicas entre lo local, lo regional, lo nacional, lo internacional y lo transnacional. Pero lo más bonito es que abre caminos a todos. A los especialistas muestra rigor y riesgo en la aplicación de la disciplina musicológica, a los conocedores amplía el panorama y proporciona datos y conexiones que cambian el paradigma, a los aficionados los sumerge en el encanto ilustrado de lo poco conocido. Tal vez el mejor ejemplo de ello nos lo brinda en su análisis de *Chambú*, sin duda la obra más conocida de Nieto y a la que dedica todo un capítulo, que se sitúa y cobra nuevo sentido al ser apreciada en conjunto con la literatura y el cine en el panorama de la memoria cultural.

Otra decisión importante tiene que ver con la manera de acercarse al repertorio de Nieto porque, además de una cuidadosa labor de búsqueda, ubicación y estudio, se propone grabar una muestra representativa con la plena conciencia de estar moviéndose en un tipo de música en la cual la partitura, más que una serie de prescripciones, nos brinda la oportunidad de re-crearla y recrearnos en ella. La tradición de ciertas prácticas de la musicología histórica ha dado lugar a acercamientos casi que reverenciales al repertorio, en los que se asimila la huella a la obra, y la ‘puesta en sonido’ no da cuenta de las prácticas musicales en torno al compositor y la música, sino de lo escueto de la grafía musical. Para ello, Luis Gabriel recurre a una actitud más propositiva y coherente en la que confronta lo escrito con lo que suena, incluso en distintas grabaciones de la misma obra por parte del compositor en diversos formatos instrumentales, para dejarnos a disposición aquello que caracteriza a la música popular: unas versiones para la actualidad, en este caso informadas y filtradas por el profundo conocimiento del universo musical de Nieto. No se trata de la nostalgia del pasado; se trata de todo lo que el pasado aporta a nuestro presente. Considero importante destacar y saludar acá, como bandolista y docente universitario de este instrumento que soy, la edición para bandola y piano del pasillo *Mentiras de un músico*, en cuya grabación se incluyen

tiple y guitarra, con revisiones y adiciones del autor que lo enriquecen sin menoscabo alguno de los estilos compositivo e interpretativo de Nieto.

A propósito de instrumentos musicales, hay un hallazgo muy interesante que da cuenta de las dificultades y encantos que nos proponen los estudios de caso. En las fotografías del Clavel Rojo y en otras, en las reseñas y los programas de mano, en los testimonios de sus contemporáneos y parientes, es presentado como intérprete del requinto. Con relación a esta denominación, el instrumento que se aprecia en la iconografía y que se escucha en algunas grabaciones tiene poco que ver, desde el punto de vista organológico y constructivo, ya sea con el requinto-tiple asociado con el altiplano cundiboyacense, los Santanderes y el Tolima Grande, o con el requinto-guitarra presente en tantos sitios de América. A pesar de la forma de su caja armónica, que nos acercaría a mandolinas y bandolas, sus proporciones con relación al mástil –muy largo para cualquiera de dichos instrumentos–, el consecuente registro más grave, la presencia de un puente delgado y el número de cuerdas (13) organizadas en cinco órdenes, constituyen todo un reto para la organología. El estudio minucioso de tres ejemplares de dicho instrumento que se conservan en manos de los descendientes de Nieto, las pesquisas con otros músicos y con constructores de instrumentos en la región y la audición de grabaciones comerciales y caseras, conducen hacia una tipología nueva, encargada especialmente por Nieto para su uso personal.

Este libro, producto de una investigación apasionada, rigurosa y cariñosa, nos mueve de nuestras comodidades académicas y personales, amén de todas las novedades que aporta en el ámbito de la cultura y la musicología nacionales. Es una clara evidencia de cómo a partir del estudio de la vida de un compositor nariñense particular, en una época y condiciones también particulares, es posible aportar al entendimiento de la compleja red de relaciones que caracteriza a la historia de nuestro país durante el siglo XX. Sin duda, es con trabajos como éste que lograremos mirarnos, reconocernos y, sobre todo, proyectarnos.

Manuel Bernal Martínez
Candidato a Musicólogo
Universidad Nacional de Colombia

CAPÍTULO I



**DE LAS MENTIRAS DE UN MÚSICO
A UN GRITO DE RAZA**

REFLEXIONES SOBRE COLOMBIANIDAD
✧ EN LA MÚSICA DE NARIÑO ✧



Como un grito de raza entre cantares de selva, y bajo la sombra exigua de un viejo dolor, el requinto de Nieto y su Clavel Rojo quebrantan, por fortuna, ese incómodo silencio de nuestra memoria histórica. Los sonidos musicales de Nariño no pueden sepultarse en un olvido ingrato, ajeno a su pasado e indiferente a su raíz. Es por ello que el discurso expuesto a continuación pretenderá conmemorar el recuerdo de uno de los más esmerados artistas que San Juan de Pasto vio nacer, así como del ensamble musical que dio vida a sus obras entre 1915 y 1968: los años del Clavel Rojo.

La música de Nieto cruzó fronteras, y su instrumento formuló enigmas que, desde la musicología, se hará un intento por resolver. Lejos de limitarse a una biografía más, los resultados de esta investigación aspiran a fortalecer el conocimiento de una prolífica obra que difícilmente se podría resumir en estas pocas páginas, pero que seguramente despertará el interés de muchos por redescubrir un repertorio que, de otra manera, seguiría quedando atrás.

Nieto no escribió sus composiciones sobre pentagramas —aunque muchas sí fueron documentadas en partituras de copistas y transcritores—, lo cual hace aún más interesante (si bien no sencillo) el entendimiento de su estilo, pues se trata de un legado construido y transmitido espontáneamente a través de la oralidad.

Los recuerdos de sus hijos, las fotografías encontradas en colecciones privadas e invaluable testimonio de quienes conocieron al maestro y su música —en parte registrada en grabaciones de archivo inéditas o muy poco difundidas—, fueron factores clave para comprender la relevancia histórica y cultural tras la vida y obra de Nieto. En otras palabras, se optó por ofrecer un nuevo aporte que se suma a la reciente publicación del mismo autor sobre Maruja Hinestrosa¹, antecedente directo del presente libro y de su complemento discográfico. Con él se pretende dar continuidad a procesos de investigación tan importantes como urgentes para elucidar el inmenso valor del patrimonio de Nariño, estimulando reflexiones que permitan teorizar y re-conceptualizar la acepción de ‘música nariñense’.



Busto tallado en madera por Alfonso Zambrano Payán. Enero de 1966.
Cortesía de Andrés Nieto.

Del matrimonio entre el bogotano Manuel Nieto y la pastusa Ana² Sánchez nacieron Félix, Mercedes y Luis Enrique. Aunque no pocas biografías señalan el inicio de su vida en el año 1899,³ la cédula de ciudadanía⁴ confirma que Luis Enrique Nieto Sánchez habría nacido en San Juan de Pasto el 21 de junio de 1898. Conviene mencionar, además, una inconsistencia encontrada con frecuencia en fuentes que se refieren al compositor como Luis ‘Eduardo’, en lugar de Luis ‘Enrique’. Tal es el caso de las biografías escritas por Jorge Arthuro Bravo (1995) y Fausto Martínez Figueroa (2011),⁵ así como de múltiples publicaciones virtuales y programas radiales en los cuales el error en cuestión parecería sencillamente derivar de la costumbre misma del maestro por presentarse y firmar como Luis E. Nieto.

Una de las biografías más completas, y con datos precisos sobre el compositor, fue aquella publicada por José Félix Castro (1978) para conmemorar el primer decenio de su fallecimiento,⁶ el cual había tenido lugar en Pasto el 22 de diciembre de 1968. No se podría desconocer, sin embargo, que el texto de Castro tuvo que nutrirse inicialmente de biografías ya publicadas con anterioridad, entre las cuales convendría destacar las contribuciones de Carlos Albornoz (1969) y de Heriberto Zapata Cuéncar (1973).

En todas las anteriores, así como en la reseña biográfica recientemente publicada por José Menandro Bastidas España (2014a),⁷ se subraya la importancia de los Hermanos Maristas en la formación inicial de Nieto. Su ingreso a la educación pública en la Escuela de Santo Domingo constituye, por tanto, un referente fundamental para identificar el entorno de su etapa más temprana como músico.

Fundada en 1893, la escuela en cuestión representó uno de los espacios de mayor relevancia histórica en la educación institucionalizada de Pasto, más aun si se tienen en cuenta las dificultades de transporte y comunicación que para aquel entonces impedían un desarrollo más ágil, comparable al de ciudades como Popayán, Quito o Bogotá. Así lo expone Baquero (2014) en su estudio histórico sobre la presencia de los Maristas en Colombia:

“El aislamiento geográfico y las dificultades de transporte mantuvieron durante mucho tiempo a Pasto y, en general al sur del país, en total exclusión y marginalidad. A esto se tuvieron que enfrentar los Hermanos cuando decidieron tomar o asumir la regencia de la Escuela de Santo Domingo y otras escuelas del sur del país. El viaje de Popayán a Pasto significaba diez días de camino por entre montañas, caminos estrechos y riesgosos, situación compensada por la magnificencia del paisaje y los vientos preñados de oxígeno puro, en lo alto de los Andes, así como por la calidez de sus gentes.”⁸

Según la misma fuente, los primeros Maristas en viajar desde Francia para establecer la escuela de Pasto fueron los Hermanos Cristino, Altigien y Corinto. A este grupo seguirían sumándose integrantes que dedicarían sus esfuerzos a consolidar un sistema de educación gratuita, fundamentada en esquemas pedagógicos de corte religioso, académico y cultural. La instrucción musical de la escuela, por su parte, estaría en manos del Hermano Cleónico –también procedente de Francia–, cuya labor sobresale en esta historia por tratarse del primer profesor de música en la vida de Nieto. Con estas palabras se refirió el compositor al recordar a su maestro:

“Cuando estudiaba en la Escuela de Santo Domingo, el Hermano Cleónico, de nacionalidad francesa, ejecutaba el armonio y era a la vez director del coro del plantel al cual yo pertenecía; y con él aprendí a cantar, pues no había enseñanza del pentagrama.”⁹

Es interesante analizar el momento histórico en el cual Nieto accedió a su formación, pues el país apenas comenzaba a recuperarse del trágico episodio que marcó la transición entre los siglos XIX y XX. La Guerra de los Mil Días (1899-1902) y la consecuente pérdida de la soberanía nacional sobre Panamá implicaron mayores desafíos para restablecer el orden político y social de Colombia, y no fueron pocas las instituciones educativas emergentes que vieron su inminente clausura en vista de las prioridades resultantes de dicha coyuntura. Tal había sido el caso de la Academia Nacional de Música, establecida desde 1882 por Jorge Price en Bogotá. Ésta logró abrir de nuevo sus puertas, por fortuna, gracias a la gestión y esfuerzos de su fundador en los años inmediatamente posteriores al conflicto.¹⁰

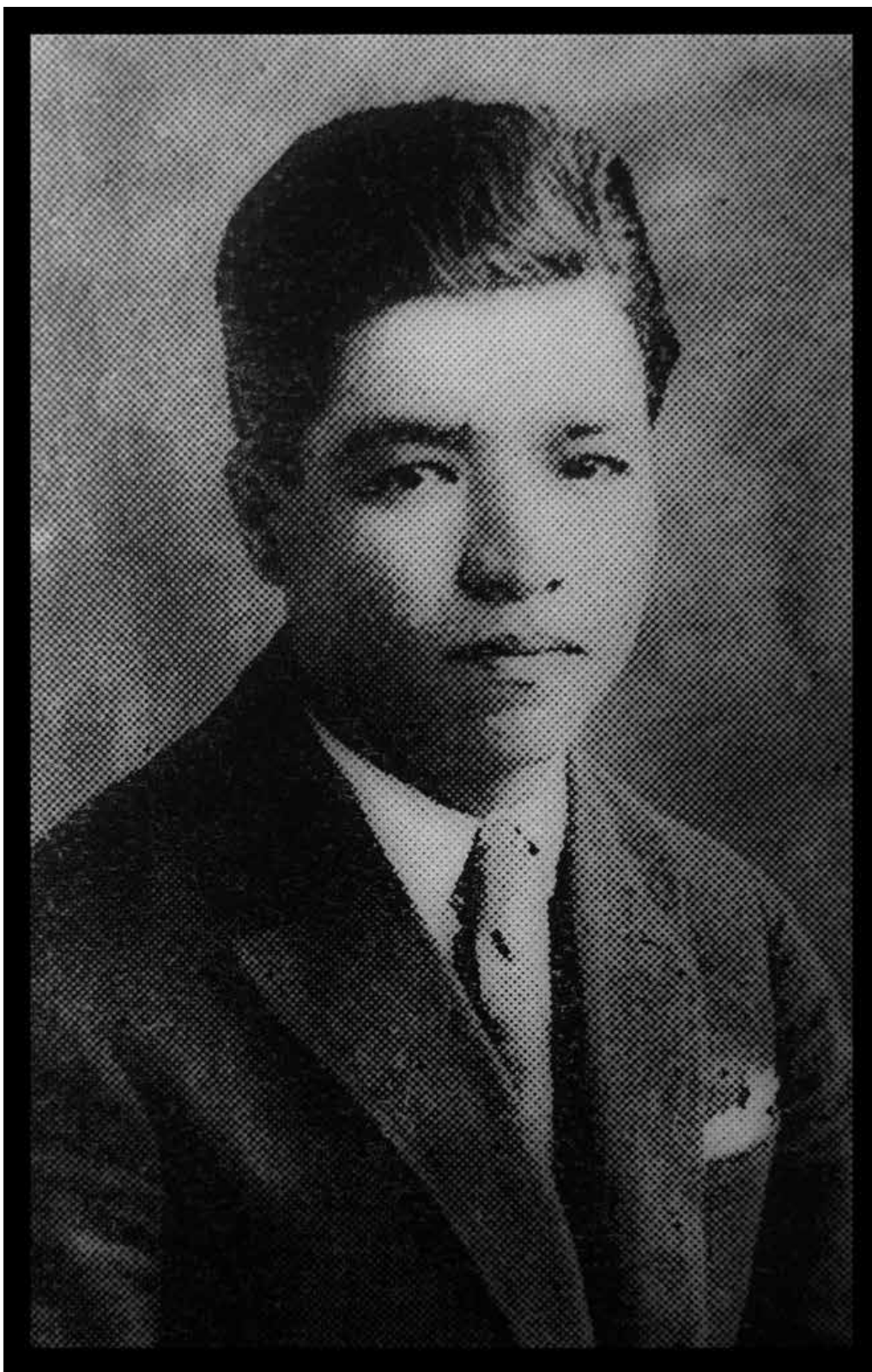
Pasto, por su parte, vería consecuencias semejantes en instituciones educativas como la Escuela de Santo Domingo antes mencionada, más aun si se tiene en cuenta que los claustros públicos destinados a funciones escolares pasaron a ser cuarteles y centros de reclutamiento militar durante la guerra (Baquero, 2014: 103).

Es paradójico, sin embargo, que la época en cuestión parece haber sido una de las más ricas en número de compositores y agrupaciones musicales en el territorio de Nariño. Bastidas España (2014b: 48) atribuye dicha realidad a la actividad resultante de la llegada de músicos extranjeros a Pasto durante la segunda mitad del siglo XIX, entre ellos los españoles José María Navarro y el Padre Alejandro Martínez, así como Conrado Hammerle de Austria. Dicha presencia, sumada a la creciente participación de las bandas en la vida cultural de Pasto, a la Academia de Música que Serafín Guerrero comenzó a gestar en la ciudad desde 1858¹¹ y a la llegada de los Hermanos Maristas antes referida, permitiría inferir que, en principio, el panorama musical parecía ofrecer un entorno contundente que no podría disiparse con facilidad, aun ante el devenir inevitable de la guerra.

Fue justo después, durante los primeros años del siglo XX, cuando Luis Enrique Nieto ingresó a la Escuela de Santo Domingo, aprendiendo desde su infancia en un ambiente que seguramente delataba los vestigios del conflicto, pero rodeado de una escena artística que se nutría de todos los factores antes descritos en la emergente ciudad de Pasto, desde entonces capital del recientemente establecido Departamento de Nariño (1904).

No fue posible confirmar la edad precisa que tendría Nieto al iniciar su formación en la escuela, pues aunque las biografías escritas por Albornoz y Zapata Cuéncar señalan el año de 1905, otras como la de José Félix Castro afirman que su ingreso a la institución no tuvo lugar sino hasta 1908. Pero lo relevante en este punto no radica en diferenciar esas fechas, sino en reconocer que estos años de aprendizaje representaron para Nieto un primer acercamiento práctico al arte de la música; sin haber recurrido a notación en pentagramas ni a herramientas teóricas de rigor, compuso su primera obra en enero de 1912.¹²

LUIS ENRIQUE NIETO



Luis Enrique Nieto Sánchez
(1898-1968)

La pieza llevaría por nombre *Mentiras de un músico*, título con el cual el compositor pretendió “no herir (...) [su] primera y humilde inspiración, más aun al presentar[se] como tal”.¹³ Con estas palabras no solo se puede reconocer su sencillez, sino también la prudencia con la cual admitía estar dando sus primeros pasos como músico. Como lo exponen sus mismos hijos entre testimonios y conversaciones familiares, esas ‘mentiras’ hacían alusión al escepticismo de Nieto frente al hecho de ser reconocido, entre otros músicos, como un verdadero compositor a tan temprana edad. Para ese entonces no habría imaginado el porvenir tan prolífico que le vendría por delante, pero era clara su intención de recurrir a la música como vehículo para comunicar su inspiración.

La obra en cuestión pareció estar perdida, dada la ausencia de una partitura que, como en muchas de sus otras composiciones, pudiera dar cuenta del vasto repertorio de Nieto. Gran parte de éste fue transcrito por Gonzalo Moreno, quien firmaba las partituras como ‘Gonmarenor’, aunque en algunos casos también figura la firma de Juan Eraso Grijalba, también integrante de la estudiantina Clavel Rojo.¹⁴

No obstante, el proceso de la investigación permitió establecer contacto con Luis Eduardo Nieto Venegas, uno de los hijos del compositor y residente en Bogotá, en cuya colección particular reposaban archivos documentales y sonoros que permitieron desenterrar esta obra de tal importancia para comprender ese estilo temprano, asociable con los años de infancia que hasta el momento han sido descritos.

La fuente reveladora fue un cassette con una grabación del 24 de octubre de 1968, tan solo dos meses antes del deceso de Nieto. En ella ofrecía una entrevista radial a Nefalí Benavides Rivera acompañado de su colega Heriberto Hurtado, con quien interpretó las *Mentiras de un músico* tras un primer segmento de conversación con el locutor. Este registro sonoro permitió la realización de una transcripción preliminar, a partir de la cual se procedió a escribir la versión para bandola y piano que se expone a continuación con un acompañamiento cifrado para tiple y guitarra. Teniendo en cuenta que la música de Nieto se ha interpretado por tradición en distintas combinaciones de instrumentos y formatos (incluso entre las distintas generaciones del Clavel Rojo), la presente propuesta representaría

una entre muchas otras alternativas para ejecutar este repertorio, aunque cabe señalar que en ésta y las demás transcripciones se han respetado y conservado tanto la intención como el estilo del compositor.

Como se puede observar en la partitura, se trata de un pasillo estructurado en dos segmentos contrastantes. La tonalidad de ‘do# menor’ corresponde a la utilizada por Nieto y Hurtado en su intervención durante el programa radial, modulando a ‘mi mayor’ al iniciar la segunda parte de la obra. Es interesante resaltar el cambio de afecto entre las dos secciones: mientras la primera evoca cierta melancolía a través de frases secuenciales que se articulan y fragmentan con punteos marcados en el requinto,¹⁵ la segunda (a partir del compás 43) exige mayor vigor rítmico y su melodía fluye con un carácter grácil, más bien ligado. El mismo Nieto lo explicó en sus palabras antes de ejecutar la obra en la entrevista referida:

“Es una música sencilla, ¿no? Es de un ritmo de pasillo. La primera parte es como sentida, la segunda es un poco más brillante. Y es de la época romántica que vivíamos en Pasto (...) En aquella época recién me parecía que llevaba en mi alma el sentido musical (...) La música para mí era subyugante; no la podía dejar, pero me sonaba a cada instante.”¹⁶

Conviene aclarar algunos de los procedimientos utilizados por el autor para transcribir ésta y otras obras incluidas en el libro. Aprovechando las propiedades tímbricas de los instrumentos solistas seleccionados para este caso, se optó por distribuir el material melódico equitativamente entre la bandola y el piano, mientras el tiple y la guitarra se limitan a una función de acompañamiento y armonización. Al final del compás 12, por ejemplo, la melodía principal pasa de la bandola a la mano derecha del pianista, permitiendo al bandolista articular frases en contrapunto hasta retomar el control melódico en el compás 17. Aunque dichas frases constituyen un agregado al material original, su contorno y articulación responden a recursos comúnmente utilizados por el mismo Nieto, de tal manera que permiten conservar una aproximación estética cercana a las intenciones del compositor.

MENTIRAS DE UN MÚSICO

Pasillo

Luis Enrique Nieto Sánchez
Versión: Luis Gabriel Mesa Martínez

♩ = 80

Bandola *mf*

Piano *mp*

Tiple y guitarra $\frac{3}{4}$ | C#m | C#m/E | C#m | G#7/D# |

5

G#7 | / | / | C#m | / |

10

f *meno f*

/ | C#7 | F#m | / | C#m |

15

f

f

G#7 | C#m | F#m | C#m | G#7 |

20

mp

mp

C#m | / | / | C#m/E | C#m |

25

p

mf

G#7/D# | G#7 | / | / | C#m |

DE LAS MENTIRAS DE UN MÚSICO A UN GRITO DE RAZA

30

p *f* *marcato* *f*

∕ | ∕ | C#7 | F#m | ∕ |

35

p *f*

C#m | G#7 | C#m | F#m | C#m |

40

Vivo ♩ = 220

mf *Vivo ♩ = 220* *mf*

G#7 | C#m | B7 || ∙ ∙ ||: B7 |

45

Chord progression: E | E Em | $\text{F}\#\text{m}$ | $\text{B}7$ | E |

51

Chord progression: E | $\text{B}7$ | E | E Em | $\text{F}\#\text{m}$ |

57

Chord progression: $\text{B}7$ | E | - z :|| $\text{B}7$ | E $\text{B}7$ | E ||

Decisiones similares fueron tomadas en el compás 22, donde el piano lleva la melodía principal hasta relevar con la bandola en la anacrusa previa al compás 30. La siguiente sección (c. 43), por el contrario, asigna toda la melodía original al bandolista, pero incluye en el registro agudo del piano un material melódico complementario que, si bien no figura en la grabación original de Nieto, responde con fidelidad a la armonización del segmento.

Es interesante que la primera composición de Nieto fuese precisamente un pasillo, pues los primeros años del siglo XX estuvieron marcados por controvertidas discusiones frente a los géneros que definirían una corriente dominante de la música nacional tanto en Colombia como en Ecuador, y es pertinente tener en cuenta la posición fronteriza de Nariño, que con certeza expuso a sus músicos locales a discursos ideológicos y lenguajes estéticos procedentes de las dos naciones.

Peter Wade (2000) y Ketty Wong (2013) sostienen que, para el caso de Colombia, el pasillo representó un género importante de la música nacional (particularmente dentro de la región andina), aunque en los debates de principios del siglo XX estuvo siempre a la sombra del bambuco, defendido desde generaciones pasadas como primera bandera musical de la patria. De igual manera, Wong subraya la presencia de pasillos en Panamá, Venezuela y Costa Rica (principalmente en la provincia de Guanacaste), pero argumenta que “solo en el Ecuador llegó a ser un símbolo nacional en el siglo XX”.¹⁷

La afirmación tiene fundamentos si se tiene en cuenta el fervor que ha despertado el bambuco por encima del pasillo en Colombia, desde la literatura decimonónica hasta las opiniones públicas de compositores nacionalistas en la prensa de ciudades como Bogotá y Medellín.¹⁸ Aun así, en su catálogo de compositores nariñenses de la zona andina nacidos entre 1860 y 1917, Bastidas España (2014a: 295-397) logra corroborar la presencia dominante de pasillos en el departamento, frecuentemente superior al número de obras de otros ritmos o géneros por parte de compositores influyentes como Jeremías Quintero, Julio Zarama, Manuel Zambrano, Maruja Hinestrosa y, por supuesto, Luis Enrique Nieto.

Tan solo el caso de Nieto revelaba la existencia de veinticuatro pasillos en el exhaustivo listado que Zapata Cuéncar (1973: 25) incluyó al final de su reseña biográfica sobre el compositor. Catálogos más actuales como los de Bastidas España¹⁹ parecen incluir, en cambio, solo aquellas obras de las cuales existe un registro físico que permita corroborar su existencia; en su lista figuran diecinueve pasillos, transcritos en su mayoría por Gonzalo Moreno. Conviene añadir a partir de ahora el título *Mentiras de un músico* a este último catálogo, teniendo en cuenta que se logró rescatar el registro sonoro que hoy permite reconstruir, transcribir y ejecutar la obra.

No es entonces extraño establecer un vínculo más entre la historia de la música nariñense y la ecuatoriana, ambas concentradas a principios del siglo XX en la creación prolífica de pasillos, sin que esto quiera decir que existiera una consciencia integral y clara en torno a los nexos culturales y estéticos compartidos por las distintas poblaciones del área fronteriza. Es de hecho muy curioso que el mismo Nieto (1945), motivado por su espíritu nacionalista colombiano, se pronunciara con una actitud defensiva frente a la música de los ecuatorianos:

“A pesar de encontrarnos a corta distancia de la vecina República del Ecuador, nuestra música no lleva el cautivo sello de la melancolía y monotonía. Es muy al contrario. En sus notas, en sus ritmos íntimos tiene valentía, variedad, riqueza de tonos mayores y menores, alegría, ejecución, sentimiento noble. Terminó diciendo que interpretar, ejecutar, cantar y sentir nuestra música es como gritar a voz en cuello y sombrero en mano... ¡VIVA COLOMBIA!”²⁰

Conjuntamente, escritores y críticos nariñenses como Plinio Enríquez no dudaron en cuestionar las cualidades de aires como el sanjuanito y el yaraví, argumentando que su “tristeza empedernida y monótona rebaja la masculinidad, haciéndonos pensar en la miseria de los vencidos”; así mismo defiende a la música colombiana por su “alegría, animación, armonía, que son las flores del arte”.²¹

Investigadores de la actualidad como Oscar Hernández Salgar (2014)²² han discutido acertadamente las asociaciones estereotípicas entre músicas ‘alegres’ y otras ‘melancólicas’. Si bien es común identificar estas relaciones como construcciones sociales y culturales que para el caso colombiano

se circunscriben al prototipo ‘festivo’ del costeño y ‘nostálgico’ del andino, ¿en qué punto se transformaron estas generalidades para que el andino colombiano se asumiera como animado y viril, al compararse con el ecuatoriano, categorizado en las anteriores fuentes como triste y monótono? Es interesante que una simple –y en realidad invisible– línea fronteriza genere sentencias de esta índole, condicionando histórica y musicalmente una hermética acepción de patria.

Así pues, más allá de los discursos nacionalistas que tanto incidieron en los artistas y literatos de esta generación, es importante responder con una postura crítica que permita en la actualidad reconsiderar y evaluar los argumentos que por tanto tiempo han insistido en separar lo que la historia misma se encarga de unir de nuevo. Son muchas las fuentes, incluso de corte académico, que procuran resaltar las líneas de nuestras fronteras en busca de factores hegemónicos que simplifican o reducen una noción de identidad y multiculturalidad.

La prevención contra procesos de hibridación actual en la música nariñense fue evidente en el controversial texto de José Menandro Bastidas titulado “La integración musical latinoamericana, una amenaza para las músicas regionales”, donde cuestiona la apropiación en Nariño de músicas procedentes de los andes peruanos, bolivianos, chilenos y argentinos (curiosamente al poner en lista a estos países del sur omite a Ecuador) y manifiesta su preocupación por lo que en sus palabras denomina “el profundo desconocimiento del acervo cultural del pueblo nariñense” (Bastidas, 2014c: 192). Sin restar ningún valor a los inmensos aportes que Bastidas ha ofrecido a la investigación musical del departamento, conviene confrontar los argumentos expuestos en el texto referido, pues perpetúan posiciones tradicionalistas que condicionan la identidad escarbando en el pasado, insistiendo en dejar de lado los nuevos procesos de hibridación propios de una sociedad multicultural, empapada de músicas tanto propias como ajenas o, por qué no, *enriquecida* por músicas ajenas que inevitablemente terminarán siendo propias.

De ninguna manera se pretende argumentar que músicas como las nariñenses y las ecuatorianas deban ser categorizadas en conjunto como equivalentes absolutos, pero es interesante que opiniones como las expresadas

por Nieto en 1945 y Bastidas en 2014 hubieran partido de ese mismo arraigo que insiste en dar un valor exclusivo y legítimo a lo ‘local’.

Cuando se conmemoró el centenario de Maruja Hinestrosa en 2014 con la publicación anteriormente citada,²³ uno de los argumentos principales radicó precisamente en identificar vestigios de ‘ecuatorianidad’ dentro de las artes influyentes en la historia de Nariño. El arte pictórico del imbabureño Rafael Troya (1845-1920) es representativo en este sentido, pues sus obras se pueden apreciar en la Catedral de Pasto y en colecciones privadas de los parientes de Hinestrosa, cuyos antepasados fueron retratados por el artista. Así mismo, el interés de la compositora por incluir elementos ecuatorianos en sus obras es evidente tanto en la letra como en la música de su sanjuanito *Yaguarcocha*.

Aunque Nieto no manifestó, a diferencia de Hinestrosa, una inclinación directa o consciente hacia la música ecuatoriana (partiendo de las palabras de su autobiografía antes transcritas), su vida y quehacer artístico guardan fuertes puntos de relación con el país vecino. Su instrumento principal, el requinto nariñense, exhibe interesantes semejanzas con cordófonos ecuatorianos, incluso más que con instrumentos relacionados procedentes del Valle del Cauca –un departamento tan influyente en la música de cuerdas colombianas desde la generación de Pedro Morales Pino (1863-1926). Esas particularidades serán analizadas con detalle en el siguiente capítulo, que expone una aproximación organológica para comprender la naturaleza del instrumento a partir de tres ejemplares conservados por Luis Eduardo Nieto Venegas y Roberto Nieto Delgado, hijo y nieto del compositor respectivamente. Las conclusiones de dicho capítulo permitirán además reconocer la diferencia entre el requinto de Nieto y cordófonos homónimos encontrados en distintos rincones de América Latina.

Tras fundar su agrupación Clavel Rojo un 22 de noviembre de 1915,²⁴ Nieto y los miembros del ensamble buscaron la manera de difundir su música en distintas ciudades de la región. Aunque los primeros destinos fueron los escenarios de Túquerres e Ipiales, Nieto consignó en su autobiografía las impresiones y memorias de su gira por distintas localidades del norte de Ecuador, haciendo mención específica de su llegada a Tulcán, Ibarra, Otavalo y Quito:

“En esta última debutamos en el mejor y aristocrático teatro ‘El Edén’, esto en la noche del 17 de diciembre de 1927. Fue de triunfo; se encontraba colmada de espectadores. En primer lugar todo el Conservatorio Nacional; al frente su gran director y eminente compositor Sr. Dr. Sixto Durán, y los mejores guitarristas ecuatorianos como son: Zambrano, Medina, Ortiz y Maya (algunas de sus obras han sido grabadas). De ellos recibimos grandes demostraciones de simpatía, nos dieron facilidad para los demás éxitos, que culminaron con las diferentes actuaciones en distintas partes como en el Palacio Presidencial ante el Exmo. Sr. Dr. Isidro Ayora, quien tan satisfecho estaba que pidió se repitiera la actuación la noche siguiente. Se actuó en el mejor club de Quito, ‘El Pichincha’, en fiestas particulares, en distintos agasajos que nos ofrecieron los admiradores.”²⁵

Una de las obras de Nieto que podría revelar otra conexión interesante con el lenguaje estilístico de la región fronteriza colombo-ecuatoriana es su composición *Grito de raza*. Podría tratarse de una de sus creaciones tardías, pues el título no figura en su autobiografía (1945), ni tampoco en el catálogo de 1962 que Zapata Cuéncar²⁶ incluyó en su libro *Compositores colombianos* —donde aparece además la transcripción completa de la biografía originalmente escrita por Carlos Aborno.²⁷ Cabe aclarar que no se pretende analizar las obras de Nieto en un orden cronológico estricto, a pesar de haber comenzado con su primera composición, *Mentiras de un músico*. De aquí en adelante serán citadas aquellas composiciones que guarden vínculos directos con el eje temático central de la discusión —independientemente de su fecha de creación.

Grito de raza es, al igual que *Mentiras de un músico*, una pieza que parecía haber quedado grabada en el solo recuerdo de quienes alguna vez tuvieron oportunidad de escucharla de manos del compositor. Durante la investigación, sin embargo, fue posible entrar en contacto con uno de los discípulos de Nieto en la ciudad de Pasto, quien por fortuna conserva una grabación de archivo en la cual su maestro interpreta la obra en formato de guitarra solista. Se trata de Héctor Rosero, quien fuera estudiante de guitarra bajo la instrucción de Nieto entre 1965 y 1967 y conserva, entre sus archivos personales, registros sonoros y cuadernos de apuntes sobre los cuales se pueden reconocer anotaciones originales de dichas lecciones de música.²⁸

Uno de los materiales más interesantes de la colección de Rosero consta de una grabación que data del 2 de septiembre de 1965. En ella se incluyen nueve intervenciones de Nieto en las cuales ejecuta tanto obras propias como de otros compositores. La grabación registra una reunión familiar completa, que inicia con breves intervenciones poéticas y musicales en las cuales Nieto alterna entre su requinto y su guitarra, en ocasiones solo y en otras acompañado por Héctor (guitarra) o por su hermana Eugenia Rosero (piano).

La penúltima intervención es *Grito de raza*, descrita justo antes de la ejecución como un ‘ritmo indígena’ por parte de uno de los presentes en la tertulia. La obra sí es mencionada en la versión de 1973 de la biografía escrita por Zapata Cuéncar, así como en las reseñas publicadas posteriormente por José Félix Castro (1978), Jorge Arturo Bravo (1995) y José Menandro Bastidas (2014a); lo interesante es que en todas estas fuentes aparece clasificada musicalmente como un ‘fox’, al lado de títulos como *Viejo dolor* o *Llora corazón*. Estos últimos, conservados en transcripciones de Gonzalo Moreno, sí que delatan una influencia estilística derivada del foxtrot estadounidense, pero el caso de *Grito de raza* es diferente.

El material melódico, como se puede apreciar en la transcripción, se basa en patrones pentatónicos que se desarrollan a lo largo de la obra sin mayores pretensiones armónicas. El bajo parte de un sencillo *ostinato* que oscila entre las notas ‘mi’ y ‘sol’, pisándolas con una pulsación lenta y pesante que podría evocar el sonido de tambores indígenas en una escena de ritual, si se asumen ciertas cualidades programáticas a partir del título de la obra –un recurso bastante frecuente en composiciones de Nieto, como se verá más adelante.

GRITO DE RAZA

Fox Incaico

Luis Enrique Nieto Sánchez
Versión: Luis Gabriel Mesa Martínez

Allegretto ♩ = 80

Flauta

pesante

Piano

Bajo

Allegretto ♩ = 80

8

whistle tones ----

mf

f

8va

3

14

ord.

f

19 *Slap tongue*
f

25 *ord.*
sempre f

32 *Slap tongue*
ff *ord.* *sf* *sf* *sf*

The musical score consists of three systems, each with three staves: Violin (top), Piano (middle), and Bass (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first system (measures 19-24) features a 'Slap tongue' effect in the violin part, starting with a first ending (1.) and a second ending (2.). Dynamics include *f* and *p*. The piano part has a first ending (1.) and a second ending (2.). The second system (measures 25-31) is marked 'ord.' and 'sempre f'. The violin part has a triplet of eighth notes. The piano part has three *sf* markings. The third system (measures 32-37) features another 'Slap tongue' effect in the violin part, starting with a first ending (1.) and a second ending (2.). Dynamics include *ff* and *sf*. The piano part has a triplet of eighth notes. The bass part has a first ending (1.) and a second ending (2.).

DE LAS MENTIRAS DE UN MÚSICO A UN GRITO DE RAZA

38

f

ff

f

44

al Φ

sf *sf* *sf* *sempre f*

sf *sf* *sf* *f*

Coda

$\text{J} = 120$

$\text{J} = 120$

52

sf *sf* *sf*

Héctor Rosero lo define como un ‘son andino’, pero si se parte de la clasificación de ‘fox’ utilizada en las biografías y catálogos antes mencionados, se podría sugerir una denominación específica que aluda directamente a las propiedades estilísticas de la composición: ‘fox incaico’. Ketty Wong define el término de la siguiente manera para el contexto puntualmente ecuatoriano, aplicable por supuesto a la música nariñense por las distintas razones antes expuestas:

“Conocido en otros países como fox shimmy, fox indiano, fox nativo o canción incaica, el fox incaico combina el ritmo del *foxtrot* americano con melodías andinas. Fue un baile muy popular en el Ecuador en las primeras décadas del siglo XX, pero hacia mediados del siglo ya había perdido su función de baile, transformándose en una canción de tempo lento.”²⁹

Compositores como el mexicano Carlos Chávez (1899-1978) o el peruano Theodoro Valcárcel (1902-1942) dan testimonio de las fuertes tendencias indigenistas que tuvieron lugar en la historia de la música latinoamericana del siglo XX. El ‘indigenismo’, definido por Alejandro Marroquín (1972) como “la política que realizan los estados americanos para atender y resolver los problemas que confrontan las poblaciones indígenas, con el objeto de integrarlas a la nacionalidad correspondiente”,³⁰ venía fortaleciéndose en países como México desde su Revolución de 1910 y tendría eco en distintos rincones de América Latina, resultando en la construcción de identidades nacionales conscientes y orgullosas de su mestizaje y de sus raíces indígenas.

Obras como la *Sinfonía India* de Chávez o las *Cuatro canciones incaicas* de Valcárcel constituyen claros ejemplos de esta aproximación en el ámbito musical, caracterizada fundamentalmente por el uso de escalas pentatónicas y de patrones rítmicos alusivos a músicas indígenas de los aztecas y de los incas, respectivamente. *Yaguarcocha* de Maruja Hinestrosa y *Grito de raza* de Luis Enrique Nieto sobresalen en este sentido como dos obras representativas de una tendencia similar, donde también se pueden reconocer construcciones melódicas de tipo pentatónico sobre aires como el sanjuanito y el fox incaico desde un imaginario nariñense.

Es importante señalar, no obstante, que las alusiones indígenas de muchas composiciones en el siglo XX tienden a ser en cierta medida esencialistas, sin que esto llegue a descalificar su valor artístico ni discursivo. En otras palabras, son recurrentes las aproximaciones que resumen el sonido ‘indígena’ a lo musicalmente ‘pentafónico’. Estereotipos similares se pueden encontrar en relación con las músicas del Lejano Oriente, tan complejas como las amerindias, pero comúnmente simplificadas desde apreciaciones foráneas a patrones melódicos de la misma categoría: sencillas escalas musicales de cinco alturas. Coriún Aharonián (1994), musicólogo y compositor uruguayo, rompe con esta generalización cuando sostiene que:

“Los manuales europeos y eurocentristas suelen decir que la música de América indígena era pentafónica, es decir, estaba construida sobre la base de una escala de cinco notas. Pues no, no lo era. Sí había pentafonismo en ese altiplano, una región particular en las montañas andinas de América del Sur en torno principalmente a los pueblos quechua y aimara, homogeneizada quizás por diversos sistemas político-sociales sucesivos, el último de los cuales habría sido el de los incas. Pero ese pentafonismo sonaba bastante diferente de cómo lo imaginan esos manuales, puesto que funcionaba –y todavía funciona– dentro de una práctica musical comunitaria con estrictas reglas de comportamiento grupal (homofonía en lo rítmico, y movimientos globalmente paralelos en lo melódico) y de complementariedad binaria (de cada dos músicos que tocan flautas de Pan, por ejemplo, cada uno de ellos no posee en su instrumento las notas del otro).”³¹

A pesar de la pertinente aclaración de Aharonián, no se puede desconocer que gran parte de la música andina sudamericana fundamentada en evocaciones indígenas recurre a escalas pentatónicas como una herramienta que, más allá del esencialismo antes descrito, constituye sin lugar a dudas un código de asociación ya asimilado en los oídos tanto del compositor como de su público. De ahí que muchos artistas opten por incluir este procedimiento, pues se trata de transmitir un lenguaje sonoro capaz de comunicar ideas cercanas a los conceptos que por varias generaciones se han construido culturalmente.

Lo interesante de relacionar este fenómeno con *Grito de raza* radica precisamente en la conexión que, una vez más, se puede atribuir a la cercanía entre la música tradicional ecuatoriana y la nariñense, incluso en compositores nacionalistas como Nieto. Ecuador ha cultivado el pentafonismo melódico en distintos aires categorizados como nacionales, que además del fox incaico incluyen el yaraví, el albazo, el yumbo y el danzante indígena.³² Nariño, por supuesto, se identifica con recursos afines desde obras de tan amplia tradición histórica como su emblemática *Guaneña*, también pentafónica. En otras palabras, insistir en delimitar pronunciadas brechas estilísticas entre Ecuador y Nariño implica desconocer que las tradiciones musicales, así se construyan bajo determinados esquemas y particularidades propios de cada pueblo, no pueden ser estudiadas en función de posturas separatistas consagradas a las fronteras.

Una entrevista recientemente encontrada entre los archivos documentales de Todelar Radio, revela interesantes opiniones expresadas por Maruja Hinestrosa en 1955 con relación a la música ecuatoriana. Admite, en su caso, tener gran aprecio por la música tradicional del país vecino, pero lamenta su escasa difusión dentro del mismo Ecuador, argumentando que es incluso más fácil acceder a ella desde Pasto. Tras una pregunta formulada por Segundo Vallejo Martínez (interlocutor) para conocer cuál era su mayor ambición, Hinestrosa respondió:

“Que no decaiga nuestra música colombiana. Que no suceda como en el vecino país ecuatoriano, de donde regresé hace pocos días. Allá la música extraña está desplazando vertiginosamente a la autóctona. En distintos lugares quise escuchar un yaraví, o un pasacalle, y aunque usted no lo crea, no fue posible. Más se oye aquí en Pasto.”³³

Independientemente del interés expresado por Hinestrosa con respecto a músicas tradicionales ecuatorianas, lo que nuevamente llama la atención es la preocupación constante por el impacto abrumador que resulta de la asimilación de músicas foráneas en un territorio determinado. Cabe resaltar que cada reflexión de los distintos autores hasta aquí citados genera nuevos cuestionamientos que ponen en confrontación las definiciones de ‘tradición’, ‘nación’, ‘autonomía’ y ‘arraigo’, pero con ello no se aspira de ninguna manera a obtener respuestas inequívocas o absolutas.

La pertinencia de exponer estos puntos de vista radica, por el contrario, en fortalecer el debate; pues si de identidades se trata, ¿bajo qué criterios específicos se podría proponer una sola acepción capaz de puntualizar lo verdaderamente ‘pastuso’ o ‘nariñense’? La sola generalización del nariñense como ‘andino’ delata claramente esa peligrosa tendencia a caer en estereotipos ajenos a la realidad.

Ahora bien, ¿qué puede sugerir la recuperación de la música de Luis Enrique Nieto en medio de un panorama como el que hasta aquí se ha expuesto? Tan solo dos de sus obras, una de ellas temprana y la segunda al parecer tardía en su trayectoria, han permitido indagar en conceptos que revelan el alcance de la música como elemento discursivo. La ‘colombianidad’, abordada desde las ciencias sociales como la construcción de nociones, subjetividades y prácticas en torno a la identidad nacional (Castro-Gómez y Restrepo, 2008: 11) merece una *deconstrucción* cuando se trata de reconocer la diversidad multiétnica y cultural del país, más aun si se examinan los contextos históricos y políticos que han obligado a los habitantes de una región específica a cuestionar su sentido de pertenencia y arraigo; tal es el caso del pueblo nariñense.

Desde la musicología, la antropología y la comunicación social, el enfoque interdisciplinar de Manuel Sevilla, Juan Sebastián Ochoa, Carolina Santamaría y Carlos Cataño (2014) conjuga nociones de ‘colombianidad’ con procesos de modernización en la música comercial, recurriendo como ejemplo específico a una de las propuestas más incidentes en la industria discográfica contemporánea: Carlos Vives y La Provincia. Para ese caso, los imaginarios de una nación multiétnica que delata hibridaciones entre la Costa Caribe y músicas urbanas de Bogotá convergen en dicho fenómeno musical, concebido en gran medida para satisfacer una demanda que va más allá de Colombia y apunta hacia un mercado internacional.

¿Hasta qué punto se podría sostener que la versatilidad y aproximación ecléctica de Nieto, en su propio contexto socio-histórico, también responden a demandas no solo de Nariño sino de la creciente industria discográfica de su época? Como se verá más adelante, su acercamiento a músicas foráneas como el foxtrot, sumado a un pronunciado interés por comprender lenguajes musicales que van desde los sonidos locales de la música

pastusa hasta alusiones regionales inspiradas tanto en Tumaco como en las selvas de Putumayo, da cuenta de una consideración lo suficientemente amplia con respecto a la música nariñense.

Además de sus composiciones, los instrumentos musicales de Nieto constituyen en sí mismos una fuente más para comprender particularidades de Nariño que ponen en evidencia algunas diferencias con relación a otros emblemas nacionales; entre ellos, los instrumentos de cuerda de tradición andina colombiana. A continuación se exponen algunas de esas características a partir de una revisión organológica que revela distinciones entre los cordófonos de Nieto y los de otras regiones de Colombia, así como similitudes que delatan, una vez más, algunos puntos de relación con la historia de la música ecuatoriana.

Página 31:

Cinco hijos de Luis Enrique Nieto.
De izquierda a derecha, arriba: Edmundo y Clemencia.
Abajo: Édgar, Martha y Emma.
Pasto, 1936.
Fotografía: colección de Javier Vallejo Díaz.

Páginas 32-33:

Luis Enrique Nieto y su familia
En la fila superior, de izquierda a derecha:
Martha (hija), Hernán Guerrero y su esposa Clemencia (hija), Amanda (nieta),
Emma (hija), Martha Alicia (nieta), Martha Delgado y Edmundo (hijo).
Iniciando la fila central: Óscar (nieto), Gloria (hija) María Helena (nieta) y
Luis Carlos (nieto). El compositor sentando en el centro, seguido a su derecha
de Jorge (nieto), Victoria Venegas (esposa), Mariela (nieta) y Édgar (hijo).
Abajo: Luis Eduardo y Guillermo (hijos).
Pasto, 1953
Fotografía: colección de Javier Vallejo Díaz.







LUQUENMAR
Foto

CAPÍTULO II



EL REQUINTO PERIFORME
DE NIETO

ANÁLISIS DE UN INSTRUMENTO
PRÁCTICAMENTE EXTINTO



Identificar el instrumento principal de Luis Enrique Nieto representó uno de los mayores desafíos detrás de esta investigación. Todas las fuentes biográficas anteriormente citadas se refieren al artista como intérprete de ‘requinto’, pero cada fotografía encontrada exhibía la figura del compositor con un instrumento musical periforme³⁴ que fácilmente podría confundirse con distintos tipos de bandolas y mandolinas –frecuentes en múltiples fuentes iconográficas de la historia nacional.

El dilema parte de la caja de resonancia, cuya construcción periforme difiere de los instrumentos de cuerda comúnmente asociados con la palabra ‘requinto’ en la música colombiana. Por una parte, los requintos utilizados en departamentos como Huila para tradiciones como el rajaleña, o en Santander y Boyacá para el torbellino y la guabina, se caracterizan por tener un parentesco directo con el tiple colombiano, cuya caja de resonancia conserva una silueta guitarreada y no de pera, siendo amplia en los extremos longitudinales y estrecha en la mitad. En *Los caminos del tiple*, David Puerta Zuluaga (1988: 180) establece algunas especificaciones que permiten identificar las medidas precisas de los requintos modernos en Colombia, diferenciándolos del tiple por presentar un mástil más prolongado, una caja armónica reducida y la ausencia de cuerdas octavadas.

A partir de dicha descripción, es claro que el requinto utilizado por Nieto en Nariño no guarda parentesco con su homónimo en otros rincones del país y, por añadidura, su forma tampoco tiene relación alguna con la ‘guitarra requinto’ comúnmente utilizada por los tríos del suroccidente colombiano. Conviene señalar la influencia recibida desde mediados del siglo XX por la corriente del Trío Los Panchos de México, cuyo integrante Alfredo Bojalil Gil (1915-1999) es considerado pionero en la creación y uso de dicho instrumento desde 1945.³⁵



Luis Enrique Nieto interpretando uno de sus requintos. Atrás: Gerardo Narváz Silva.
Fotografía: colección de Emma Nieto Venegas.

Se debe mencionar, además, que la palabra ‘requinto’ figura desde el *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia como sinónimo de ‘guitarrillo’, además de hacer referencia a instrumentos de viento de registro agudo como el ‘clarinete requinto’ utilizado en formatos de banda.³⁶ Fuentes especializadas, tales como el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (2002: 130-131), relacionan el término con cordófonos de Argentina (requinto cuyano), México (requinto jarocho), República Dominicana (guitarrita), Cuba, Paraguay y Venezuela. Lo que llama la atención es que, una vez más, el sub-apartado dedicado a los requintos colombianos en el diccionario en cuestión hace alusión a los requintos de Cundinamarca, Boyacá, Huila, Tolima y Santander, pero no hay mención alguna de Nariño.³⁷

De estos antecedentes surgiría entonces una primera hipótesis: clasificar el requinto de Nieto como un instrumento directamente relacionado con la familia de las bandolas colombianas –en función de su construcción periforme y del uso de un plectro³⁸ para su respectiva ejecución–, asumiendo que tímbricamente exhibiría diferencias con respecto a una bandola colombiana convencional. Sin embargo, no parece ser tan pertinente el uso del término ‘bandola requinto’ para seguir el modelo del tiple requinto, la guitarra requinto o el clarinete requinto –todos más agudos en relación con el registro estándar de su modelo principal–, pues cabe señalar que la bandola tradicional en sí se caracteriza por alcanzar registros agudos que justifican su penetrante presencia tímbrica en partes melódicas.

La alternativa de clasificar al instrumento de Nieto como ‘bandola’ fue de hecho descartada durante una siguiente fase de la investigación. En ella fueron encontradas distintas grabaciones sonoras del compositor que revelaron ciertas particularidades tímbricas del instrumento. Uno de los registros documentales corresponde al archivo de Héctor Rosero citado en el capítulo anterior, con el cual fue posible identificar el timbre y otras propiedades específicas del mismo, en interpretación directa de Nieto. Otra de las fuentes significativas en este sentido es una grabación conservada tanto en el archivo particular de su hijo Luis Eduardo Nieto Venegas, como en la colección fonográfica de Laureano Córdoba Paz, representante de la Delegación de Nariño ante Funmúsica.³⁹ Se trata de una recopilación de obras nariñenses compuestas en su mayoría por Nieto,

aunque también figuran piezas de Manuel Zambrano, Faustino Arias, Noé Rosero y Fausto Martínez, entre otros, interpretadas en formato de requinto y guitarra por Luis Enrique Nieto y su compañero Luis Antonio Guerrero Hidalgo (1916-2011), conocido localmente como ‘Chato Guerrero’.

Tener acceso a estos materiales sonoros ofreció un acercamiento a la música de Nieto que permitiría apreciar el estilo interpretativo de sus propias obras, su aproximación técnica y sus recursos estéticos de articulación en el requinto; pero lo más interesante de todo consistió en identificar las cualidades acústicas del mismo: no se trataba, en efecto, de una bandola tradicional, sino de un instrumento construido de tal manera que permite obtener un registro sonoro de mayor amplitud hacia los graves.

Las grabaciones debían ser en ese punto confrontadas con un estudio organológico del instrumento real. Aunque no fue posible identificar intérpretes actuales que utilicen el mismo tipo de requinto, afortunadamente se conservan tres ejemplares originales de Luis Enrique Nieto. Dos de ellos reposan en la colección privada de Roberto Nieto Delgado, también músico y por consiguiente interesado en la preservación de los objetos de su abuelo. El tercer requinto se encuentra en Bogotá, y pertenece a Luis Eduardo Nieto Venegas. Los tres son cercanos en magnitud, aunque no iguales, y guardan particularidades estéticas y decorativas que permiten establecer parámetros adicionales de diferenciación. Sin embargo, tan solo el de Bogotá mantiene parte del encordado original, como se puede apreciar en la fotografía.

Tratándose de un análisis de tipo organológico se recurrió a Manuel Bernal, profesor de la Academia Superior de Artes de Bogotá e intérprete de bandola especialista en la historia, construcción y evolución de su instrumento. Fue posible examinar el requinto conservado por Luis Eduardo Nieto durante una visita orientada por Bernal el 15 de agosto de 2015, seguida de una entrevista que arrojó nuevos datos sobre la naturaleza del instrumento. Se confirmó, en principio, que efectivamente no se trataba de una bandola, para lo cual es pertinente transcribir algunas observaciones tomadas del concepto final emitido por Bernal:



Requinto conservado por Luis Eduardo Nieto Venegas en Bogotá
Fotografía: Juan Diego Muñoz Vélez

“Este tipo de afinación es semejante al de un requinto guitarra, lo que permite utilizar una escala más grande para tocar todo tipo de obras, desde boleros hasta el amplio repertorio latinoamericano. No se parece a la escala de la bandola que es más pequeña. Aquí hay otra cosa que no es muy común, pero que podría ser algo que el maestro mandó a fabricar, y es que fijate que eso no es un puente de bandola. Los puentes de bandola son más bien como los de la guitarra. Éste parece más bien un puente de mandolina. Sin embargo, los puentes de mandolina son movibles, mientras que éste está fijo. En relación con la forma, es un puente delgado que no tiene toda la estructura del de la guitarra. Es decir, las cuerdas solo están haciendo presión hacia abajo. No tienen el paso por el cordal como el doble paso que tiene una cuerda en un puente de guitarra, tiple o bandola.”⁴⁰

Las particularidades del instrumento y su construcción, tan poco comunes, se suman a la escasa información que se tiene del mismo, así como a la ausencia de registros posteriores o incluso paralelos a la obra del compositor. Una de las referencias que podrían ser consideradas como tempranas proviene de palabras del mismo Nieto cuando, recordando sus años de formación bajo la instrucción de los Hermanos Maristas, sostuvo que al ingresar a la Academia de Arte⁴¹ conoció a “un amigo que ejecutaba el requinto y la guitarra, con quien [entabló] muy estrechas relaciones de amistad. Se llamaba José Ignacio Zambrano, de profesión pintor y natural de Pasto”.⁴²

Por tratarse de una alusión a sus años de estudio, podría inferirse que el recuerdo tendría que relacionarse con un momento anterior a los años 1920. Este dato es importante porque, de ser así, la denominación de ‘requinto’ no tendría ningún vínculo con el surgimiento de la ‘guitarra requinto’, pues como se mencionó previamente, ésta no fue presentada sino hasta 1945 por parte del trío Los Panchos.

Lo que resulta extraño es que el nombre de José Ignacio Zambrano no corresponde a un músico contemporáneo de Nieto, sino al padre del compositor Manuel J. Zambrano. Incluso Manuel sería nueve años mayor que Luis Enrique, si se tiene en cuenta la fecha de nacimiento registrada

en *Compositores nariñenses* de Zapata Cuéncar: 5 de febrero de 1889.⁴³ De ser José Ignacio la misma persona referida en la cita anterior, se podría pensar que la amistad entre Nieto y Zambrano no hacía referencia a la relación entre dos compañeros de estudio en la Academia de Arte, sino entre dos personas de generaciones muy distantes.

Por otra parte, su hijo Manuel sí fue discípulo de los Maristas en la misma Escuela de Santo Domingo donde estudiaba Nieto, y de acuerdo con registros biográficos, su instrumento musical de iniciación fue la bandola. Zapata Cuéncar (1973: 37) sostiene que “en instrumentos de cuerdas, la bandola fue su preferido y de ella se servía para componer. Pero era muy hábil en la mandolina y guitarrista, aunque en esto no llegó a destacarse”.

De lo anterior se deducen dos posibilidades. La primera, es que muy probablemente la persona mencionada por Nieto en la cita antes transcrita no fuese José Ignacio, sino su hijo Manuel, pues es mucho más factible que dos músicos de generaciones más cercanas hubiesen tenido contacto en la Escuela de Santo Domingo y su correspondiente Academia de Arte. Podría tratarse de un error de transcripción, pues a fin de cuentas la cita no proviene de una fuente primaria, sino del texto escrito por José Félix Castro en homenaje al primer decenio tras la muerte de Nieto.

La segunda inquietud radica nuevamente en el uso de la palabra ‘requinto’ cuando Nieto afirma que Zambrano ejecutaba el instrumento, además de la guitarra. Zapata Cuéncar no habla de requintos en su reseña sobre Zambrano, pero sí hace mención de bandolas, guitarras y mandolinas. ¿Es entonces posible que Nieto hubiese utilizado el término para referirse a otros cordófonos periformes de construcción similar? O más interesante aún: si Nieto solicitó la fabricación de un instrumento único con las características antes descritas por Manuel Bernal, ¿quién pudo haber sido el luthier encargado de esa labor?

Javier Vallejo Díaz, fotógrafo y coleccionista interesado en la investigación histórica de Nariño, logró identificar el nombre completo y distintos datos biográficos de uno de estos luthiers. Se trata de Esperidión Burbano Jojoa (1884-1969), constructor de instrumentos musicales, compositor, arreglista y transcriptor oriundo del municipio de Tangua – Nariño.⁴⁴

La búsqueda de fuentes por parte de Vallejo Díaz en Tangua facilitó su contacto con uno de los discípulos de ebanistería de Esperidión: el señor Federico Guerrero. Una de las anécdotas compartidas con Vallejo, narra precisamente la solicitud expresa de Luis Enrique Nieto a Esperidión Burbano para la construcción de un requinto con características precisas. Las siguientes palabras fueron tomadas del testimonio de Guerrero, transcrito por Vallejo Díaz:

“Recuerdo que en una de las tantas visitas que le hizo al maestro Esperidión le encomendó que le fabricara un requinto con unas especificaciones muy propias. La elaboración del encargo tardó menos de cuarenta días, antes de que sonaran los primeros acordes en el taller del maestro.”

Entre esas especificaciones, Guerrero recuerda que el diseño del instrumento sería similar al de una bandola, aunque con una caja de resonancia más pequeña por petición explícita de Nieto, pues era de su interés contar con un instrumento semejante a una mandolina europea de ébano que había recibido recientemente (Vallejo Díaz, 2015).

Lo anterior coincide coherentemente con las observaciones de Manuel Bernal sobre el ejemplar conservado en Bogotá, quien sin tener conocimiento alguno sobre el testimonio de Guerrero, sostuvo lo siguiente:

“Es algún instrumento que está hecho de manera muy particular. Parece ser un instrumento especial. Podemos asumir que el maestro lo mandó a construir junto con otros, como los dos ejemplares que se conservan en Pasto. Tiene una forma de bandola, una forma de pera, aunque un poco angosta; parecería incluso más de mandolina que de bandola, pero es una especie de combinación. El cuerpo se asemeja al de una mandolina pero con aros, y tiene además una tapa posterior plana, como la de una bandola. Posee una escala mucho más larga, que hace imposible que sea de una bandola, incluso de una afinada en ‘sib’. Es decir, de las bandolas que yo he estudiado y de las cuales he medido y sacado planos, la escala más larga es de 37 centímetros, pero aquí estamos hablando de una escala de casi 44. Eso no es una bandola tradicional. Otro detalle es, por supuesto, la distribución de las cuerdas. Cinco órdenes: los tres primeros triples, los dos segundos dobles y una

cabeza también muy antigua con clavijas de palo, organizadas de tal forma que aparecen cinco en cada lado, y unas centrales que parecerían ser tres.”

La ficha técnica presentada en las siguientes dos páginas expone los detalles resultantes del estudio organológico realizado por Bernal durante la visita en cuestión. En ella se pueden corroborar, más allá de las medidas específicas del instrumento, diferentes aspectos relacionados con el ensamblaje, número y distribución de las cuerdas, distancia entre los órdenes, además de observaciones específicas en relación con los materiales y sus respectivas particularidades. Es interesante, además, el número inusual de cuerdas para este tipo de instrumentos por tratarse de una cifra impar, distribuida en cinco órdenes con trece cuerdas en total.



Luis Enrique Nieto hacia 1950, tocando para una recepción en la Laguna de la Cocha. El requinto que se aprecia en esta imagen es el mismo que se analiza en la siguiente ficha organológica.

Fotografía: cortesía de Javier Vallejo Díaz.

FICHA ORGANOLÓGICA DE UN REQUINTO DE NIETO

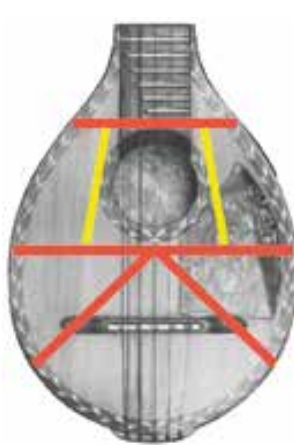
GENERALIDADES

Ubicación: Luis Eduardo Nieto Venegas (Bogotá)	Año: s.d.	
Constructor: s.d. El sello esta tapado por una impresión en papel		
Longitud Total: 742	Ensamble Mástil-Caja: Plano	No. Cuerdas: 13 (3 + 3 + 3 + 2 + 2)

CABEZA

Longitud: 209	Espesor: 11,5	Ancho superior: 83	Ancho inferior: 75
Clavijeros: De madera, tres filas (5 + 3 + 5), conserva todas las clavijas, de manufactura muy pareja			
Obs. Chapa de 4,7 mm. En Diomate			

TAPA ARMÓNICA

	Longitud: 313	Ancho: 230	Barras: Superior e inferior paralelas
	Calibre: 2,3	Madera: Pino estacional, 5 ensambladuras	
	Boca: Circular, diámetro 60 mm., refuerzo: 2 barras laterales inclinadas		
	Abanico: No. Presenta 2 barras que se unen en el centro con la barra inferior y se abren a los costados		

TAPA POSTERIOR

Calibre: 1,8	Madera: Cedro
Observaciones: Sin ensambladuras, ligeramente curva, tres barras	

AROS

Longitud: 410	Calibre: 1,8	Madera: Cedro
Ancho taco superior: 72	Ancho taco inferior: 83	

ORLAS

Tapa armónica: incrustación con diseño	Aros: No	Diseño: 
--	----------	---

CERCO

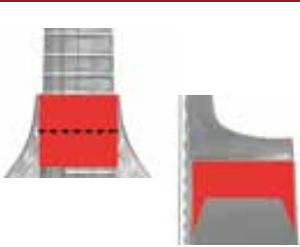
Cinta continua de sección triangular

Observaciones: Incluye un protector plástico, parcialmente despegado, que fue pegado a la tapa sin pintar. Aros en una sola pieza, con las fibras transversales a su longitud, con múltiples rajaduras, algunas de ellas abiertas.

PUENTE

Longitud: 145	Ancho: 11,3	Altura: 11,5	Madera: Diomate
Observaciones: Distribución irregular y variable de las cuerdas en la cejuela			

CEJA										
Distancia entre cuerdas en cada orden:	①	2	②	1,9	③	2	④	2,8	⑤	2,6
Distancia entre órdenes (centros):	①②	10,4	②③	10	③④	10	④⑤	8,7		

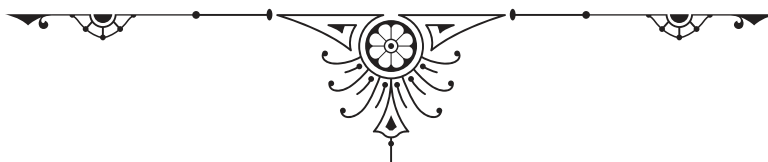
MANGO				ENSAMBLE MÁSTIL-CAJA	
Longitud: 207	Espesor: 19-24	Ancho: 83	Caja 53,4		
Ensamble con el taco en traste XI					
QUILLA					
Llegada al mango en traste VIII		Zoque s.d.			
TACO					
Madera clara, recto con prolongaciones hacia ambas tapas					

DIAPASÓN			
Espesor superior: 209	Espesor XII: 5,7	Ancho superior: 46	Ancho traste XII: 54
Madera: Diomate			
Observaciones: 18 divisiones de alambre de entrestar que disminuyen su longitud a partir del XIII. Bisel hacia la boca			

ESCALA			
Longitud: 437	Compensación: No	Distancia nuez-traste XII: 216	
Distancia traste XII-silla: 218	Distancia silla-tiracuerdas: 82	Distancia nuez-clavija 1: 45	
Máxima longitud total de cuerda: 703		Mínima longitud total de cuerda: 570	

TIRACUERDAS
Parte de Diomate fija al taco por dos tornillos, posee un agujero por cada orden de cuerdas (5). Barra metálica inferior incrustada.

CARACTERÍSTICAS ESPECIALES
Una sola pieza mango y cabeza. El puente es de tipo mandolina, sin cordal, con la cejuela incrustada. La parte central no está en contacto con la tapa (a 1 mm.). Está pegado a la tapa en los brazos y fijo a las barras transversales mediante puntillas disimuladas. La tapa posterior también está fijada a los tacos superior e inferior por puntillas, de igual manera a sus barras.



La fascinación del compositor por comisionar la construcción de instrumentos exclusivos parece haber contado con otras instancias semejantes al relato de Guerrero. En entrevista concedida por Héctor Rosero para la presente investigación, surgieron otros datos interesantes relacionados con instrumentos que han quedado registrados tanto en la memoria de quienes conocieron a Nieto, como en algunos apuntes manuscritos conservados en archivos familiares.

Siendo discípulo de Nieto, Rosero da testimonio del interés constante de su maestro por conocer e interpretar distintos tipos de instrumentos de cuerda. Jaime Rosero, hermano de Héctor, estudiaba en Pittsburgh (Pennsylvania) y al regresar a Pasto trajo consigo una guitarra sueca con cuerdas de nylon de color negro. El ejemplar llamaría la atención de Nieto, particularmente por la coloración oscura de las cuerdas, al parecer poco común en ese entonces entre los cordófonos utilizados en Pasto. Queriendo utilizar ese tipo de cuerdas en un nuevo instrumento, el compositor optó por la construcción de un laúd español. Así lo recuerda Héctor Rosero:

“No sé cómo conseguiría las medidas, pero hizo fabricar con un luthier de aquí de Pasto un laúd, y le pidió a mi hermano que le regalara las cuerdas negras (la primera, segunda y tercera) para ponerle al instrumento. Entonces, en un poema que le hizo al laúd, habla sobre ‘sus cuerdas negras’. No recuerdo cuál sería la afinación, pero fue uno de sus últimos instrumentos, hacia los años sesenta.”⁴⁵

Existe, en efecto, un texto mecanografiado donde figura el poema completo. Distintas copias del mismo se conservan entre los archivos familiares de Emma y Luis Eduardo Nieto Venegas, hijos del compositor. También es interesante notar que, al pie del documento, se menciona que el laúd fue estrenado el 22 de noviembre de 1965 en el Paraninfo de la Universidad de Nariño, fecha y lugar donde se conmemoraron los cincuenta años de la fundación del Clavel Rojo. Estos son los versos de Nieto, recitados en el evento por parte de Roberto Apráez:

En sus sueños escuché,
en sus sueños escuché,
un gran concierto musical
de armonías sin igual.

Lucido fue
un gran laúd
con su minué...
un gran laúd.

Brillantes de luz,
platinas de sol,
de sol, de sol.

Sus cuerdas negras
de suave sonar.
Sus cuerdas negras
de dulce cantar.

Escuchémoslo.
Escuchémoslo.
Ese gran laúd.

Silencio; silencio.

Fue un laúd,
que yo soñé.
Fue un laúd,
que yo escuché.
Fue un laúd.

Fue un laúd;
fue un laúd;
fue un laúd.

Luis E. Nieto
Compositor

Durante las fases más tempranas de la investigación, se contaba tan solo con referencias textuales sobre el laúd de Nieto como el poema aquí transcrito. Sin embargo, el contacto con familiares del compositor permitió ubicar y examinar el instrumento durante la etapa final del proceso, pues el ejemplar se conserva intacto en la ciudad de Bogotá y pertenece a la colección familiar del ya fallecido Édgar Nieto Venegas (1930-2009). Haber encontrado el instrumento permitió reconocer que se trataba de un laúd moderno con seis órdenes dobles (siguiendo el modelo de los laúdes españoles), clavijas metálicas y una interesante figura decorativa entre la boca y el puente en forma de mariposa. Se confirmó además el nombre del luthier, pues la etiqueta interna del instrumento exhibe la siguiente información: “Fabricado por Carlos H. Angulo. Carrera 21 # 18 – 92. Pasto – Nariño – Colombia.”

A partir de la exclusividad de estos instrumentos, cabe señalar el claro interés de Nieto por obtener timbres que pudieran, de alguna manera, diferenciarse o destacarse entre otros tipos de sonoridades. En otras palabras, más allá de una finalidad estética en la apariencia física de estos ejemplares, el sonido resultante cumpliría con propiedades que permitirían resaltar su individualidad tímbrica. Volviendo al caso del requinto, por ejemplo, las decisiones de Nieto para la construcción del instrumento dejan en consecuencia un sonido con bastante brillo, pero cuya resonancia tiende a apagarse más rápido en comparación con bandolas tradicionales. Bernal lo explica en los siguientes términos, basándose en el efecto producido por el uso de un puente fijo y delgado:

“No tienen tanto sostén porque, precisamente, lo que hace vibrar es un poco más pequeño. La superficie que ejerce la fuerza sobre la tapa y el puente es más pequeña, entonces el sonido termina siendo un poco más latoso y eso se nota en las grabaciones de Nieto. Tiene un color que no es de bandola, además que por el registro suena un poco distinto.”⁴⁶



El laúd soñado de Nieto, conservado en el archivo particular de Édgar Franco Nieto Venegas en Bogotá. Fotografía: Juan Diego Muñoz Vélez.



Requintos conservados por Roberto Nieto Delgado en Pasto.
Fotografías: Juan Diego Muñoz Vélez.



Como se puede apreciar en las fotografías de los otros dos requintos, conservados en Pasto por Roberto Nieto, los detalles estéticos en todos estos ejemplares delatan un elevado nivel de rigurosidad en técnicas de fabricación y ornamentación. Bernal señala, por ejemplo, la precisión y firmeza de las clavijas a pesar de haber sido construidas con madera. El solo hecho de haber utilizado la misma madera en el puente, el diapasón y la chapa de la cabeza da cuenta de la intención de conservar un equilibrio estético que, en palabras de Bernal, “habla muy bien de alguien que tiene unos criterios interesantes de construcción; el luthier conocía ciertos tipos de técnicas españolas, por lo menos (...) hay una preocupación por la estética que es interesante”.

Por otra parte, los ejemplares encontrados en Pasto y Bogotá fueron comparados con distintos cordófonos periformes de procedencia ecuatoriana en la colección del *Museo de Instrumentos ‘Pedro Pablo Traversari’*, perteneciente a la Casa de la Cultura Ecuatoriana de la ciudad de Quito. Durante una visita al museo y sus salas de reserva el 13 de enero de 2015, fue posible tener un primer acercamiento a un campo de trabajo que con certeza seguirá reclutando el interés de nuevos investigadores ávidos por conocer el fascinante legado ofrecido desde Quito a los estudios de organología y al panorama global de la reconstrucción histórica de la música.

Guiada por Islandia Báez –curadora del museo– y por el etnomusicólogo ecuatoriano Juan Mullo Sandoval, la visita en cuestión permitió examinar con detalle diferentes cordófonos ecuatorianos consignados tanto en las salas de reserva como en la exhibición permanente. Particularidades como el uso de caparazones de armadillo en calidad de cajas de resonancia para dos de los ejemplares, dan cuenta de nociones culturales detrás de la simbología de cada instrumento, además de constituir un referente fundamental para comprender mecanismos de construcción resultantes de distintas aproximaciones estéticas del pasado.

Comparar estos ejemplares con los instrumentos de Nieto genera una motivación adicional para establecer puntos de relación que conecten social y culturalmente las músicas de Nariño y Ecuador, más aun si se tiene en cuenta que el compositor viajó con su Clavel Rojo a la ciudad de Quito (1927), donde seguramente pudo conocer, de primera mano, la variedad

y particularidades de los instrumentos de cuerda utilizados por estudiantinas ecuatorianas.

En su autobiografía (1945), por ejemplo, Nieto cita los apellidos de importantes guitarristas ecuatorianos a quienes tuvo la oportunidad de escuchar y conocer en Quito. Entre ellos, hace mención de Ortiz, refiriéndose muy seguramente a Carlos Amable Ortiz (1859-1937), fundador de la ‘Estudiantina Ecuatoriana’ en 1888, agrupación pionera en este formato en territorio quiteño (Mullo, 2014: 9).

Es interesante señalar el uso del término ‘requinto colombiano’ en una fuente ecuatoriana de principios del siglo XX (c.1910-1926), en la cual Pedro Pablo Traversari –compositor nacionalista e investigador quiteño– define el formato que, en su criterio, debería caracterizar a la orquesta americana típica:

“...debe consistir más que en los instrumentos de arco en los siguientes instrumentos punteados que tanto ejecutó y combinó el criollo, con más o menos variantes en cada región, a manera de estudiantinas: requintos colombianos (2), bandolines ecuatorianos (4), bandolas (2), tiples colombianos o charangos bolivianos (2), guitarras ecuatorianas (3), guitarras argentinas (3), guitarrones chilenos (4). Ésta sería la orquesta de cuerdas americana, compuesta con los mejores instrumentos existentes aún, de la cual pueden sacarse los ejemplares que se estimen útiles para ampliar la caracterización de la orquesta típica completa que más arriba hemos presentado.” (Traversari, c.1910-1926: 42).

Aunque no se sabría a ciencia cierta si los requintos colombianos aquí referidos corresponden a la versión periforme de Nariño, conviene señalar que el autor de la cita en cuestión es el mismo Traversari cuya colección de instrumentos daría nombre al museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana antes mencionado. En él reposan aproximadamente 3000 piezas, en su mayoría consignadas en salas de reserva, y de las cuales cerca de 500 forman parte de la exposición permanente.⁴⁷ Los cordófonos de la colección que fueron examinados para la presente investigación exhiben elementos en común con los instrumentos de Nieto.

La exposición pública incluye un cordófono periforme con incrustaciones de perla y piedras rojas, construido en Ecuador por Víctor Elías Torres a principios del siglo XX.⁴⁸ Aunque la ficha organológica del museo identifica al instrumento como ‘bandola’, es interesante notar el uso de un puente fijo y delgado como el de las mandolinas, similar al puente en cualquiera de los requintos de Nieto. La misma característica se pudo identificar en otros ejemplares conservados en las salas de reserva del museo, lo cual sugiere un punto de relación importante entre la construcción de instrumentos de cuerda ecuatorianos y nariñenses, particularmente si se tiene en consideración la existencia en ambos territorios de bandolas y requintos periformes, con cajas de resonancia planas y cuyos puentes se asemejan a los de una mandolina –distintos por lo tanto a los de una bandola colombiana.



Bandola construida por Víctor Elías Torres en Ecuador.
Colección: Museo Pedro Pablo Traversari – Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito.
Fotografía: Luis Gabriel Mesa Martínez.



Cordófono ubicado en las Salas de Reserva del Museo Pedro Pablo Traversari – Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito.
Fotografía: Luis Gabriel Mesa Martínez.

Las incrustaciones decorativas sobre la bandola ecuatoriana de Torres (página anterior) exhiben detalles interesantes en relación con elementos estéticos presentes en la luthería latinoamericana. Recursos muy similares se pueden apreciar sobre la caja de resonancia de otro de los instrumentos de Nieto, conservado en Pasto por Roberto Nieto Delgado. Se trata, en este caso, no de un requinto nariñense sino de un tiple construido en Bogotá por Jeremías Padilla en 1910. En el interior de la caja de resonancia se alcanzan a leer algunos datos relacionados con el luthier, de quien se puede apreciar además un pequeño retrato rodeado por la siguiente información:

“Premiado en las exposiciones con medallas de oro y diplomas de primera clase. 20 julio CMXVIII Bogotá. Exposición nacional de 1910. Jeremías Padilla fuera de concurso. Carrera 12 no.11-73. Hay medalla de 1917. Jeremías Padilla, fabricante especialista. Primer centenario de la proclamación de la República de Colombia.”

Tratándose de un instrumento centenarista, son interesantes los detalles de las incrustaciones de nácar, seguramente agregadas nueve años después de la fabricación original, con el fin de conmemorar no solo el Grito de Independencia (20 de julio de 1810), sino también los primeros cien años de la Batalla de Boyacá (7 de agosto de 1819). Es curioso también

que el instrumento no llegara a manos de Nieto sino hasta 1938, año de importancia también centenarista, pues corresponde a los cuatrocientos años de la fundación de Bogotá, razón por la cual el compositor y su Clavel Rojo se habrían desplazado hasta la capital como representantes de Nariño para la respectiva celebración.⁴⁹

En pocas palabras fue posible corroborar que, más allá de su función sonora, los instrumentos musicales se presentan en la historia como una fuente capaz de sugerir respuestas para comprender el pasado desde diferentes perspectivas. Como disciplina consagrada a este tipo de estudios, la organología no limita su objeto a la identificación del origen y la clasificación de dichos instrumentos, sino que se convierte en una herramienta fundamental para reconocer nociones estéticas, simbología, decisiones e intenciones detrás del arte de la luthería. Para el caso específico que aquí compete, el enfoque en cuestión ha permitido revelar una faceta más en la vida y obra de Nieto, que parte de su interés por personalizar algunos de sus recursos como músico y termina siendo una evidencia más del estrecho lazo que une a Colombia con Ecuador, y por supuesto con el resto de América Latina.



Un requinto bordado por Maruja de Arias para Luis Enrique Nieto. Conservado en la colección particular de Emma Nieto Venegas. Fotografía: Juan Diego Muñoz Vélez



Tiple utilizado por el Clavel Rojo a partir de 1938. Construido en Bogotá por Jeremías Padilla.
Conservado en Pasto en la colección particular de Roberto Nieto Delgado.
Fotografía: Juan Diego Muñoz Vélez.

CAPÍTULO III



EL CLAVEL ROJO

TRADICIONES ANDINAS, SOMBRAS
Y RUPTURAS



El 22 de noviembre de 1915 nació una de las agrupaciones que más difusión nacional e internacional daría a la música nariñense, particularmente a las composiciones de Luis Enrique Nieto: la estudiantina⁵⁰ Clavel Rojo. Sus fundadores, según la relación de José Félix Castro (1978: 18-20) en la cual figuran todos los músicos que pasaron por la agrupación, fueron Campo Elías Dorado (guitarrista y presidente), Luis Enrique Nieto (requintista y vicepresidente), Jorge Salcedo (solista de guitarra), Victoriano Acosta (cantante y tiplista), Bolívar Mutis (guitarrón), Luis Ortiz (bandola) y los guitarristas Jorge Eliécer Eraso y César Ordóñez.

Por otra parte, todos los nombres⁵¹ y rostros de sus distintos integrantes figuran sobre una interesante caricatura ilustrada por el mismo Nieto un año antes de su muerte, bajo el título *Arco Iris Musical Clavel Rojo: Constancia, Superación, Arte, Patria* (1967). La obra en cuestión, como se puede observar sobre las siguientes dos páginas, exhibe decenas de músicos dispuestos en una media luna alrededor de un clavel, cuyas raíces emergen de una pequeña edificación que lleva en su fachada la etiqueta 'Casa Dorado'.

Se trata del lugar en el barrio San Agustín de Pasto, donde los miembros de la agrupación tuvieron sus primeros encuentros. La iconografía plasmada en la caricatura incluye muchos instrumentos musicales que seguramente formaron parte del ensamble en algún momento de sus más de cincuenta años de historia. Requintos, bandolas, triples, banjos y guitarras se combinan con flautas, violines, acordeones, arpas, trompetas, clarinetes y pianos. Estos últimos figuran además con la inscripción precisa de quienes tocaron el instrumento en el ensamble, concretamente Juan Eraso Grijalba y Remigio Fiore Fortezza (fray capuchino de ascendencia italiana).

ARCO-IRIS
MUSICAL
CLAVEL
RÓJO

CONSTANCIA
SUPERACION
ARTE
PATRIA

DESFILE DE NOMBRES ESPIRITUALES
QUE CONTRIBUYERON AL RESTIGIO Y
GRAN HONOR DE "CLAVEL ROJO"
SE FUNDÓ 22 NBR. 1915

FUNDADORES:

SRS: CAMPO ELIAS DORADO
LUIS E. NIETO - JOAQUE SALCEDO
JORGE E. ENASO - LUIS ORTIZ -
BOLIVAR MUTIS - VICTORIANO
ACOSTA - (CANTANTE)
SOCIEDAD "CLAVEL ROJO"
1918 - ANTONIO DAVID -
CESAR ORDOÑEZ -
CESAR GUERRERO T.

ALONSO FARIAS
CESAR ENASO
ENRIQUE GUERRERO
MEDARDO DEL
GADO - A. IBA-
ÑEZ - JOSE E

DEL GADO
BOLIVAR
LARRAÑAGA
LUIS D. GU-
TIERREZ -

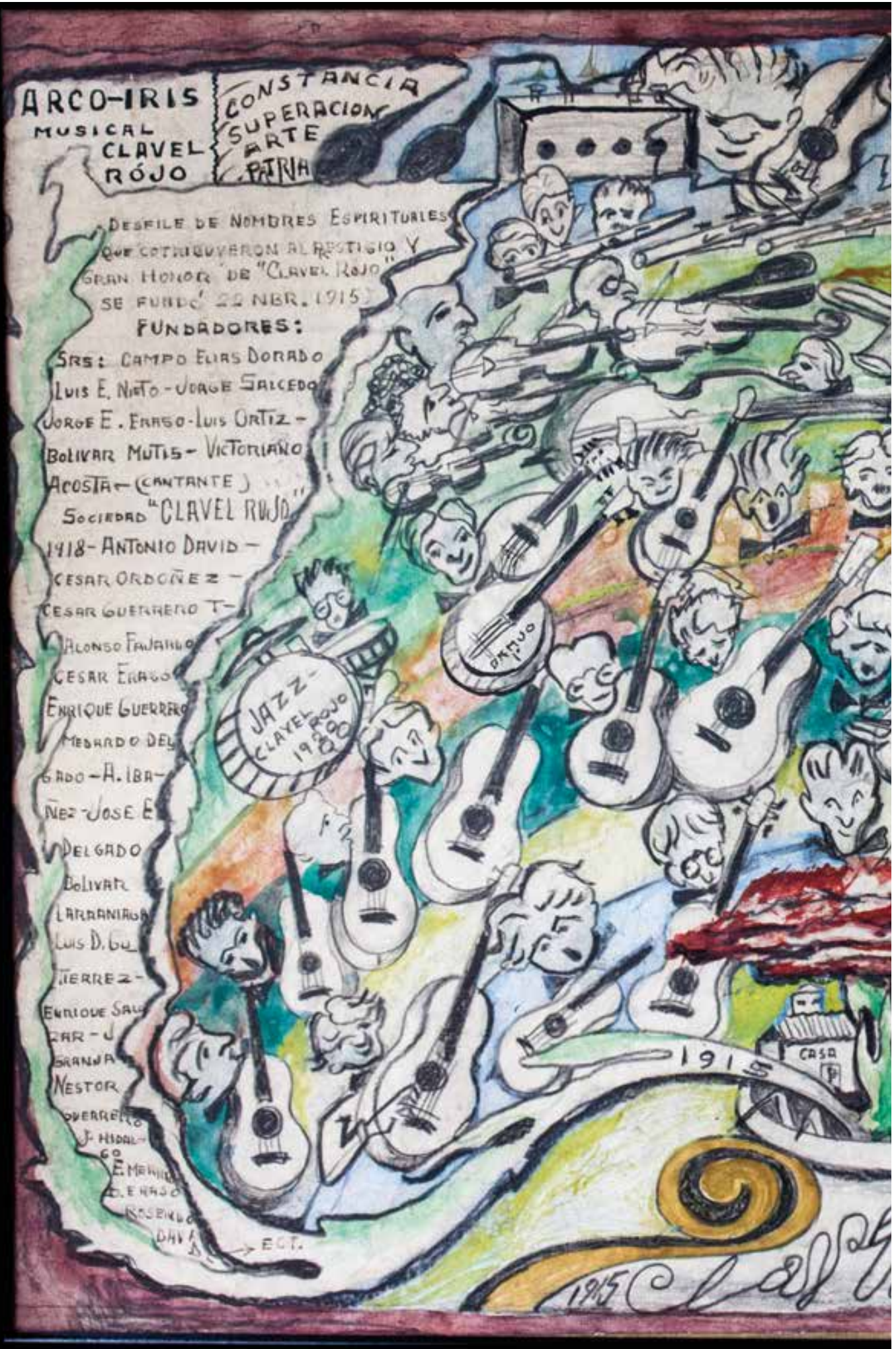
ENRIQUE SAL-
ZAR - J
GRANJA
NESTOR

GUERRERO
J. HIDAL-
GO
E. MANRI-
QUE
E. ENASO
ROSEINDO
DAVA

JAZZ -
CLAVEL ROJO
1920

ECT.

1915 Clavel





Voces que
aclaman a
Clavel Rojo
y religiosos

ATENCIÓN

- JUANITO ERASO GRIJALVA - HERIBERTO HURTADO - PLINIO HERRERA - LUIS BASTIDAS - HERIBERTO MIBEROS - VIOLIN - IGNACIO BAREZ - EMILIO PADILLA - FLORENTINO GONZALEZ - EDUARDO ZAMBRANO - GONZALO BASTIDAS - J. ERASO - DR. LUIS DELGADO - BERNARDINO GARCES - A. SERRAVALLO - FERNANDO BASTIDAS - ENRIQUE VITE - RICARDO LUCIO FEULLET - CARLOS CHICHIZA - R. P. REMIGIO - JULIO ZARAMEA - ALFONSO OCAÑA - JAIME RODRIGUEZ - RICARDO PABON - EFRAIN PABON - GUILLERMO RINCON - LUIS RODRIGUEZ - GERARDO LOPEZ - OTTO CALDERON - PEPE GUERRERO - HERIBERTO ORANDO - LOIS UNOPRE - CHATO GUERRERO - ROBERTO GARCES - ERASO - JESUS - ALBERTO SANTOS - JAZZ - ALBERTO GUERRERO - ERASO ZARAMEA - J. RODRIGUEZ - ECT. . . .

TURISTAS

1967 AGOSTO

FERNANDEZ
Jorge ANEZ
Jose E. del Hierro

ECT...

PAZETTA

Arz: Ilustración de Luis Enrique Nieto donde figuran todos los miembros que pasaron por el Clavel Rojo entre 1915 y 1967.
 Fuente: colección particular de Roberto Nieto Delgado.

Al conmemorar los 50 años del Clavel Rojo, no solamente se celebró un evento público como el descrito en el capítulo anterior, en el cual Nieto mostraba con entusiasmo su nuevo laúd; también en esas fechas el compositor consignó en su diario de notas un sincero poema anafórico, impregnado de gratitud hacia los miembros de la estudiantina. Algunas copias del documento se conservan entre los archivos familiares de Emma Nieto en Pasto y de su hermano Luis Eduardo en Bogotá. Sus versos rezan lo siguiente:

“50 años de ‘Clavel Rojo’.
 50 años de ritmo musical.
 50 años que los recojo
 y llevo en mí para curar el mal.

50 años de noches estrelladas,
 50 años de raras y claras auroras,
 50 años de imágenes talladas
 con baúl de eternas horas.

¡50 años con amigos vivos!
 ¡50 años con amigos muertos!
 50 años, compañeros ausentes y activos
 que crecieron con el Clavel de huertos.”

Luis Enrique Nieto, 1965.

La música y el formato del Clavel Rojo fueron lo suficientemente versátiles como para incorporar diferentes combinaciones de instrumentos musicales, así como repertorios que incluyen aires andinos colombianos, foxtrots norteamericanos, pasodobles de tinte español y obras programáticas⁵² de corte paisajista. La caricatura antes descrita muestra, por ejemplo, un kit de percusión típico de una *jazz band* con la inscripción ‘Jazz Clavel Rojo – 1920’, lo cual sugiere un interés temprano por parte de la agrupación frente a este tipo de música.

Tal vez el foxtrot constituyó un punto de partida que propiciaría ese primer acercamiento entre el Clavel Rojo y la música norteamericana, más aun si se tiene presente la llegada de vitrolas y discos de 78 rpm al territorio nariñense desde principios del siglo XX. No es extraño que, sin

tratarse de una música local, el foxtrot se convirtiera en un género musical apetecido por distintos círculos sociales de América Latina, que desde los años 1920 fueron testigos de la explosión mediática y comercial que traería consigo el surgimiento de la radio y, por supuesto, del cine.

Conviene citar, en este punto, el trabajo de Carolina Santamaría Delgado publicado bajo el título *Vitrolas, rocolas y radioteatros* (2014),⁵³ donde se exponen interesantes debates en torno a la música nacional, la territorialización de géneros foráneos como el bolero y el tango a través de la circulación de acetatos y otros formatos de grabación sonora, así como la recepción de los consumidores en función de nuevos gustos y demandas —derivados de una creciente y globalizante industria cultural. Aunque los planteamientos de Santamaría se concentran en el contexto específico de Medellín, los hábitos de escucha y la apropiación de géneros foráneos a los cuales hace referencia se relacionan coherentemente con la historia de otros centros urbanos de Colombia y América Latina.

Los ritmos locales también circularían con amplia difusión en los discos del momento, pero es interesante reconocer opiniones encontradas con relación a las ventajas y amenazas detrás de estos procesos de comercialización. Con las siguientes palabras se expresó al respecto el escritor pastuso Plinio Enríquez en los años 1930:

“Es el caso de Yankilandia que nos tiene hundidos entre automóviles Ford y vitrolas Víctor; para mejor explotar el snobismo suramericano ha dado últimamente en la manía de hacer imprimir millares de tangos, yaravíes, cuecas, sanjuanitos y pasillos. Las muchedumbres se agitan alrededor del último disco y de esta manera no hay bodegón o cocinería que no haga su sacrificio por proveerse de la consabida maquineta con su media docena de discos (...) Ha tocado la época a Pasto. Al pasar por sus calles empedradas y levantar la vista hacia sus tejados coloniales, lo primero que nos hiere es el gangoseo aquel de la vitrolita que desterró para siempre a nuestros alegres guitarristas que otro tiempo hacían alegría de la noche callada.”⁵⁴





Otros autores resaltaron, con un tono más positivo, el valor de la grabación sonora y su rápida difusión en territorio nariñense. Tal fue el caso del periodista Arturo Chaves Benítez, en cuyas publicaciones figura con el pseudónimo ‘Juan del Sur’. Uno de sus textos más interesantes para la revista *Ilustración Nariñense* incluye una extensa reflexión sobre la música y sus procesos de desarrollo en la región. Haciendo referencia a la música mecanizada del momento, el columnista hizo mención del abogado Gerardo Martínez Pérez como uno de los principales responsables de la circulación de fonógrafos y discos por distintos rincones del departamento:

“...es un joven abogado, un juez encantador y *causer* más encantador todavía. Con verdadera fortuna se dedica al comercio de instrumentos de música mecánica y logra *victrolizar* el Departamento. Viaja de Pasto a Tumaco, a todos los pueblos, alterna la venta de discos con el dictado de sentencias llenas de enjundia jurídica, fundamentadas en nuevas y admirables teorías que merecen la aprobación de nuestra severísima Corte Suprema (...) Paradojas de la vida, este doctor Gerardo Martínez Pérez, luego Procurador y Ministro, a quien asaltó la muerte en un pequeño charco, y quien nada conocía en asuntos musicales, fue el autor de la introducción de la música mecanizada con sus consecuencias de todo género en lo que al desenvolvimiento sentimental y auditivo de los sur-colombianos se refiere.”⁵⁵

En este panorama, la asimilación de géneros como el foxtrot habría logrado tal alcance en el país, que no solo formaría parte de un gusto generalizado por músicas extranjeras, sino que terminaría asignando a algunas de ellas el reconocimiento de aires nacionales. En la lista de ritmos representativos de la música ‘andina’ colombiana sobre los lineamientos oficiales del Festival Nacional Mono Núñez,⁵⁶ por ejemplo, el foxtrot figura como ritmo andino al lado de pasillos, bambucos, torbellinos y guabinas. No es entonces extraño que una de las composiciones de Nieto más grabadas y difundidas en dicho concurso sea precisamente un fox, el cual lleva por título *Viejo Dolor*.

Atrás: El Clavel Rojo con el escritor Plinio Enríquez
 Fila superior, de izquierda a derecha: Néstor Guerrero, Elicécer Eraso, Efraín Pabón y Enrique Guerrero.
 Abajo: Luis Enrique Nieto, su hijo Edmundo Nieto Vénegas, el escritor Plinio Enríquez y Heriberto Mílderos.
 Archivo particular de Roberto Nieto Delgado.

VIEJO DOLOR

Foxtrot

Luis Enrique Nieto Sánchez
 Letra: Teófilo Albán Ramos
 Versión: Luis Gabriel Mesa Martínez

$\text{♩} = 80$

Violín

Piano

Cuatro y tiple

Bajo

$\text{♩} = 80$

7

Fl.

Vln.

Pno.

Cuat. y tip.

Bajo el.

$E \quad | \quad D\#dim \quad D7 \quad | \quad C\#m \quad | \quad F\#dim/C\# \quad | \quad E/B \quad \quad ||: \quad E \quad G\# \quad |$

$C\#m \quad B7 \quad | \quad E \quad \quad | \quad \text{/:} \quad | \quad \text{/:} \quad | \quad C\#m7 \quad | \quad F\#m \quad \quad |$

13

Fl. *p*

Vln. *p*

Pno. *p* 12

Cuat. y tip. / | B9 | / | B7 |

Bajo el. *p* *molto crescendo*

17

Fl. *slap tongue* *ff*

Vln. *pizz.* *ff*

Pno. *mf* 12

Cuat. y tip. / | / | / | C#dim/G# |

Bajo el. *f*

EL CLAVEL ROJO

21 *ord.*

Fl. *mf legato arco*

Vln. *mp*

Pno. *mp* *poco più forte*

Cuat. y tip. E | E G# | C#m B7 | E | / | E |

Bajo el. *mp*

27

Fl.

Vln.

Pno. *f*

Cuat. y tip. E7/D# | F#m | / | - | - |

Bajo el. *f*

32

Pno.

Cuat. y tip.

Bajo cl.

mf

F#m | B7 | E

mf

6

37

Contr.

Fl.

Vln.

Pno.

Cuat. y tip.

Bajo cl.

mf

A - man-dohe vi - vi-do tus la-bios en flor tú siem-prehas he

mf

mf

mp

||: E G# | C#m B7 | E |

mp

EL CLAVEL ROJO

42

Contr. *mp*
ri-do mi vie-jo do-lor yaun - quehas con-ver - ti - do

Fl.

Vln. *p*

Pno. 3 3

Cuat. y tip. / | C#m7 | F#m | / | B9 |

Bajo el.

47

Contr. *mf*
en pe num-bray-due - lo mia-do-ra-do

Fl.

Vln. 12

Pno.

Cuat. y tip. / | B7 | / |

Bajo el.

50

Contr. *cie - lo te pi - do pie - dad por mia -*

Fl.

Vln.

Pno. *12 12 12*

Cuat. y tip. B9 | / | C#dim/G#

Bajo el.

53

Contr. *mor Su - mi - so yoa - do - ro la cru - el ver - dad nim - ba - da de*

Fl.

Vln.

Pno. *mp mf*

Cuat. y tip. E/G# | E G# | C#m B7 | E | /

Bajo el. *mp*

EL CLAVEL ROJO

58

Contr. *mp subito*
o - ro — de tui dea - li - dad yaun-que sin ca - lor

Fl.

Vln.

Pno.

Cuat. y tip. E | E7/D⁹ | F[♯]m | / | - |

Bajo el. *mp*

63

Contr. pe-rez-caes-tea- mor so-lo fren-teal po - lo del vie-jo do-

Pno.

Cuat. y tip. - | - | - | F[♯]m | B7 |

Bajo el.

LUIS ENRIQUE NIETO

68

Contr. *mf*

lor A - man-dohe vi -

Fl.

Vln.

Pno.

Cuat. y tip. E /: /:

Bajo el. *f*

71

Contr. *mf*

Vie-jo do

Fl.

Vln.

Pno. *f*

Cuat. y tip. C#m C aug | E/B C#m6/A# | A G# | C#m |

Bajo el.

75

Contr. *lor me vaa ma - tar mi vi-daen*

Fl. *frullato*

Vln. *mp* *gliss.*

Pno. *mp*

Cuat. y tip. ||: C#m | / | / | / |

Bajo el. *mp*

79

Contr. *flor dea - le - greal - bo - rear siel cie-lo*

Fl. *slap tongue*

Vln.

Pno.

Cuat. y tip. / | / | G#7 | / |

Bajo el.

83

Contr. *f*
 ves. en tu mi - rar es co-mo el mar su

Fl. *ord.*
mp 3 3 3 3 3 3 3 3

Pno. *mp* 12

Cuat. y tip. / / / / /

Bajo cl. / / / / /

88

Contr. *f*
 gran lo - bre-guez Y aun-que cruel me brin-des

Fl. *mf* 3 3 3 3 3 3 3 3

Vln. *p* *crescendo poco a poco*

Pno. *p* *crescendo poco a poco*

Cuat. y tip. / C#m / / / /

Bajo cl. *mf* *gliss.* *p* *crescendo poco a poco*

EL CLAVEL ROJO

93

Contr. *f*
 hiel con tus ma - nos de yer - ta blan - cu - ra

Fl. *f*

Vln. *f*

Pno. *f*

Cuat. y tip. $\text{C}\sharp$ Bdim | $\text{C}\sharp$ | $\text{F}\sharp\text{m}$ |

Bajo cl. *f*

98

Contr. *f*
 vie - jo do - lor rin - de - te fiel tras laes

Fl. *pizz.*

Vln. *ff*

Pno. *ff*

Cuat. y tip. $\text{C}\sharp\text{m}$ |

Bajo cl. *v*

103

Contr. te - la (dee - sen - cias) ya - mor

Fl.

Vln. arco

Pno.

Cuat. y tip. F#m | G#7 | C#m G#7

Bajo el. 1.

106

Contr. *mf* Vie - jo do - mor.

Fl. gliss.

Vln. gliss.

Pno. *ff* 12

Cuat. y tip. C#m :|| C#m

Bajo el. 2.

Con la misma versatilidad que caracterizó al Clavel Rojo en sus diversos formatos, se pretendió para esta publicación rendir un tributo que permitiera, cien años después de su fundación, escuchar algunas de las composiciones de Nieto en manos de los siguientes instrumentos: violín, flauta, castañuelas, piano, bajo, guitarra, cuatro, tiple, bandola y dos voces cantantes. En homenaje al compositor y su estudiantina, el ensamble conformado para este propósito lleva por nombre ‘Nietos del Clavel Rojo’, cuya instrumentación coincide en gran parte con aquella que representó a las distintas generaciones de la agrupación original –a excepción de las castañuelas y del cuatro llanero. Las distintas partituras incluidas en este libro exhiben diferentes combinaciones de dichos instrumentos, a partir de arreglos y transcripciones escritos en su totalidad por el autor.⁵⁷

La partitura y la grabación adjunta de *Viejo Dolor* se presentan aquí en un formato de cámara instrumental, bajo una parte solista para cantante. Para la transcripción, se partió de dos tipos de fuentes documentales: en primer lugar, la reducción para piano en Do mayor publicada por la Editorial Musical H. Conti [s.f.],⁵⁸ similar a otras ediciones y partituras manuscritas⁵⁹ donde no suele figurar la letra de la composición, escrita por el poeta barbaocoano Teófilo Albán Ramos (1898-1944). La segunda fuente consistió en ubicar distintas grabaciones tanto vocales como instrumentales, entre las cuales cabe resaltar el valor histórico de las versiones de cantantes como Johnny Rodríguez y Luis Valente, agrupaciones como ‘Sindamanoy’ y la ‘Ronda Lírica’, y tríos como ‘Morales Pino’ y ‘Nuevo Amanecer’, a las cuales se suman interpretaciones más recientes como las de Vanessa González y del ensamble ‘Cinco más uno’ en festivales nacionales.⁶⁰

Conviene señalar que fue posible encontrar un disco de 78 rpm perteneciente a la Colección ‘Antonio Cuéllar’ de la Academia Superior de Artes de Bogotá. En él figura una interesante versión de *Viejo Dolor* grabada por Jaime López y su Orquesta para el sello *Victoria*, y aunque se desconocen la fecha del registro u otros datos relacionados con los músicos, es importante mencionar que la presente transcripción se basó principalmente en esta interpretación, pues en ella se pueden reconocer ornamentaciones características del foxtrot norteamericano que dialogan con frases altamente sincopadas tanto en la parte vocal como en los instrumentos.

La síncopa del motivo principal expuesto por el violín desde el compás 5 o por la cantante desde el 37, por ejemplo, fue transcrita literalmente a partir de la aproximación interpretativa de Jaime López. Por otra parte, la sucesión de cuatro corcheas –como variación del mismo motivo– en los compases 13 (violín), 25 (flauta + violín + piano) o 45 (cantante) ilustran la figuración original presente en la edición de Conti o en las partituras manuscritas mencionadas anteriormente. Otras figuraciones propias del arreglo aquí presentado incluyen el fraseo atresillado seguido de descensos cromáticos o *glissandi* en la instrumentación (cc. 75-78 en violín; 89-90 en bajo; 99-102 en piano), y la decisión por parte del autor de utilizar técnicas extendidas para la articulación de la flauta, con el fin de lograr efectos colorísticos contrastantes (véase el uso de *slap tonguing* entre los cc. 17-21 o 79-82, y de *frullato* entre 75-78).

Otra de las composiciones de Nieto adaptadas al formato completo de ‘Nietos del Clavel Rojo’ fue su emblemático *Chambú*, obra que será analizada en detalle en el quinto capítulo pero que conviene mencionar desde ahora, pues junto con *Viejo Dolor* constituye el legado musical de Luis Enrique Nieto más conocido y difundido internacionalmente. Aun así, el renombre artístico de Nieto amerita reconocer las decenas de composiciones que ni siquiera en Nariño se volvieron a escuchar tras la muerte del compositor y la consecuente disolución del Clavel Rojo en 1968. *Mentiras de un músico* y *Grito de raza* –expuestas desde el primer capítulo– representan apenas un punto de partida con relación a las obras que salen nuevamente a la luz mediante la presente publicación. De hecho, la prolífica obra de Nieto consta de un elevado número de composiciones de las cuales ha sido posible identificar 94 hasta el momento (v. Catálogo).

Uno de los pasillos no tan conocidos de Nieto es *Idilio*, aquí presentado en versión instrumental para flauta, violín, bandola, cuatro, tiple, guitarra y piano. Se optó en este caso por una textura contrapuntística en la cual la melodía principal es expuesta por la bandola desde el primer compás, seguida de una respuesta en la flauta (c. 3) hasta relevar la melodía con el violín y el piano en los compases 9 y 13, respectivamente. La frecuente articulación en trémolos de la bandola, por su parte, evoca uno de los recursos más utilizados por Nieto en su aproximación técnica al requinto.

IDILIO

Pasillo

Luis Enrique Nieto Sánchez
Versión: Luis Gabriel Mesa Martínez

$\text{♩} = 100$

Flauta *mp*

Bandola *mf*

Violín

Piano *p*

Cuatro, tiple y guitarra $\frac{3}{4}$ Dm | A7 | Dm | / | / |

6

Fl. *mf*

Bndla.

Vln. *mf*

Pno.

Cuat., tip. y guit. / | A7 | / | Edim | A7 |

11

Fl. *mf*

Bndla.

Vln. *f* *cresc.*

Pno. *mf*

Cuat., tip. y guit. Gm | A7 | Em7(b5) | A7 | Dm |

16

Fl. *f*

Bndla. *f*

Vln. *f*

Pno. *mf*

Cuat., tip. y guit. / | / | A7 | Dm | / |

21

Fl. *sempre f* *p*

Bndla. *sempre f*

Vln. *sempre f* *mf* pizz.

Pno. *sempre f* *p subito*

Cuat., tip. y guit. D7 | / | Gm | / | / |

26

Fl.

Bndla.

Vln.

Pno.

Cuat., tip. y guit. / | Dm | / | C#dim7 | A7 |

31 *al* ♩ **Più mosso**

Fl. Bndla. Vln. Pno. Cuat., tip. y guit.

Dm A7|Dm :|| - z | - z | - z | - z |

37

Fl. Bndla. Vln. Pno. Cuat., tip. y guit.

||: C7 | / | F Gm | Am A \flat aug | Gm7 |

42

Fl.

Bndla.

Vln.

Pno.

Cuat., tip. y guit.

Ab aug | Bm7(b5)/F | F | A7 | / |

47

Fl.

Bndla.

Vln.

Pno.

Cuat., tip. y guit.

Dm | / | Gm6 | G#dim7 | A7 |

52 dal Coda Coda Coda
al Coda

Fl. *mf*

Bndla. *mf*

Vln. *mp*

Pno. *mp*
molto legato

Cuat., tip.
y guit. | Bb | Bdim | Cm | / |

57

Fl.

Bndla. *p*

Vln. *mf*

Pno. *cresc.*
mf

Cuat., tip.
y guit. | F | Adim/Eb | C#dim | Bb | Gm7 |

62

Fl. *p*

Bndla.

Vln. *mf*

Pno.

Cuat., tip. y guit. A7 | Dm | / | B \flat maj7/A Em7(\flat 5)/B \flat |

66

Fl. 1. 2.

Bndla. *mf* 3.

Vln. *mf* pizz.

Pno. 1. 2.

Cuat., tip. y guit. A7 | Dm | F7 :|| Dm A7 | Dm ||

La estructura de *Idilio* es simétrica y sigue las convenciones propias de una forma tradicional de pasillo: se divide en tres secciones, de las cuales la primera consta de 32 compases, seguida de un pequeño puente (cc. 33–36) que conecta con dos partes más, cada una de 16 compases. El empirismo musical de Nieto y su proximidad estilística al lenguaje compositivo de figuras como Emilio Murillo (1880–1942) y Luis Antonio Calvo (1882–1945) justifican el predominio de este tipo de estructuras, comunes en distintos tipos de danzas de salón. Sin embargo, la inquietud y curiosidad de Nieto no se limitaron a su fascinación por nuevos instrumentos musicales, sino que también fueron evidentes en composiciones que marcaron una fuerte ruptura con relación a estos recursos tradicionales de composición. Dos de ellas corresponden a su pasillo disonante *Cantar de selva* y a su capricho de carácter improvisatorio titulado *Somos sombras*.

Cantar de selva es una obra compuesta en 1937 en Putumayo. Nieto recuerda en su autobiografía los seis meses que pasó entre la exuberante naturaleza selvática y su búsqueda de un respaldo económico que le permitiera sostener a su familia, no en calidad de músico, sino consagrado a su oficio de pintor y decorador en épocas de austeridad:

“Cuando menos lo pensaba viajé a Mocoa, Puerto Umbría y Puerto Asís; nuevos aires, climas fuertes, selvas, ríos, lanchas, canoas, indios con plumas y hojas de monte. Entonces trabajé como pintor y no como músico. Al estar lejos de la música gocé mejor, sentí más de cerca la belleza de la naturaleza. Los siguientes nombres de las composiciones lo dicen: el disonante pasillo lento *Cantar de selva* y el vals de ritmo majestuoso *Mirando al Putumayo*. Seis meses, bien meditados, sentidos y admirados; fue mi estadía en tierras que no olvido.”

Estar lejos de Pasto y contemplar un espacio tan diferente parecen haber sido factores que motivaron a Nieto a componer música con un sello innovador, impregnado de libertades que lo conducen a formular un pasillo bastante experimental. *Cantar de selva* comienza con un gesto ascendente en los primeros compases, seguido de una sucesión disonante de acordes caracterizados por una conducción cromática, la cual genera desde la introducción una atmósfera inquietante y, por qué no, enigmática. Sin asumir que pudiera o no tratarse de una decisión intencional, es inte-

resante relacionar estos recursos sonoros con lo que en aquel entonces estaba sucediendo en la vida del compositor: un ambiente desconocido, expectativas nuevas y seguramente mucha incertidumbre.

Esta versión para violín y piano se basa en dos reducciones manuscritas para piano solo: una corresponde a los cuadernos personales de Luis Enrique Nieto que actualmente reposan en el Centro de Documentación Regional del Banco de la República en Pasto; la otra pertenece al archivo particular de Héctor Rosero. No ha sido posible ubicar ninguna grabación de la obra hasta la fecha.

El pasaje ascendente en los primeros tres compases es presentado en esta transcripción como una reinterpretación del autor, a partir del arpeggio original en ‘mi menor’ escrito sobre las dos fuentes mencionadas. Este recurso, sumado a la indicación *ad libitum* de la edición, sirvió como referente básico para la magistral ejecución del violinista Federico Hoyos, cuya improvisación en este gesto introductorio se puede apreciar en la grabación del CD adjunto. Entre los compases 9 y 10 se exhibe un arpeggio de ‘mi mayor’ sobre el piano, rompiendo abruptamente con la modalidad menor y dando paso a progresiones armónicas disonantes que insistirán en el uso de apoyos cromáticos antes de resolver, para dar un inicio definitivo al aire de pasillo en el compás 22. En este punto, el patrón apuntillado del motivo principal sugiere un ataque épico y solemne, que alterna con pasajes atresillados en el registro grave del pianista (transcritos literalmente a partir de la versión original) entre los compases 28-29, y más adelante en el 36.

La transición a la tonalidad de ‘sol’ en la segunda sección delata un toque de tradicionalismo —siendo la modulación esperada hacia la relativa mayor correspondiente—, pero esto no significa que los elementos innovadores de la obra se limiten exclusivamente a lo ya mencionado con respecto a la introducción (cc. 1-21). Por el contrario, *Cantar de selva* es un pasillo muy poco convencional; es permanentemente episódico, contrastante, caracterizado por irrupciones inesperadas que se alejan de la simetría formal presente en otros pasillos como *Mentiras de un músico* o *Idilio*.

CANTAR DE SELVA

Pasillo

Luis Enrique Nieto Sánchez
Versión: Luis Gabriel Mesa Martínez

Ad libitum (con fuoco) **Pasillo Lento**
♩ = 70

Violín

Ad libitum (con fuoco) **Pasillo Lento**
♩ = 70

Piano

5

9

14

più f

più f

18

pizz.

p

20

arco
(ad lib.)

f sub.

f ad libitum

21 *al* $\text{\textcircled{C}}$
mp

27 *mf*
mf *molto cresc.*

29 *f*

33 *cresc.*

Detailed description: This musical score is for a piece by Luis Enrique Nieto, spanning measures 21 to 33. The music is written for a piano and features a variety of textures and dynamics. Measure 21 begins with a treble clef staff containing a whole note chord marked 'al' and a common time signature, followed by a melodic line starting with a half note. The piano accompaniment consists of a right hand with a tremolo effect and a left hand with a steady eighth-note bass line. Dynamics are marked as *mp*. Measure 27 shows a shift in texture with a treble clef staff featuring a triplet of eighth notes and a half note, marked *mf*. The piano accompaniment has a right hand with a sustained chord and a left hand with a triplet of eighth notes, marked *mf* and *molto cresc.*. Measure 29 features a treble clef staff with a triplet of eighth notes and a half note, marked *f*. The piano accompaniment has a right hand with a triplet of eighth notes and a left hand with a steady eighth-note bass line, marked *f*. Measure 33 shows a treble clef staff with a triplet of eighth notes and a half note, marked *cresc.*. The piano accompaniment has a right hand with a triplet of eighth notes and a left hand with a steady eighth-note bass line, marked *cresc.*.

36

38

42

45

f ad libitum

ff

ad libitum

mf

mp

m.d.

mano sinistra

3

3

3

3

3

3

3

3

6

3

50

p dolce

54

mf

mano sinistra

m.d.

58

f

mf

p

63

rit.

1. 2.

pizz.

p

Lo más interesante es que se trata de una composición de 1937, es decir un año antes de la primera llegada de Nieto y su Clavel Rojo a Bogotá, ciudad donde pronto estarían expuestos a nuevas corrientes de la composición y serían testigos directos de los enardecidos debates en torno a la música nacional. Tal vez el deseo por explorar nuevos discursos durante su estadía en Putumayo fue producto de ese preciado período de regocijo, en el cual pudo asimilar los resultados de la agitada agenda que en los últimos diez años lo había llevado a escenarios ecuatorianos (1927), seguidos de las exitosas giras por Popayán (1929) y Cali (1929 y 1934).⁶¹

Otra de las obras revolucionarias de Nieto, como se anunció anteriormente, corresponde a su capricho *Somos sombras*. Se desconoce la fecha exacta de la composición, pero podría tratarse de una de sus obras tardías si se tiene en cuenta que su registro escrito más temprano aparece en el catálogo de Zapata Cuéncar en *Compositores nariñenses* (1973). Con respecto a registros sonoros, fue posible ubicar una grabación de archivo en la cual el mismo Nieto ejecuta la pieza como solista de guitarra; ésta data de 1965 y pertenece a la colección privada de Héctor Rosero. Teniendo en cuenta la escasa información y difusión de *Somos sombras*, fue pertinente realizar una transcripción completa de la obra, sobre todo si se tiene presente que ésta no figura entre las partituras manuscritas de Juan Eraso Grijalba o Gonzalo Moreno —incluidas en los cuadernos musicales de Nieto—, y que por tanto se presenta como una de las creaciones menos conocidas del compositor. En palabras de Héctor Rosero:

“Esta obra es muy interesante porque es un solo de guitarra del maestro Nieto (...) Según él era un capricho, pues no tiene un ritmo definido. Él era muy creativo, tenía mucha imaginación. Desde el título mismo se puede reconocer un elemento muy poético: *Somos sombras*, nada más...”⁶²

La transcripción pianística que aquí se incluye pretende evocar las diferentes texturas de la versión para guitarra, claramente influenciada por elementos estilísticos relacionados con escuelas españolas. Los dos instrumentos guardan un estrecho vínculo en la historia de la música hispana desde la transición de los siglos XIX al XX, pues como se puede recordar, intérpretes españoles como Miquel Llobet i Solés (1878—1938) y su discípulo Andrés Segovia (1893—1987) fomentaron desde entonces el

uso de transcripciones para guitarra, a partir de versiones originalmente escritas para piano. Tal había sido el caso de obras de Enrique Granados transcritas por Llobet como las *Danzas españolas n.º 5 y 10*, o la conocida transcripción de Segovia de la célebre *Asturias*, compuesta por Isaac Albéniz para piano.

Aunque en el caso de *Somos sombras* se realizó lo contrario (una transcripción pianística a partir de una grabación de guitarra), las partituras de Llobet y Segovia antes citadas fueron utilizadas como fuentes de tipo documental, con el fin de reconocer en ellas los elementos que conjugan coherentemente las propiedades técnicas de ambos instrumentos. A fin de cuentas, los antecedentes de Llobet y Segovia apuntaron a legitimar el virtuosismo técnico y la rigurosidad académica del lenguaje solístico para guitarra, y asimismo es interesante reconocer el exigente acercamiento de Nieto frente a su propia obra —probablemente resultante de su conocimiento y estudio de repertorios afines a esta categoría.

Hector Rosero, quien recuerda puntualmente las clases de guitarra impartidas por Nieto en la década de 1960, subraya el destacado nivel de su maestro como intérprete del instrumento, aun sin haber contado con una formación especializada o con fuertes bases de notación musical. El mismo compositor admitía esta realidad cuando, con humildad, pronunciaba su más famoso proverbio: “yo no sé nota, pero no se nota”.⁶³

La imitación a contratiempo, que se puede observar en los primeros compases (1-4) de la transcripción para piano, se basa en el carácter rítmico de la versión original para guitarra interpretada por Nieto. Otros elementos como la figuración atresillada entre los compases 5 y 9 fueron incorporados a la partitura por decisión del transcriptor, con el ánimo de evocar algunos de los efectos sonoros comúnmente utilizados por Andrés Segovia en el repertorio ya mencionado, pues éste ha constituido un marco fundamental de referencia para guitarristas hispanoamericanos; de hecho, Nieto sí ejecuta una secuencia de tresillos de este tipo, pero solamente en la resolución final que cierra la grabación encontrada. Otros recursos, como las sucesiones de arpegios a partir del compás 21, se transcribieron siguiendo el modelo preciso y la intención rítmica de Nieto que se pueden apreciar en el registro original.⁶⁴

SOMOS SOMBRAS

Capricho

Luis Enrique Nieto Sánchez
Transcripción: Luis Gabriel Mesa Martínez

♩ = 100

Piano

mf

Measures 1-3: The piece begins in 3/4 time with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The right hand features a rhythmic pattern of eighth notes with slurs and accents, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

4

Measures 4-5: Measure 4 continues the eighth-note accompaniment in the left hand. Measure 5 introduces a triplet of eighth notes in the right hand, with the left hand continuing its accompaniment.

6

Measures 6-7: Measures 6 and 7 feature a continuous triplet of eighth notes in the right hand, maintaining the eighth-note accompaniment in the left hand.

8

Measures 8-10: Measures 8 and 9 continue the triplet eighth-note pattern in the right hand. Measure 10 shows a change in dynamics to fortissimo (*ff*) and the introduction of a new melodic line in the right hand.

11

Measures 11-16: Measure 11 begins with a piano (*p*) dynamic and a 'subito' marking. The right hand continues with triplet eighth notes. Measures 12-16 feature a rapid sixteenth-note passage in the right hand, with a bracket indicating a 15-measure run followed by a 6-measure continuation. The dynamic is fortissimo (*ff*).

13

p

21

tranquillo

24

3

26

3

28

ff

30

trium

34

trill

37

f risoluto

(h)

40

p

44

1.

f subito

mp

49

2.

f

54

ff

p subito

3

3

3

3

3

Comparar estilísticamente las obras hasta el momento reseñadas da cuenta de la gran versatilidad de Nieto en calidad de compositor. El lenguaje indigenista de *Grito de raza* se complementa con los elementos fuertemente españoles de su laúd soñado y de *Somos sombras*, así como la simetría formal de pasillos como *Mentiras de un músico* se confronta con las irregularidades y cromatismos inesperados de *Cantar de selva*.

Todos estos aspectos, sumados al fuerte patriotismo explicado en el primer capítulo, conducen a una conclusión preliminar: Luis Enrique Nieto representa, desde su misma música, el mestizaje artístico y cultural de la historia nariñense; su Clavel Rojo se constituyó desde 1915 como el más importante de sus instrumentos, pues con él logró trasladar su inspiración individual a un entorno más amplio y colectivo. Más allá de la Escuela de Santo Domingo y su Academia de Arte, Nieto no contó con más respaldos institucionales que pudieran formar lo convencionalmente como músico en Nariño, pero tal vez fue mejor así. Su propia vida, definida en sus palabras como ese “conservatorio sin matrícula”, hizo de su obra un tesoro artístico que hoy, al ser nuevamente explorado, permite contemplar imaginarios y sonidos de ese pasado a veces escrito y otras cantado en suelo nariñense.

Es momento de profundizar en algunos detalles relacionados con las giras del Clavel Rojo y el repertorio andino colombiano que fortaleció ese discurso nacionalista de Nieto a partir de diversas influencias. Como se mencionó desde el primer capítulo, el paso del Clavel Rojo por Ecuador en 1927 generó reacciones patrióticas entre sus integrantes y el público ecuatoriano, pues a pesar de la excelente acogida que menciona Nieto en su autobiografía, se presentaron ciertas tensiones con relación al Tratado Salomón-Lozano (1922)⁶⁵ y sus repercusiones en materia de límites fronterizos y navegación fluvial entre Colombia y Perú. Aunque Ecuador no estaba directamente involucrado en la firma del tratado, sus fronteras – ahora expuestas a las reformas acordadas entre Colombia y Perú– desencadenarían inevitablemente una señal de alerta en materia de soberanías territoriales.

En medio de este panorama, Nieto decidió bautizar una de sus marchas guerreras con el título *Por Colombia*, siendo la primera ejecución del Cla-

vel Rojo en el programa del 17 de diciembre de 1927 ante el público del Teatro Edén de Quito. El compositor hizo mención del evento en su autobiografía, justificando el nuevo nombre de la obra como una reacción de orgullo patrio ante la sugerencia de los organizadores de no abrir el concierto con el Himno Nacional de Colombia, como se había planeado originalmente.

“Dicha composición la considero como lo más patriótico en su género; su introducción es de valientes toques de cornetas, terminando en 8 largos compases de silencio hasta terminar con el varonil grito de ‘Viva Colombia’. Así quedó subsanado el acontecimiento.”⁶⁶

Teniendo en cuenta que este cierre de los años veinte vio también la génesis del pasillo *Cafetero* de Maruja Hinestrosa (1928-29), es importante resaltar el valor histórico de ambas composiciones nariñenses en la coyuntura nacionalista de Colombia, más aun al considerar la segregación política del Departamento de Nariño y de su capital San Juan de Pasto, en las fuentes mediáticas del momento procedentes del resto del país.

Un mapa publicado por el Ministerio de Obras Públicas en 1927 exhibía al territorio de Colombia hasta la ciudad de Popayán, ignorando totalmente los territorios de Nariño, Putumayo y otros departamentos de los Llanos Orientales y de la región Amazónica.

La indignación de los nariñenses pronto se hizo pública en un artículo anónimo titulado “Colombia hasta Popayán, muy lejos de Nariño”, centrado en una creciente preocupación por las decisiones del Gobierno Nacional que, sin tener mayor interés en los territorios meridionales del país, había optado por construir carreteras exclusivamente en el espacio abarcado por el mapa en cuestión.

“Si la prensa de nuestro país ha dado a la publicidad este mapa sin tomar nota de esta mutilación y del ultraje que se nos ha inferido, lo cual nos ha causado extrañeza, la ecuatoriana lo ha comentado a su sabor en el sentido de que renegando nosotros del Ecuador y olvidados de Colombia al fin hemos venido a quedar sin nacionalidad.”⁶⁷

Conviene señalar, por otra parte, que la difusión internacional de las obras de Nieto no se limitó de ninguna manera al territorio de Ecuador. En el catálogo de la *Discography of American Historical Recordings*, por ejemplo, se pueden reconocer grabaciones tempranas de sus obras en Estados Unidos. Según esta fuente, el 23 de agosto de 1929 se registró el pasodoble *Cero cero* en un disco gramofónico de 10 pulgadas para la casa discográfica Víctor, siendo interpretado por la International Novelty Orchestra. Poco después, el 27 de junio de 1930, la Orquesta Internacional grabaría su vals *Lejanía* en el mismo formato de vinilo y para el mismo sello.⁶⁸ Al no haber ubicado grabaciones de obras nariñenses más tempranas a 1929, se podría asumir que Nieto fue el primer compositor del departamento cuya música fue registrada en casas discográficas de Estados Unidos de América.

La transcripción de *Cero cero* aquí incluida se basó en la reducción manuscrita para piano de Gonzalo Moreno, apoyada por registros sonoros conservados en la Colección ‘Antonio Cuéllar’ de la Academia Superior de Artes de Bogotá, y particularmente por una grabación de archivo perteneciente a Luis Eduardo Nieto Venegas, en la cual el compositor y su compañero Luis Antonio Guerrero Hidalgo ejecutan veinte obras de compositores nariñenses en formato de requinto y guitarra.

Para respaldar el elemento español de este pasodoble, la presente versión incluye una parte de castañuelas que dialoga con los ágiles pasajes melódicos alternados entre la bandola y el piano. Con la bandola se pretendió evocar el sonido característico del requinto de Nieto, imitando sus articulaciones y trémolos a partir de la grabación mencionada. Siguiendo esta misma línea, y con el ánimo de dar a conocer otros dos de sus pasodobles, se pueden apreciar a continuación las transcripciones de sus obras tituladas *Cooperación* y *Flor de Pereira*, también grabadas en el disco compacto adjunto en un formato de cámara para violín, castañuelas y piano.

CERO CERO

Pasodoble

Luis Enrique Nieto Sánchez
Versión: Luis Gabriel Mesa Martínez

f $\text{♩} = 120$

Piano

Bandola

Piano

Bandola

Castañuelas

Piano

The musical score is arranged in three systems. The first system (measures 1-5) features a Piano part with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as quarter note = 120. The second system (measures 6-11) includes Piano (treble and bass clefs), Bandola (treble clef), and Castañuelas (percussion clef). The third system (measures 12-15) includes Bandola (treble clef), Castañuelas (percussion clef), and Piano (treble and bass clefs). Dynamics include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and articulation marks.

18

Musical score for measures 18-23. The system includes a vocal line (treble clef), a guitar line (soprano clef), and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat). The piano part features a triplet in measure 23. Dynamics include accents (v) and a hairpin crescendo.

24

Musical score for measures 24-29. The system includes a vocal line (treble clef), a guitar line (soprano clef), and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat). The piano part features a triplet in measure 24. Dynamics include accents (v) and a hairpin crescendo.

30

Musical score for measures 30-35. The system includes a vocal line (treble clef), a guitar line (soprano clef), and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat). The piano part features a triplet in measure 30. Dynamics include accents (v), *mf*, and *mp*.

37

1. 2.

mf

42

mf

mp

48

f

54

3 1. 2. *mp* *mf* *mf* *mf*

59

f

66

f

72 *mp* *molto cresc.*

mp

p subito *molto cresc.*

78 *f*

f

f

84 1. 2. D.C. al Fine

Fine

Detailed description: This is a musical score for a piece by Luis Enrique Nieto, spanning measures 72 to 84. The score is written for a piano and features a complex rhythmic and harmonic structure. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score is divided into three systems. The first system (measures 72-77) begins with a piano (mp) dynamic and a 'molto cresc.' (much crescendo) instruction. The piano part features a prominent triplet in the right hand. The second system (measures 78-83) starts with a forte (f) dynamic. The piano part continues with a triplet in the right hand. The third system (measures 84-84) concludes with a first ending (1.) and a second ending (2.) marked 'D.C. al Fine' (Da Capo al Fine). The piece ends with a 'Fine' marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

COOPERACIÓN / FLOR DE PEREIRA

Pasodobles

Luis Enrique Nieto Sánchez
Versión: Luis Gabriel Mesa Martínez

$\text{♩} = 120$
Cooperación

Violín

Castañuelas

Piano

7

14

f

mf

mp

f

f

f

3

6

3

tr

21

mf

mf

mf

mp

28

mf

f

36

mp

poco rit.

Trio
♩ = 100

mp

p

mf

poco rit.

Trio
♩ = 100

44

risoluto

mf

50

55

mp

64

f

tranquillo

mp

mf

73 $\text{♩} = 120$
Flor de Pereira

p
f
p subito

80

3
3

86

più f

93

f

ff

100

p

mf

mf

mf

107

f

f

114

mf

mf

mp

121

1. 2. pizz.

mf

f

mp

128

arco *V*

f

f

135

Musical score for measures 135-140. The system includes a vocal line with accents and vibrato, a guitar line with rhythmic patterns, and a piano accompaniment with chords and bass lines. Dynamics include 'f'.

141

Musical score for measures 141-145. The system includes a vocal line with accents, a guitar line with rhythmic patterns, and a piano accompaniment with chords and bass lines. Dynamics include 'f' and 'ff'. An 8va marking is present in the piano part.

146

Musical score for measures 146-150. The system includes a vocal line with accents and vibrato, a guitar line with rhythmic patterns, and a piano accompaniment with chords and bass lines. Dynamics include 'ff'. A gliss. marking is present in the vocal part.

Retomando la internacionalización de la música de Nieto, conviene destacar el valor histórico de su marcha *Pfaff*, compuesta en 1934 para la fábrica de máquinas de coser del mismo nombre, la cual celebraría una fiesta el 28 de septiembre del mismo año en Río Claro, Valle del Cauca.⁶⁹ Tratándose de una marca alemana, el compositor recuerda con orgullo el estreno de su composición en Europa el 29 de enero de 1937, fecha conmemorativa para la marca ‘Pfaff’ por haber recibido la medalla y otros reconocimientos por parte del gobierno alemán, designando además la obra de Nieto como himno oficial de la fábrica.⁷⁰

Los paisajes vallecaucanos habían representado para Nieto una fuente más de inspiración, incluso cinco años antes de su visita a Río Claro. En 1929 había llegado a Cali con el Clavel Rojo para cumplir, en calidad de concertistas, con un contrato destinado a la gran inauguración del Hotel Alférez Real.⁷¹ Nieto atribuye la formalidad de esta gestión a un austriaco de apellido Polakis, quien a través del Sr. Roberto Vallejo mantendría contacto con los integrantes de la agrupación en Pasto, para organizar los pormenores del acuerdo laboral en cuestión.

El pasillo *Valle del Cauca*, resultante de esta visita, se puede escuchar en el CD adjunto en la interpretación del ensamble de cámara ‘Guafa Trío’, integrado por Ignacio Ramos (flauta), Cristian Guataquira (cuatro) y Javier Andrés Mesa Martínez (bajo). La transcripción del autor no exhibe dicho formato, teniendo en cuenta que la dinámica de montaje musical que caracteriza a Guafa radica en el uso de recursos improvisatorios, sometidos a decisiones espontáneas que van más allá de lo que puede sugerir una partitura. En su reinterpretación de la obra, por ejemplo, Guafa optó por incluir en la recapitulación una pequeña cita del pasillo *Río Cali* –compuesto por Sebastián Solari–, cuya primera parte coincide armónicamente con la de *Valle del Cauca*, permitiendo así una yuxtaposición entre estos dos pasillos con títulos alusivos a una misma región del país. En ese orden de ideas, la reducción para piano aquí incluida solo representó un punto de partida para la versión registrada en el disco (transportada a ‘mi menor’), y se espera pueda servir como referente para futuros intérpretes.

Conviene señalar que la reducción no se transcribió literalmente a partir de la versión manuscrita encontrada en los cuadernos musicales de Nieto, pues ésta presenta algunas inconsistencias que fue necesario resolver siguiendo criterios específicos de edición. Comenzando por la armadura desde el primer sistema en la partitura original, por ejemplo, se corrigió la ausencia del ‘mi♭’ que aclararía la tonalidad pretendida por el copista (seguramente Gonzalo Moreno): ‘sol menor’. Al no haber incluido dicha nota en la armadura –limitándose a una única alteración en ‘si♭’–, el resultado sonoro era incoherente con las demás alteraciones de la obra y con los momentos cadenciales de las primeras dos secciones, los cuales claramente sugieren una centralidad tonal en ‘sol’.

Otra de las inconsistencias del original se puede reconocer en el número total de 30 compases para la tercera sección en ‘mi♭ mayor’, pues desfigura la simetría de 32 compases ocupados por las dos partes precedentes en conjunto. No cabría en este caso un argumento comparable al de *Cantar de selva* para defender una estructura irregular, pues este pasillo está claramente concebido dentro de los cánones más tradicionales de forma, ritmo, melodía y armonización, propios de músicas andinas colombianas.

Bajo estos criterios, la nueva edición que aquí se expone –sin llegar a ser un arreglo, como sí es el caso de otras propuestas del autor–, ofrece una versión sutilmente modificada con la cual se pretende facilitar la lectura de la obra. La articulación de las frases se basó en la ejecución de intérpretes que han grabado el pasillo en cuestión, particularmente el arreglo para mandolina y guitarra de Luis Fernando León Rengifo, grabado en 2009 por la mandolinista británica Alison Stephens y el guitarrista australiano Craig Ogden.⁷²

Páginas siguientes:

Fiesta de la fábrica ‘Pfaff’ en Río Claro, Valle del Cauca.
Luis Enrique Nieto con su requinto, sentado frente al armonio. A la
derecha de la mujer está Juan Eraso Grijalba.
28 de septiembre de 1934.
Cortesía: Javier Vallejo Díaz.





VALLE DEL CAUCA

Pasillo

Luis Enrique Nieto Sánchez
Transcripción: Luis Gabriel Mesa Martínez

p $\text{♩} = 200$ ♩

Piano

6

11

17

23

29

34 1. *mf* 2. *p* dal S $\text{\textcircled{O}}$ *mp*

40

46 *mf*

52 *f*

58

64 D.C. al Fine *Fine*

Las obras transcritas y analizadas en el presente capítulo dan cuenta de las distintas aproximaciones e intenciones estilísticas del compositor. Si bien la mayoría se circunscriben en aires de tradición andina colombiana, es interesante resaltar los procesos experimentales que motivaron a Nieto a componer pasillos como *Cantar de selva* y caprichos como *Somos sombras*, claramente distantes de procedimientos y patrones convencionales. Las evocaciones españolas, también presentes en sus pasodobles, se complementan con alusiones paisajísticas colombianas que, como se ha podido corroborar, guardan estrechos vínculos con experiencias personales del compositor en departamentos como Putumayo y Valle del Cauca. Otras referencias similares en su catálogo de obras incluyen tributos a Nariño en pasillos como *Trepando al Galeras* y *Pasto en pie*, en bambucos titulados a partir de localidades de Pasto y sus alrededores como *Pandiaco* y *Chapal*, y en marchas de carácter épico como *Ciudad sorpresa*.⁷³

Su colección de marchas y pasodobles contiene además un *Saludo a Bogotá*, obra que compuso en 1938 para conmemorar el tetracentenario de la fundación de la capital. Esa primera visita del Clavel Rojo a la ciudad de Bogotá coincide con uno de los momentos más importantes para la historia de la música y de la musicología en Colombia, pues como se verá a continuación, fue justamente en ese año cuando se publicaron distintos textos académicos que representaron un impulso para la investigación en el país, y cuyos debates en torno a la música nacional marcaron profundamente el devenir artístico de Nieto y su Clavel Rojo.

Páginas 124-125:

El Clavel Rojo, c. 1930.

Entre los músicos que fue posible identificar, figuran arriba Eliécer Eraso y Enrique Guerrero en los extremos izquierdo y derecho, respectivamente. Luis Enrique Nieto se encuentra sentado en el medio, a la derecha de Heriberto Mideros. Teniendo en cuenta los nombres de los integrantes confirmados, podría tratarse de la generación del Clavel Rojo que viajó a Cali para actuar en el Hotel Alférez Real. De acuerdo con José Félix Castro (1978: 19), la agrupación en dicho contexto estuvo conformada además por Bolívar Mutis y Bolívar Larrañaga. Esta fotografía apareció en un programa de concierto ofrecido en los años 30 por el Clavel Rojo en el Teatro Imperial de Pasto, con motivo de las giras que vendrían por delante. Un ejemplar original del mismo reposa en la colección privada de Carlos Martínez Apráez. La imagen aquí incluida pertenece al archivo de Javier Vallejo Díaz.

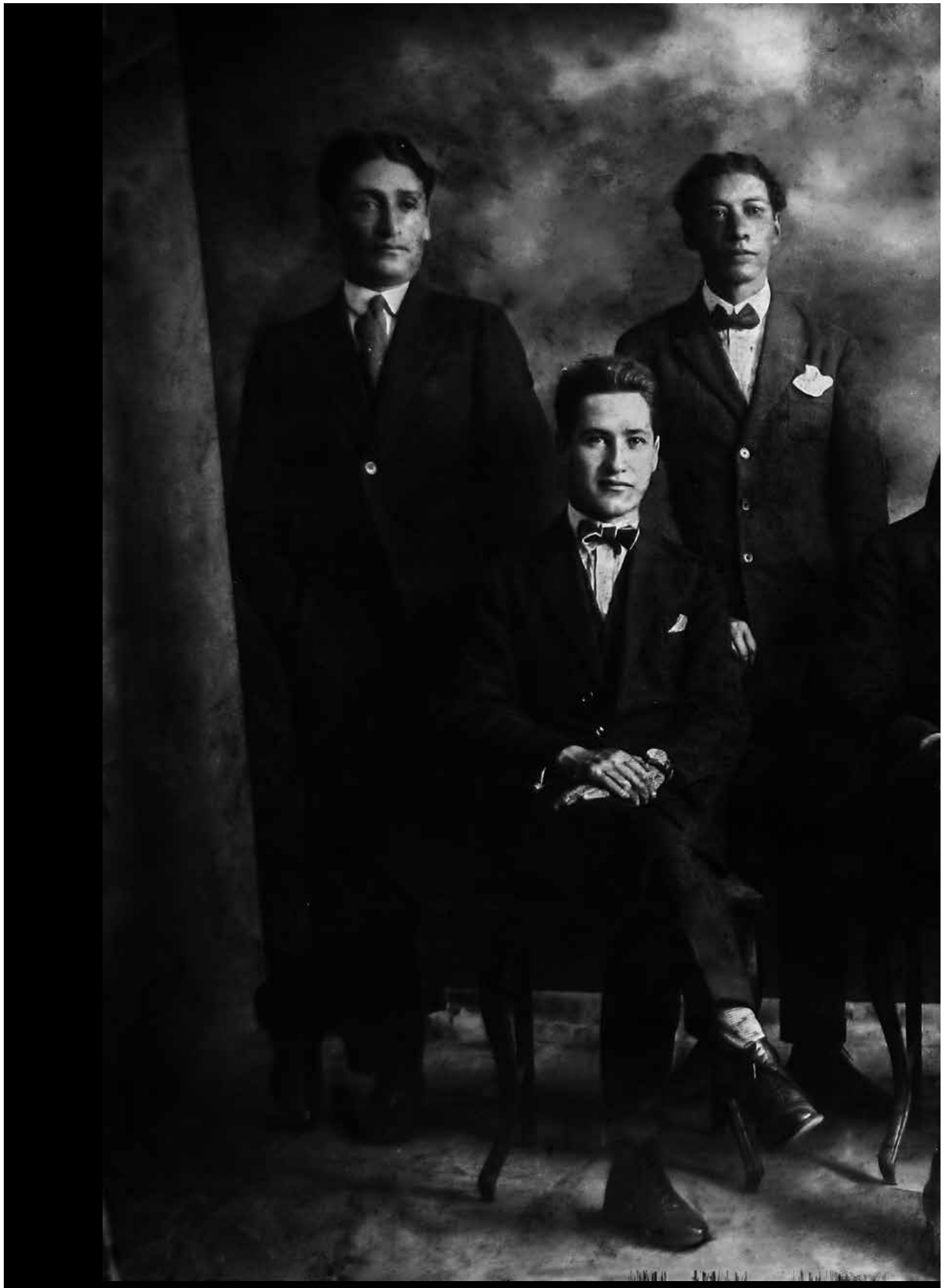
Páginas 126-127:

Otra generación del Clavel Rojo, 1955.

De izquierda a derecha:

Julio Zarama (flauta), Alejandro Segovia (contrabajo),
Luis Enrique Nieto (requinto), Alberto Burbano (violín),
Jaime Rodríguez (tiple) y Enrique Vitery (guitarra).

Fuente: colección de Javier Vallejo Díaz.









CAPÍTULO IV



ÑAPANGUITAS, TUMAQUEÑAS,
MADRESELVAS Y PLEGARIAS

MÚSICA VOCAL Y EL CLAVEL ROJO

❧ COMO ESTUDIANTINA ❧



Al cumplir 400 años desde su fundación (1538), Bogotá invitó a reconocidos músicos e investigadores que se unirían a la agitada agenda cultural que tendría la ciudad con motivo de la celebración. Entre los convocados, el musicólogo uruguayo Francisco Curt Lange (1903-1997) lideró y protagonizó uno de los momentos más importantes en la historia de la musicología colombiana: la publicación del IV volumen del *Boletín Latinoamericano de Música*, dedicado principalmente a la investigación musical de Colombia en vista del tetracentenario de su capital.

En contraste con la separación de naciones resultante de discursos fuertemente patrióticos, Curt Lange propuso en los años 30 un movimiento destinado a la integración musical del continente, incluyendo no sólo a los países latinos sino también a los Estados Unidos de América. Lo denominó ‘Americanismo Musical’, y ésta fue su propuesta al respecto:

“Me dirijo a todos, músicos de atril, solistas y virtuosos, profesores de historia, estética o pedagogía, investigadores, directores de conjuntos sinfónicos y corales, pero ante todo a nuestros compositores (...) hay algo que debe primar a todo instante: una doctrina de nuestro arte: *la música americana para los americanos*.”⁷⁴

Sobre este postulado se fundamentó el marco ideológico de los artículos publicados en los volúmenes del *Boletín Latinoamericano de Música*; al menos así lo argumentó el mismo Lange (1938) en el prólogo del IV volumen antes mencionado, donde aclara que su principal objetivo radicaba en rescatar a Colombia de su actitud reacia e “indiferente ante el Americanismo Musical”.

A pesar de tratarse de un tributo a la capital, el contenido aspiraba inicialmente a abordar temáticas de índole nacional alternadas con artículos alusivos a otros países del continente. Aunque sí se consolidó dicho propósito en cierta medida, Lange subraya que infortunadamente hubo varios sectores del país que, aun siendo convocados, no manifestaron una respuesta oportuna:

“Muchos de los hombres que hubiera querido atraer a la obra del Americanismo Musical, no tuvieron en cuenta el factor tiempo, y demorando de día en día su prometido contacto con las ideas

directrices del movimiento, tuvieron que ser involuntariamente excluidos (...) Este hecho impidió que escribiese ya en este tomo mis impresiones sobre la vida y el futuro de la música en Colombia. Sectores como Cali, Medellín y Cartagena no respondieron, haciendo imposible la aparición del anunciado trabajo (...) Respondieron sí, muy cordiales y prestos, las autoridades del Conservatorio de Ibagué, Tolima, el profesor [Daniel] Zamudio, radicado ahora en Pasto, y el Centro de Investigaciones Lingüísticas y Etnográficas del Seminario Indígena de Sibundoy.” (Lange, 1938: Prólogo)

La mención del compositor y folclorólogo bogotano Daniel Zamudio (1885-1952) llama la atención, pues se trataba precisamente del director escogido para liderar la nueva Escuela de Música de Pasto, creada el 2 de febrero de 1938 como parte de la Escuela de Artes y Oficios, mediante Acuerdo n° 13 del Consejo Directivo de la Universidad de Nariño.⁷⁵ La respuesta de Zamudio a la convocatoria de Curt Lange consistió entonces en un artículo escrito en Pasto, bajo el título “Anotaciones sobre la música religiosa en Colombia”.

Es importante comprender la coyuntura de la música en Nariño a partir de 1938, pues mientras nace la Escuela de Música de Pasto y se establece en ella un programa de formación de corte académico y occidental, Luis Enrique Nieto estaría representando al departamento con su Clavel Rojo en medio de los fuertes debates sobre el nacionalismo y el americanismo musical en Bogotá.

“La capital de la república se preparaba para celebrar con gran pompa su cuarto centenario de fundación. Fuimos invitados especialmente por el jefe de la sección de Bellas Artes, Dr. Gustavo Santos. Nos alistamos a una nueva representación artística en nombre de nuestra tierra admirable. Marchamos con buenas comodidades de transporte y con buen repertorio de aires regionales, los que interpretaríamos en los conciertos que se desarrollarían en los distintos teatros.”⁷⁶



El Clavel Rojo en Bogotá, 1938.

Enrique Hurtado inicia la fila a la izquierda. En la mitad se puede reconocer a Luis Enrique Nieto con su requinto, seguido a su derecha de Juan Eraso Grijalba, quien lleva en sus manos el tiple con incrustaciones de nácar mencionado en el segundo capítulo. Otro de los músicos identificados es el contrabajista Efraín Pabón a la derecha, seguido de Enrique Guerrero. El niño sentado abajo es Edmundo Nieto Venegas, quien acompañó a su padre en este viaje según el testimonio de Roberto Nieto Delgado.

Por otra parte, doce de los cuarentaiún artículos presentados en el IV volumen del *Boletín Latinoamericano de Música* antes mencionado se centraban en temáticas colombianas. Nunca antes se había publicado en Colombia una historia exhaustiva de la música en el país de tal magnitud, y este boletín contó justamente con la primera edición de la *Historia de la música en Colombia* de José Ignacio Perdomo Escobar (1917-1980). En esta ocasión, y bajo el título de “Esbozo histórico de la música colombiana”, Perdomo Escobar presentaba un trabajo pionero en su profundidad y detalle, aunque impregnado de un tono anecdótico y de un pronunciado racismo que restaban objetividad a su texto. Aun así, el impacto del mismo es evidente en el comentario introductorio escrito por Lange (1938: 387) en el boletín:

“Recordemos la embarazosa situación que creó la resolución de las autoridades argentinas al incluir en el programa de Secundaria (Colegios Nacionales), la educación histórico-estética de la música, y dentro de ella, la música en la América Latina, resolución ésta que merece una felicitación calurosa. Cuando diversas personas se dedicaron a la confección de los correspondientes textos – algunos con desinterés, pero la mayoría con una marcada tendencia materialista – se encontraron con la ausencia de noticias sobre la historia de la música en Colombia, es decir, con un inconveniente que por las razones anotadas tampoco pudo solucionar la Sección de Investigaciones Musicales del Instituto de Estudios Superiores de Montevideo, al ser consultada constantemente por la mayoría de los interesados.”

El mismo Francisco Curt Lange redactó para esta publicación tres artículos relacionados con la música y músicos de Colombia, reseñando en ellos la ingente obra de Guillermo Espinosa como Director de la Orquesta Sinfónica Nacional, el impacto cultural del Primer Festival Iberoamericano de Música celebrado ese mismo año en Bogotá, y la vida y obra de Guillermo Uribe Holguín, defendiendo su desempeño como compositor, educador, e incluso como digno representante del nacionalismo colombiano, muy a pesar de las fuertes críticas del momento contra el enfoque eurocentrista que había dado al Conservatorio Nacional durante sus años como director.

Es también interesante que el volumen incluyera tres artículos especializados en la música indígena de Colombia; dos de ellos escritos por el antropólogo Gregorio Hernández de Alba (1904-1973) y uno por el sacerdote catalán Francisco de Igualada.⁷⁷ Los textos en cuestión representan fuentes relevantes para el estudio de la música en el suroccidente colombiano, pues en ellos sobresale el análisis de Hernández de Alba sobre las esculturas prehistóricas de San Agustín y su relación con la música, así como el estudio sistemático de Igualada sobre musicología y lingüística en Sibundoy, Putumayo –localidad fronteriza que conecta a los Andes nariñenses con la Amazonía surcolombiana.

Teniendo en cuenta estos precedentes, conviene reconocer el papel tan importante que desempeñaron la música y la musicología para dar a los departamentos del sur una mayor presencia y visibilidad en la escena cultural de Bogotá. Las intervenciones de Nieto y el Clavel Rojo dejaban en alto el nombre de Nariño frente a la comunidad internacional presente en las celebraciones del tetracentenario, mientras las investigaciones arriba citadas despertaban un interés académico por los patrimonios culturales de Huila y Putumayo.

Los conciertos y publicaciones de 1938 representaron además el fortalecimiento de las distintas actividades que desde 1935 venía liderando Gustavo Santos desde la Dirección Nacional de Bellas Artes. Los Congresos Nacionales de la Música celebrados en 1936 en Ibagué y en 1937 en Medellín fueron antecedentes inmediatos del tetracentenario, de tal manera que el fin de la década prometía un porvenir favorable para la educación artística, la música y la cultura en general. El interés por convocar manifestaciones autóctonas de distintas regiones de Colombia se consolidó en la programación de distintos conciertos en los cuales participarían estudiantinas del corte del Clavel Rojo, pero también murgas folclóricas con trajes típicos de los distintos departamentos. De acuerdo con su autobiografía, Nieto participó en ambas modalidades interpretando pasodobles como *Saludo a Bogotá* en el formato completo de su agrupación, y alternando con intervenciones para los espacios específicamente destinados a las murgas tradicionales. En estos últimos estrenó su bambuco nariñense *Ñapanguita soy*, contando con el antes mencionado Emilio Murillo entre los asistentes del público. Nieto recuerda con orgullo las palabras de Murillo, quien tras escuchar el estreno se pronunció con entusiasmo y definió al bambuco como un “monumento a la raza”.⁷⁸

El afecto de los nariñenses por la obra de Emilio Murillo no solo es evidente en las apreciaciones de Nieto. Poetas como Teófilo Albán Ramos, autor de la letra de *Viejo Dolor* o de las estrofas de *Dulce sueño* –vals musicalizado por Maruja Hinestrosa–, expresaron su profunda tristeza tras el deceso de Murillo en 1942. Los siguientes versos fueron tomados de uno de sus poemas poco recordados, cuya versión completa apareció en la revista *Ilustración Nariñense* (1943) como un homenaje póstumo al compositor:

“Ha muerto Emilio Murillo
el de la magia en las manos
y están llorando su viaje
a los celestes arcanos
la luna, bellas mujeres,
los poetas y los pianos...

En Colombia hay una pausa
de silencios dolorosos;
en la cabaña el bambuco
no entona trinos gozosos
y en la mitad de los bailes
las cuerdas rasgan sollozos.”⁷⁹



De izquierda a derecha: Enrique Hurtado, un músico no indentificado, Emilio Murillo y Luis Enrique Nieto. Bogotá, 1938. Fotografía: colección de Emma Nieto Venegas.

A pesar de haber estado presentes en eventos tan importantes como el tetracentenario de Bogotá, los registros sonoros del Clavel Rojo no son fáciles de ubicar y representaron una de las tareas más difíciles detrás de esta investigación. Aun así, las colecciones privadas de los hijos de Nieto, de su estudiante Héctor Rosero y de Laureano Córdoba constituyeron un referente fundamental en este sentido, principalmente para la recopilación de grabaciones que si bien no incluyen al ensamble completo, sí dan cuenta de la interpretación de Nieto como solista o como parte de un dueto. En ellas, como se explicó en capítulos anteriores, fue posible identificar su aproximación interpretativa en instrumentos como el requinto y la guitarra, en ocasiones acompañado por otros músicos como la pianista Eugenia Rosero, o guitarristas como Heriberto Hurtado, Luis Antonio Guerrero y Héctor Rosero. Habiendo casi asumido que no quedaba ningún rastro sonoro de la estudiantina como tal, apareció una única grabación de archivo en la etapa final de la investigación.

Se trata precisamente de *Ñapanguita soy*, grabada por el Clavel Rojo para el sello discográfico *Popular* (Matriz 752B) de Colombia [s.f.], en un acetato de 78 rpm cuya única copia identificada reposa en la Colección ‘Antonio Cuéllar’ de la Academia Superior de Artes de Bogotá. Gracias al ingente esfuerzo de Gloria Millán, investigadora a cargo de la supervisión y catalogación del archivo en cuestión, ha sido posible rastrear un sinnúmero de grabaciones de América Latina que difícilmente se podrían encontrar en otros centros de documentación.

En este disco exclusivo, el Clavel Rojo interpreta el bambuco en un formato inicialmente instrumental, integrado por requinto, violín, guitarra y flauta. La cantante Zoila María Calvachi, cuyo nombre se puede identificar sobre la etiqueta del disco, interviene solamente en la cuarta y última estrofa. Para este caso, al igual que en *Valle del Cauca*, se optó por transcribir una reducción basada en el manuscrito perteneciente a los archivos personales de Nieto. Más allá de los debates sobre cómo escribir un bambuco, se conservó la métrica original de $\frac{3}{4}$, pero desplazando los pulsos fuertes de la melodía al inicio de cada compás —a diferencia de las transcripciones convencionales de Pedro Morales Pino y su aproximación escrita.

Con respecto a esta nueva grabación, cabe resaltar que no se trata de un arreglo escrito por el autor, sino de la reinterpretación que Cristian Camilo Guataquira (cuatro llanero) y la cantante/guitarrista Yuly Perdomo hicieron a partir de dos fuentes principales: la reducción para piano original y el registro sonoro del Clavel Rojo. Se optó entonces por incluir una partitura con una única línea melódica para la voz cantante, apoyada por un cifrado armónico.

Llama la atención, como se mencionó, que en la grabación original del Clavel Rojo figurara solamente una estrofa de la letra, pues en el texto de José Félix Castro (1978: 21-22) sobre Nieto, se exponen cuatro estrofas completas, así:

“Sí, ñapanguita soy.
Sí, ñapanguita soy,
sí, ñapanguita soy, ñapanguita soy,
del Galeras fuego...
Sí, ñapanguita soy.
Sí, ñapanguita soy,
sí, ñapanguita soy de mi tierra amor
sangre de Agualongo.

Soy escultural de factura leal,
ñapanguita soy del Pasto real
con escudo de armas...
ñapanguita soy de mi tierra amor
con escudo de armas.

Cinta rosada de grande rosa
con chanclas finas, blanco corpiño
de oro anillos son, de oro anillos son
con brillantes finos...
visto español, bordado español
de seda y de rosas...¿sí?

Ñapanguita soy de bello color,
ñapanguita soy la más bella flor,
en Valle de Atriz reluciente voy
con mi esbelto andar de mujer racial,
adorada soy en donde nací,
ñapanguita soy, ñapanguita soy.”

Con el ánimo de presentar una versión vocal que pudiera integrar las cuatro estrofas en cuestión, el trabajo del autor consistió en este caso en relacionar los acentos prosódicos de cada verso con el material melódico de la reducción instrumental manuscrita. De esta manera, se presenta aquí una partitura editada en la cual, además de las decisiones métricas antes referidas, fue posible incorporar la letra completa y así respaldar la reinterpretación de Guataquira y Perdomo para el montaje musical correspondiente.

Como se puede corroborar sobre la misma letra (de autoría de Nieto), el término ‘ñapanguita’ hace referencia a la mujer mestiza nariñense —aunque su uso también es común en distintas localidades de Cauca y Ecuador. El verso alusivo a la “sangre de Agualongo” delata esa aproximación mestiza cuando se compara con la descripción del atuendo español que viste la ñapanga: “bordado español de seda y rosas”. La mención de Pasto como ciudad “real con escudo de armas” es también coherente con lo anterior, pues todo se concentra en las disidencias históricas que llevaron a caudillos mestizos como Agustín Agualongo a enfrentarse contra los ejércitos independentistas de Simón Bolívar, suceso que inevitablemente ha perpetuado un infortunado estereotipo ‘anti-colombianista’ con relación al pueblo nariñense, basado en el rechazo de la causa emancipadora. Es interesante señalar que, en medio de los discursos nacionalistas que tuvieron lugar durante las celebraciones de Bogotá —y a pesar de la segregación nariñense en casos como el del mapa nacional incompleto—, el bambuco en cuestión y la intervención del Clavel Rojo en Bogotá lograron exaltar el nombre del departamento de Nariño ante los asistentes. Con estas palabras recordó Nieto el éxito de su participación en Bogotá:

“Se terminó sobre hombros con vivas a Pasto, Nariño, Colombia y sus componentes. Se declaró fuera de concurso, obsequiándonos \$300.00 y más días de permanencia gratis. Estos días los aprovechó el gobierno municipal con satisfacción, tomando parte en diversos actos de importancia como fueron los siguientes: apertura de la Exposición Colonial, legación de la República del Perú, legación de la República del Ecuador, La Capuchina, Salto del Tequendama, fiesta de todos los alcaldes de la República en barrio Tejada, Club de Abogados Jockey, fiestas particulares, serenatas y emisoras.”⁸⁰

ÑAPANGUITA SOY

Bambuco

Luis Enrique Nieto Sánchez
 Transcripción: Luis Gabriel Mesa Martínez

♩ = 180
mf

Voz

Sí, ña-pan- gui- ta soy sí, ña-pan- gui- ta soy sí, ña-pan- gui- ta soy, ña-pan- gui- ta

Cifrado

$\frac{3}{4}$ Dm | / | / | A7 | / | / |

7 *mf*

soy, del Ga-le-ras fue - go Sí, ña-pan- gui - ta soy sí, ña-pan- gui - ta soy

/ | Dm | / | / | / | A7 |

13

sí, ña-pan- gui - ta soy, ña-pan- gui - ta soy, san-gre deA-gua-lon - go... Soy es- cul - tu-

/ | / | / | Dm | / |

18 *f*

ral de fac- tu - ra leal Ña-pan-gui-ta soy del Pas-to re-al con es-cu-do dear

Gm | C7 | F | B \flat | Gm | A7 |

24 *mf*

mas. Ña-pan-gui ta-soy de mi tie-r-raa-mor con es-cu do dear - mas.

Dm | B \flat | Gm | A7 | Dm ||

29 *mf*

Cin- ta ro-sa - da_ de gran-de ro - sa_ con chan-clas fi - nas_

||: C7 | F | C7 | F | C7 | F |

ÑAPANGUITAS, TUMAQUEÑAS, MADRESELVAS Y PLEGARIAS

35
 blan-co cor-pi - ño_ deo-roa-ni-llos son deo-roa-ni-llos son con bri-llan-tes fi-
 C7 | F | B♭ | F | C7 |

40
 nos_ vis-to es-pa-ñol bor-da-does-pa-ñol de se-day de ro - sas, ¿sí?
 F | B♭ | F | C7 | F :|| A7 |

46 *f*
 Ña-pan- gui - ta soy de be- llo_ co- lor ña-pan- guit - ta soy
 - :|| Dm | A7 | Dm | C7 | F |

52 *rit.* *f* *allargando* *a tempo*
 la más be- lla flor en Va- lle_ de A- triz re- lu- cien- te voy con mies- bel- toan
 C7 | F | - :|| B♭ | - :|| A7 | /

59
 dar de mu- jer_ ra - cial a - do - ra - da soy en don- de_ na-
 Dm | A7 | Dm | A7 | Dm | A7 |

65 1. 2. *f*
 cí Ña-pan- gui - ta soy Ña-pan gui - ta Ña-pan gui - ta soy.
 Dm | A7 | Dm | A7 :|| A7 | Dm ||



Otro registro de las giras del Clavel Rojo en los años 30.
Fotografía: colección particular de Javier Vallejo Díaz.

El arraigo de Luis Enrique Nieto a su país es evidente en las distintas obras que rinden con sus títulos algún tributo de corte paisajista o alusivo a la nación y sus regiones. Además de la marcha *Por Colombia* –ejecutada en Quito– y del pasodoble *Saludo a Bogotá* –estrenado en la capital–, el compositor concentró gran parte de su inspiración en el suroccidente colombiano. Así se pudo corroborar en obras como *Valle del Cauca*, *Mirando al Putumayo*, *Cantar de selva* y *Trepando al Galeras*, por citar algunas; pero existen conjuntamente composiciones vocales que merecen ser abordadas en este punto, pues en ellas converge la fascinación de Nieto por la música y la poesía –esta última a veces propia como sucedió con *Ñapanguita soy*, pero en otras ocasiones resultante de su colaboración con poetas locales.

Madreselva es una de ellas, escrita sobre un poema de Ruperto Montenegro en ritmo lento de pasillo. Con base en la reducción para piano que se conserva en partituras manuscritas de archivos familiares, se propuso una nueva instrumentación para piano, bajo y flauta, como se puede observar sobre la transcripción. Para el registro sonoro que se puede apreciar en el disco compacto adjunto, se contó con la voz cantante de Yuly Perdomo Ceballos –acompañada por el flautista Ignacio Ramos Cusaria, y por los hermanos Javier Andrés y Luis Gabriel Mesa Martínez en bajo y piano, respectivamente. A pesar de no figurar en la lista de obras que Nieto incluyó en su autobiografía, y aunque la letra no es directamente suya, el título se relaciona coherentemente con aquellas obras que evocan una visión romántica con metáforas paisajistas, tal como sucedía en sus creaciones para Putumayo, Nariño y Valle del Cauca:

“Ay! Mañana cuando vuelvas
a mi edén, amado bien,
las madreselvas que cultivo
habrán crecido ya quizá, quizá.

Me encuentro
no sabes, tan inquieto
porque no sé cómo formar
tu lirio de poeta.

Así me habló la virgen que amo yo
aquella tarde de luz tan otoñal
mas ¡ay! cuando volví yo un día
la estancia tenía de olvido el dolor.”

MADRESELVA

Pasillo

Luis Enrique Nieto Sánchez
Versión: Luis Gabriel Mesa Martínez

♩ = 90

Flauta

Piano

mf

mp

3/4 | Em | D | Em F#7 | Bm |

5

cresc.

Em | D | Em F#7 | Bm |

ÑAPANGUITAS, TUMAQUEÑAS, MADRESELVAS Y PLEGARIAS

9 *mf*

Voz

Ay ma-ña-na cuan-do vuel-vas a mie-

mf

mp

||: Bm | Bm/D | C#m7(b5) |

12 *mf*

dén a - ma - do bien Las ma - dre-sel-vas que cul

C#m7(b5)/F# | F#7 | / | Em | F#7 |

17 *mf*

ti-voha-brán cre - ci-do ya qui - zá qui-zá Meen

p

Bm | Bm/A | Bm/G# | Bm |

21 *dolce*

cuen - tro no sa-bes tan in-que - ta Por-que no sé có

f

B7 | / | Em | / |

ÑAPANGUITAS, TUMAQUEÑAS, MADRESELVAS Y PLEGARIAS

25

mo for-mar tu li-rio de po - e - ta A-

mp subito

p subito

mf

F#7 | / | Bm | / :|| D |

30

sí meha-bló la vir-gen quea-mo yo A-

f

||: / | / | Em | / |

The image shows a musical score for a piece titled 'Ñapanguitas, Tumaqueñas, Madreselvas y Plegarias'. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two systems of music, starting at measure 25 and ending at measure 30. Each system includes a vocal line, a piano accompaniment, and a guitar chord progression. The first system (measures 25-29) features a vocal line with lyrics 'mo for-mar tu li-rio de po - e - ta A-' and a piano accompaniment with dynamics *mp subito* and *p subito*. The second system (measures 30-34) features a vocal line with lyrics 'sí meha-bló la vir-gen quea-mo yo A-' and a piano accompaniment with dynamic *f*. The guitar chord progression for the first system is F#7 | / | Bm | / :|| D |, and for the second system is ||: / | / | Em | / |.

34 *meno forte e più dolce* *mf*

que - lla tar-de de luz tan o - to-ñal Mas

p subito 3

p subito

A7 | / | D | / |

38 *molto cresc.* *f*

ay! cuan-do vol-ví youn dí - a laes

molto cresc. *f* 3

molto cresc. *f*

Em | F#7 | Bm | Bm B7 |

ÑAPANGUITAS, TUMAQUEÑAS, MADRESELVAS Y PLEGARIAS

42

tan - cia te - ní - a deol - vi - doel do - lor

mf

Em | D | Em F#7 | Bm | Em |

47

1. *f* 2.

A

1. 2.

D | Em F#7 | Bm :|| Bm ||

Otra composición vocal que llama la atención es su *Danza tumaqueña*. De acuerdo con José Menandro Bastidas (2014a: 144), existe una publicación de la partitura transcrita por Gonzalo Moreno —en reducción para voz y piano—, sobre la cual se registra el nombre de ‘Juan de Arenas’ como autor de la letra, además de contar con la ilustración de Humberto Puyana. Así interpretó Bastidas la procedencia del poema:

“Armando Oviedo sostiene que este seudónimo [Juan de Arenas] correspondió a Faustino Arias, pero en el libro *Impresiones de arte* de Nemesiano Rincón, en el que aparece la obra en la página 344, es Arturo Chaves Benítez quien funge como autor de la letra, lo que lleva a colegir que el seudónimo corresponde más a éste que al compositor de *Noches de Bocagrande*. Chaves Benítez firmaba sus artículos periodísticos con el seudónimo de Juan del Sur, es de suponer que en otro momento de su vida hubiera optado por el de Juan de Arenas.”⁸¹

Más allá de este dilema con relación al verdadero autor de la letra, cabe analizar el interesante enfoque estilístico de Nieto para musicalizar los versos. Los patrones sincopados de la melodía sobre un acompañamiento habanero⁸² delatan un carácter rítmicoailable, distinto al tratamiento contemplativo de ‘danzas’ de tradición andina como *Ruego* (del mismo Nieto), las cuales no presentan síncopas con la misma persistencia, aunque sí exhiben un acompañamiento lento de habanera. Conviene señalar que el uso de la palabra ‘danza’, en este caso, no se refiere a cualquier tipo de baile, sino al aire colombiano que bajo esa sencilla etiqueta cumple con el patrón habanero en cuestión. En las transcripciones adjuntas se puede establecer la comparación entre estas dos danzas de Nieto, siendo *Danza tumaqueña* una obra que se acerca más al estilo de compositores cubanos como Ignacio Cervantes (1847-1905), mientras la aproximación de *Ruego* es más bien afín a piezas andinas colombianas como las danzas de Luis Antonio Calvo (1882-1945).

DANZA TUMAQUEÑA

Luis Enrique Nieto Sánchez

Transcripción: Luis Gabriel Mesa Martínez

♩ = 60

mf

Intro
instrum.

Cifrado

2/4 | D | Em | A7 | / | / | / | / ||

8

Voz

p

Tie-rra dea-mor y po-e - sí - a___ is - la de sol y fan - ta - sí - a___
D | / | / | Em |

12

mf

cuen-tan queel mar te hun-di - rá___ co-mohun - dió lai - lu-sión mí - a___
/ | A7 | / | D |

16

(Instrumental) (Voz)

mp

quee-rau-na bar-ca qui - zá. Bar-ca dea-mor tie-rra dea
Dm | Am | Bb | A7 | D |

21

f

nhe - lo___ co-moun pai-sa-je en tu cie - lo___ nohas de sur-gir ni vol - ver
/ | / | A7 | E7 | / |

26 (Instrumental)

teen-vol-vióel mar yen su se-no tehi-zo por fin pe-re - cer

∕ | A | C#dim G#dim7 | A7 | Gm Edim | A7 ||

32 (Voz) *mf*

Hi-ja del mar tan pe

D | ∕ | ∕ | ∕ | ∕ | ∕ ||: G |

38

que ña_ queel sol ar-dien-tee-na mo ra_ is - la do-lien-ty ri - sue ña_

∕ | ∕ | Am | ∕ | D |

43

tu pue-blo que lu-chay sue - ña_ so - lo pue-de dar-tea - ho - ra_

| G | ∕ | ∕ |

47 *mp*

mien-tras el vien-to te llo ra_ mien-tras el vien-to te llo-ra es-ta can-ción tu-ma

G7 | C | Cm | G | D7 |


52 (Instrumental) *p*

que ña_


G :|| - | A7 | ∕ | ∕ | ∕ ||

Lento tranquilo **Moderato amoroso**

(Voz) *mf*


58  *mf* Is-la dea-mor sial-gún dí - a

Dm | A7 | Dm | Dm ||: Dm | A7 |

64  *p subito* Instrumental

nos a-nun-cia-reel vi - gí - a que de- ja-rás dee-xis - tir

∕ | Dm | B♭ | A7 | B♭ |

69  *Voz* *mf*

te se-gui-ré ma-dre mí - a aun-que me ten-ga quehun- dir.

A7 | Gm | Dm | A7 | Dm :||

En la reducción para piano original, *Danza tumaqueña* inicia con una breve introducción instrumental que conduce a las primeras dos estrofas en ‘sol mayor’. Esta tonalidad hará las veces de ‘dominante’ para dar inicio a una tercera estrofa en ‘do mayor’, que sorprendentemente rompe con la retórica optimista y casi festiva para dar cierre a la danza con una cuarta estrofa en modo menor, cargada de nostalgia y de una cierta resignación con respecto a Tumaco. Esta transición se presenta sobre los siguientes versos: “Isla de amor, si algún día nos anunciare el vigía que dejarás de existir, te seguiré madre mía aunque me tenga que hundir”. La transcripción que aquí se incluye, al igual que en *Ñapanguita soy*, da cuenta del material melódico apoyado por un cifrado armónico; ésta fue la base para el arreglo para guitarra y voz que, en este caso, no fue realizado por el autor sino por Yuly Perdomo Ceballos.

Tumaco, conocida localmente como la ‘Perla del Pacífico’, se sitúa en el sur del litoral uniéndose al territorio continental a través del puente Pindó.⁸³ Junto con las islas de La Viciosa y El Morro conforma el Puerto de Tumaco, punto estratégico de gran importancia para la conexión de Nariño con el comercio y transporte marítimos, pero que infortunadamente se ha visto golpeado por la violencia arrolladora de grupos guerrilleros, paramilitarismo, corrupción política y desastres ecológicos –como el reciente derrame de petróleo atribuido a un ataque de las FARC.

Danza tumaqueña se presenta como otro tributo de Nieto al patrimonio nariñense, cumpliendo así con su propósito de evocar y exaltar la riqueza natural del suroccidente colombiano. La obra en cuestión se suma a la lista de composiciones nariñenses inspiradas en Tumaco y sus alrededores, entre las cuales cabe mencionar el bolero *Navegando* de Maruja Hinestrosa, la *Tumaqueñita* de Nano Rodrigo, y creaciones de Faustino Arias como su bolero *Noches de Bocagrande* y su pasillo *Alma tumaqueña*.

Como se explicó anteriormente, es distinto el tratamiento estilístico de otras danzas de Nieto como *Ruego*, pues se trata en este caso de un aire de tradición andina de naturaleza más bien contemplativa y ajena al carácter sincopado de las frases melódicas que dan a *Tumaqueña* un cierto tinte costeño. La influencia de compositores como Luis Antonio Calvo es evidente en *Ruego*, si ésta se compara con danzas de su autoría como *Malvaloca*.

El archivo documental de la colección de Héctor Rosero incluye una grabación de Nieto, en la cual se puede apreciar su propia interpretación de *Malvaloca* en formato de guitarra. Así mismo, en la entrevista concedida en 1968 a Neftalí Benavides Rivera, el compositor afirmó que una sus principales influencias musicales era precisamente Luis Antonio Calvo –además de Emilio Murillo y Pedro Morales Pino.⁸⁴ No sería extraño pensar que, siendo parte del repertorio que el mismo Nieto ejecutaba, las danzas de estos tres compositores hubiesen servido como modelo estructural y estético para obras como *Ruego*, presentada en este libro en una nueva versión de cámara para violín, bandola, tiple y piano.

RUEGO

Danza

Luis Enrique Nieto Sánchez
Versión: Luis Gabriel Mesa Martínez

$\text{♩} = 45$

Bandola

mp

Piano

$\text{♩} = 45$

mp

6

Bndla.

mf

Vln.

arco

mf

Pno.

mf

Tiple

||: A7 | Dm | A7 | Gm |

10

Bndla. *mp* *p*

Vln. *mf*

Pno. *p*

Tip. / | Dm | A7 | Dm | :||: - |

15

Bndla. *mf* *f*

Vln. *f*

Pno. *mf* *f*

Tip. Em7(b5) | A7 | Dm | / | Bb |

ÑAPANGUITAS, TUMAQUEÑAS, MADRESELVAS Y PLEGARIAS

20

Bndla. 

Vln. 

Pno. 

Tip. 

24

Bndla. 

Vln. 

Pno. 

Tip. 

Più mosso

30

Bndla. *f*

Vln. *mf*

Pno. *mf*

Tip. | D | / | Em7(b5) | A7 |

35

Bndla. *f*

Vln. *f* *sempre f*

Pno. *f*

Tip. | Gm | A7 | Bdim | A7 | D |

ÑAPANGUITAS, TUMAQUEÑAS, MADRESELVAS Y PLEGARIAS

40

Bndla.

Vln.

Pno.

Tip. D7/C# | Gm

42

Bndla.

Pno.

Tip. / | Dm/A | A7 | Dm ||

A pesar de haber optado en este caso por un arreglo instrumental, conviene señalar que la obra originalmente incluye versos escritos por el mismo Nieto, pero a diferencia del proceso de transcripción antes descrito para composiciones como *Ñapanguita soy*, en este caso no fue posible confirmar la correspondencia prosódica entre la melodía de los referentes instrumentales encontrados y las estrofas que aparecieron en una única fuente sin notación musical. Se trata de una copia de apuntes manuscritos conservados en la colección particular de María Eugenia Gavilanes, sobre la cual figuran los versos de *Ruego*. Aunque no son legibles en su totalidad, la fuente permitió confirmar que se trata de una canción de amor en ritmo de danza, cuyas primeras frases rezan: “Eres tú diáfano cristal, eres mar de luz y de amor”.

Otra de las obras vocales de Nieto que pueden ser apreciadas en el disco adjunto es su pasillo *Plegaria al Señor*, esta vez en la voz cantante de Carlos Daniel Söler de la Prada. De ella llama la atención el sincretismo entre la fe católica del compositor y su fascinación por incorporar ritmos andinos colombianos, incluso cuando se trata de cultivar un lenguaje espiritual. Los registros hasta el momento encontrados con relación a esta composición consisten únicamente en una partitura fechada el 17 de enero de 1958 –en reducción para voz y piano–, y un texto mecanografiado donde figura la letra sin notación musical. En ninguna de las dos fuentes se menciona ningún nombre distinto al del compositor, razón por la cual se podría suponer en principio que se trata de una obra más con letra y música de Nieto.

Las cualidades contemplativas de este pasillo delatan una dimensión que Nieto no solo plasmó en esta obra, sino en distintas composiciones religiosas que dan cuenta de su convicción católica y revelan, una vez más, la diversidad de aproximaciones estilísticas en su trayectoria. Entre ellas, cabe resaltar un *Ave María* estrenado en el Santuario de Las Lajas en marzo de 1965, cuyo manuscrito –copiado por Juan Eraso Grijalba– incluye una nota de agradecimiento por parte del Obispo de Ipiales y Arzobispo de Popayán: “Al maestro Nieto con la expresión muy sincera de mi admiración y de mi gratitud por su valiosa colaboración en un homenaje inolvidable, Miguel Ángel A., Las Lajas, marzo 19/65”.⁸⁵ Otra de las composiciones que entran en esta misma categoría es el *Himno a Su Santidad Juan XXIII*, cuya letra fue escrita por Julio César Paz.

PLEGARIA AL SEÑOR

Pasillo

Luis Enrique Nieto Sánchez
Versión: Luis Gabriel Mesa Martínez

♩ = 80

Flauta *mp*

Piano *p legato* *mp*

6 *mp*

12 *mf*

Voz

Se - ñor a-piá-da - te de mí da - me

mp

17 *mf*

cal - ma en mie - xis - tir llo - ran - do

dolce

22

vi - nehas - taa - qui a pe - dir - te com - pa - sión

26

por mi su - frir Se - Si ma - dre - ci - ta san - ta pri

mp

ÑAPANGUITAS, TUMAQUEÑAS, MADRESELVAS Y PLEGARIAS

31

me - ro que yo mu - rie - ra el pen - sar so - lo mees pan - ta mi al - ma se de - ses

mp

36

pe - ra Se - ñor tu vi - da en - tre - gas - te

f
mf

41

pa - ra re - di - mir al mun - do con - sue - lo nos o - fre - cis - te a -

tenuto
mf

46

quí a - quí me tie-nes llo-ran - do

1. *f*

3

1. *Crescendo*

52

Si ma-dre-ci-ta me tie-nes llo-ran - do

2. *f*

mf

1. *Crescendo*

mp

Habiendo reconocido este legado de la música vocal de Nieto a partir de las obras seleccionadas, conviene finalizar este capítulo con una última referencia sobre el Clavel Rojo que permita comprender el impacto de esta agrupación en la escena musical de Colombia y sus estudiantinas. La influencia de compositores como Morales Pino y Murillo no solo se limitó a las cuestiones estilísticas antes descritas, sino que guarda otra estrecha relación con Nieto: la participación en ensambles que permitieron explotar el potencial orquestal de la música andina colombiana, con un énfasis particular en el uso de cuerdas pulsadas. Estas ‘liras’ o ‘estudiantinas’ latinoamericanas siguieron en principio modelos de instrumentación española, pero sin dejar de lado la presencia de cordófonos locales como las bandolas, los tiples y, para el caso específico de Nieto, su requinto.

Morales Pino sobresale como uno de los músicos pioneros en esta tarea, habiendo fundado su ‘Lira Colombiana’ en 1881 con Ricardo Cuberos, Héctor Áñez y Luis Romero⁸⁶—aunque cabe señalar la flexibilidad de ésta y de agrupaciones como el Clavel Rojo para integrar a nuevos músicos y prescindir de otros, de acuerdo con cambios generacionales o distintos factores de tipo circunstancial. Como lo expone Héctor Rendón Marín (2009: 46-51), los primeros años del siglo XX vieron el nacimiento de la ‘Lira Antioqueña’ en Medellín (1903), la ‘Estudiantina Murillo’ (1905) fundada por el mismo Emilio y la ‘Estudiantina Arpa Nacional’ (1907), en la cual Murillo colaboró con Jerónimo Velasco. Aunque no hace mención alguna del Clavel Rojo en Nariño, conviene resaltar el impacto que la agrupación de Nieto tuvo en el sur de Colombia desde 1915, y en escenarios del resto del país y Ecuador a partir de los años 20.

Es interesante señalar que la historia de las estudiantinas del país, abordada no sólo por Rendón Marín (2009) sino por investigaciones más tempranas como las de Octavio Marulanda y Gladys González (1994),⁸⁷ cuenta en la actualidad con un complemento bibliográfico que establece interesantes puntos de relación entre las agrupaciones colombianas y aquellas fundadas paralelamente en Ecuador. Se trata de la reciente publicación del ecuatoriano Juan Mullo Sandoval titulada *La estudiantina quiteña* (2014), en la cual sobresalen nombres pioneros en la fundación de agrupaciones de este tipo como el de Carlos Amable Ortiz (1859-1937), el mismo compositor y guitarrista que Nieto mencionó en su autobiografía cuando se

refirió a la visita del Clavel Rojo en Quito (1927), y a quien se atribuye la creación de la ‘Estudiantina Ecuatoriana’ en 1888 (Mullo, 2014: 9).

La ausencia de referencias específicas sobre el Clavel Rojo en las fuentes antes citadas podría deberse a la brevedad de cada visita de la agrupación en las ciudades ya mencionadas, a la escasez de grabaciones que pudieran darle a sus integrantes mayor reconocimiento nacional e internacional, pero sobre todo a los lentos procesos de sistematización documental que afectan directamente la memoria histórica y cultural de países como Colombia. Por fortuna, y como se ha podido corroborar en las distintas citas del presente texto, archivos públicos como el Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional, la Colección ‘Antonio Cuéllar’ de la Academia Superior de Artes de Bogotá, la Sala Patrimonial ‘Luis Echavarría Villegas’ de EAFIT en Medellín y el Centro de Documentación Regional de Pasto han facilitado esta reconstrucción histórica sobre Nieto y el Clavel Rojo a partir de los documentos y registros sonoros que en ellos reposan. Todas estas fuentes, sumadas a los archivos privados de familiares y amigos del compositor han hecho posible la recuperación de datos que de otra manera seguirían disipándose entre viejos recuerdos.

Ahora bien, al comparar la información recogida por Marulanda & González (1994), Rendón Marín (2009) y Mullo Sandoval (2014) con lo que hasta aquí se ha expuesto sobre Luis Enrique Nieto y su música en Nariño, se puede afirmar con certeza que el Clavel Rojo se suma a la lista de las estudiantinas colombianas influyentes en la cultura nacional y en sus vínculos con territorios vecinos como el de Ecuador, y que por lo tanto debe ser considerada en futuras fuentes bibliográficas como parte fundamental de esta misma historia.

Llama la atención la variedad de instrumentos musicales utilizados por las distintas estudiantinas colombianas y ecuatorianas fundadas desde finales del siglo XIX y a lo largo del XX. Como lo expone Juan Mullo (2014: 45), una estudiantina de Quito de los años 50 conocida como ‘La Buena Esperanza’ incluía en su instrumentación un banjo-mandolina ejecutado por Manuel Mullo Acosta, y es aquí donde cabe mencionar que, al parecer, Luis Enrique Nieto también habría solicitado la fabricación de un banjo en Pasto hacia los últimos años de su trayectoria. Aunque no se ha logrado ubicar el instrumento, su existencia fue confirmada a través de los testimonios de Luis Eduardo Nieto Venegas y Héctor Rosero. La carica-

tura del Clavel Rojo, descrita en los primeros párrafos del tercer capítulo, muestra de hecho la presencia del banjo entre los distintos formatos que tuvo la agrupación en sus cincuenta y tres años de historia.

Por último, otro de los puntos de relación entre la música de los nariñenses y la historia de este tipo de agrupaciones conduce inevitablemente al caso de la ‘Estudiantina Colombiana’, conocida comúnmente como ‘Estudiantina Tucci’. Fundada en 1932 por el argentino Terig Tucci en Nueva York, la orquesta en cuestión grabó un amplio repertorio colombiano como resultado del genuino interés de su director por esta música nacional. Aun sin haber conocido Colombia, su contacto con músicos del país en Nueva York permitió un acercamiento estilístico que le motivaría incluso a componer pasillos como su célebre *Edelma*.⁸⁸ Conviene recordar que la agrupación estaba integrada, además del mismo Tucci en la mandolina, por Adolfo Mejía, Miguel Bocanegra, el catalán Antonio Francés y dos músicos nariñenses oriundos de Tumaco: Emilio Ortiz y Hernando Rodríguez Garcés –más conocido como ‘Nano Rodrigo’.⁸⁹

Es poco lo que se ha escrito sobre estos dos nariñenses activos en la escena musical de Nueva York en los años 30. En su *Discografía del pasillo ecuatoriano*, Alejandro Pro Meneses (1997: 66) incluye una pequeña reseña biográfica sobre Nano Rodrigo, confirmando su fecha de nacimiento el 7 de enero de 1907 en Tumaco y una muerte accidental en Miami el 9 de noviembre de 1943. Pro Meneses subraya el papel tan importante que desempeñó Nano Rodrigo en la ejecución y grabación de pasillos ecuatorianos y concluye con las siguientes palabras: “Ojalá para el futuro, Colombia enmiende su olvido con uno de los mejores músicos que ha tenido”. Otra fuente que detalla con más precisión su vida y obra musical fue publicada por Jairo Grijalba Ruiz en 2013 para la revista electrónica *Herencia Latina*,⁹⁰ donde no solo se exhiben interesantes datos sobre su llegada a Estados Unidos sino que además se incluyen algunas fotografías de archivo relacionadas con sus agrupaciones y trabajos discográficos.

Es muy probable que Nano Rodrigo y Emilio Ortiz, como parte de la estudiantina dirigida por Terig Tucci, hubiesen experimentado desde lejos un acercamiento más hacia Nariño a través de la música, pues entre los registros sonoros de la agrupación figuran los pasillos *Yagari* y *Cafetero* de Maruja Hinestrosa, así como el bambuco *¿Qué saco con ella?* y el pasillo *Ojos rutilantes* de Luis Enrique Nieto.⁹¹

CAPÍTULO V



CHAMBÚ

LITERATURA, PINTURA, CINE,
✻ MÚSICA Y MEMORIA ✻

Tres años después de redactar su autobiografía, Luis Enrique Nieto y el Clavel Rojo fueron nuevamente invitados a Bogotá —esta vez para participar en los desfiles artísticos de la Novena Conferencia Panamericana de 1948. José Félix Castro (1978: 9) hace alusión a esta visita señalando que los integrantes de la agrupación tuvieron que presenciar los episodios del ‘Bogotazo’, pues ese 9 de abril los músicos se encontraban precisamente en la Plaza de Bolívar cuando estalló la ola de violencia tras el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán.

Para aquel entonces, ya Nieto había compuesto la obra que inmortalizó su nombre en la historia de la música colombiana: *Chambú* (1947). Bambucos más tempranos en su trayectoria incluyen títulos como *¿Qué saco con ella?*, *Campesina de mi tierra* y *Casita del camino*, pero sería *Chambú* el que lograría tener un alcance internacional, siendo hasta la actualidad la obra más grabada y difundida del compositor.

El escritor pastuso Guillermo Edmundo Chaves había publicado ese mismo año en Manizales la primera edición de una novela también llamada *Chambú*, cargada de realismo y alusiones históricas sobre Nariño en medio de una historia de amor entre Gabriela y Ernesto Santacoloma.⁹² Es importante mencionar que en ella figuran Nieto y sus músicos en calidad de personajes, dentro de una escena del capítulo titulado “Danza mestiza”:

“El rasgueo electrizante de un bambuco ciñó como un oleaje de ritmos el cuerpo de Inesita Sáenz. Al respunteo ágil del requinto, que preludiaba la canción criolla, respondió el coro de las guitarras recogiendo en las pausas del arpegio la galanía de la danza.”⁹³

Llama la atención que la novela en cuestión modificara el nombre de Luis Enrique por el de ‘Alberto’ Nieto, tal vez con ánimo de crear un personaje en parte ficticio, pero claramente inspirado en la figura real del compositor. Aun así no cabe ninguna duda de que se trata de la misma persona, como se puede corroborar en las siguientes citas de la escena en cuestión:

“Fue ya en pleno fervor de la fiesta cuando Manuelito Muñoz exclamó:

—A ver, maestro Nieto, tóquese otro bambuco para que baile don Ernesto con la negra. Pero, mientras se preparan, otro traguito

‘compadre’ que el que enantes nos sirvió va lejos y le mandó saludes (...) Desde hacía tiempo, y en cien leguas a la redonda, era conocido Alberto Nieto como el primer requinto de Pasto. No sabía nota musical pero era a su modo un compositor afortunado, y ya sus pasillos y bambucos eran admirados en toda la república. Dotado de una habilidad extraordinaria *ponía* en la bandola o el requinto las más difíciles selecciones con una técnica impecable. Esa noche estrenaba uno de sus más bellos bambucos. Con sus cinco compañeros de orquesta venía de Ricaurte; y fue feliz quedándose con los muchachos que tan fraternalmente lo querían.”⁹⁴

El impacto de *Chambú* en la literatura nariñense y nacional llevó a académicos como Joseph Vélez –profesor de la Universidad de Baylor en Texas– a analizar el lenguaje, la crítica social e incluso los discursos políticos detrás de la novela de Chaves. En sus *Cinco ensayos sobre ‘Chambú’* (1984), Vélez la definió como una obra impregnada de recursos poéticos que se concentran en el paisaje nariñense, pues no se debe olvidar que el término ‘Chambú’ hace referencia precisamente a ese punto de quiebre que une a la zona montañosa de los Andes con el occidente de Nariño, el cual se extiende desde el municipio de Ricaurte hasta el litoral Pacífico. Esa cualidad poética es evidente desde las primeras escenas, cuyas metáforas coinciden con algunos versos en lenguaje figurado incluidos en el bambuco homónimo de Nieto. Con estas palabras describió Chaves (1984: 7) el paisaje que da apertura a su novela:

“Era un cerco vastísimo de rampas gigantescas y volcaneras hendidas, que tajaban de pronto su reciedumbre de picachos contra el cielo desnudo (...) Y arriba, muy arriba, en vertical exacta sobre el filo de la roca gigante de Chambú, como empujadas por la niebla iban caminando las primeras estrellas.”

Uno de los análisis más interesantes en los ensayos de Vélez (1984: 69-72) radica en el estudio de elementos lingüísticos que permiten comprender la riqueza multiétnica y cultural en esta región occidental de Nariño. Hace énfasis en el uso de particularidades dialécticas asociables con comunidades afronariñenses, las cuales se conjugan fácilmente con vocablos indígenas de raíz quechua; el prefijo ‘*ambi*’ (veneno o hechizo) y el sufijo ‘*yaco*’ (río), por ejemplo, dan nombre a uno de los torrentes fluviales de la zona, también evocado en la letra del bambuco de Nieto: “soy el minero

mejor de Ambiyaco y Güelmambí”. La palabra ‘Chambú’, sin embargo, es explicada por el mismo Chaves en su novela como un vocablo no de origen quechua, sino caribe –traducible como ‘grito’ y relacionado directamente con el héroe Chambul de los Sindaguas, pueblo recordado por sus cualidades guerreras y por su fuerte rebeldía contra los colonizadores de España. Este tipo de explicaciones, presentes en distintas escenas de la novela, asignan un elemento pedagógico que se suma a las otras cualidades discursivas de esta obra literaria.

No es entonces extraño que todas estas conexiones entre la obra de Chaves y la de Nieto condujeran inicialmente a atribuir la letra del bambuco al autor de la novela. La popularidad de la composición ha generado fuertes debates con relación a sus versos, pues como lo expone Bastidas España (2014a: 151) se ha pretendido en los últimos años atribuir el poema a otros autores; entre ellos a Floresmilo Flórez o, de acuerdo con los testimonios de Laureano Córdoba y María Eugenia Gavilanes,⁹⁵ al antes mencionado Teófilo Albán Ramos.

Al no contar con evidencias que respalden las atribuciones anteriores, se podría sugerir que tanto la letra como la música son de autoría de Nieto. Así lo sostuvo el mismo Guillermo Edmundo Chaves en una publicación de 1975 para la revista *Cultura Nariñense*,⁹⁶ y de igual manera se puede observar la clara anotación del compositor sobre su diario de notas y reflexiones manuscritas,⁹⁷ donde figuran las estrofas de *Chambú* bajo las palabras de su propia caligrafía que versan “letra y música de Luis E. Nieto”. Aun así, Bastidas España (2014a: 152) opta por comparar la complejidad poética de *Chambú* con otras canciones de Nieto como su bampasillo⁹⁸ *Soy pastuso*. A partir de ese paralelismo, concluye que “a juzgar por la sencillez del texto [de *Soy pastuso*], es dado suponer que el poema *Chambú* fuera escrito por un autor diferente”. Sin embargo, no se llegó a identificar ninguna razón contundente por la cual el autor pudiera tener interés en atribuirse un texto ajeno; la prueba manuscrita, sumada a la confirmación de Chaves antes citada, permiten afirmar que tanto la música como los versos fueron creación de Nieto, al menos hasta que otra evidencia tangible pueda demostrar lo contrario.

Al finalizar la década, Nieto sometería algunas de sus composiciones al Concurso ‘Música de Colombia’, organizado desde 1948 en Medellín por

la Fábrica de Hilados y Tejidos del Hato ‘Fabricato’. La misma empresa venía logrando una posición importante en la escena cultural del país a raíz de la publicación periódica de su revista *Gloria* (1946-1952), distribuida sin costo a nivel nacional para la difusión de columnas de opinión y reseñas sobre música, literatura, pintura y costura, entre otros temas de interés.⁹⁹ La apertura del concurso de música fue explicada en el numeral 13 de *Gloria* bajo la siguiente descripción:

“Desde los primeros días de febrero hasta el último de junio del presente año, fecha hasta la cual se aceptó el recibo de composiciones para el concurso, es decir, en el corto lapso de cinco meses, se recibieron 203 obras, así: 12 obras serias (fantasías, sonatas, cuartetos, etc.), 17 canciones, 47 bambucos, 93 pasillos y 34 composiciones sobre otros aires nacionales: guabinas, bundes, guajiras, etc.”¹⁰⁰

En un meticuloso estudio sobre la historia y el impacto nacional del concurso, Fernando Gil Araque (2003: 74-76) señala interesantes datos como la radical decisión del jurado calificador de declarar desierta la categoría de ‘bambucos’, para la cual se había designado un premio de \$750 pesos en esta primera versión de 1948. Por su parte, la categoría de ‘pasillos’ –habiendo recibido el mayor número de propuestas– otorgó el primer puesto al compositor Luis Uribe Bueno (1916-2000), por su revolucionaria obra titulada *El cucarrón*.

La ausencia de un galardón para bambucos pudo haber motivado a Luis Enrique Nieto a someter dos de los suyos en la siguiente versión del concurso. La Sala Patrimonial ‘Luis Echavarría Villegas’ de Medellín (Universidad EAFIT) conserva los archivos originales de la convocatoria, entre ellos tres partituras con obras de Nieto. Los dos bambucos postulados fueron *Chambú* y *Bambuquito de mi tierra*; la tercera composición fue su pasillo *Dolor oculto*. En el caso de *Chambú*, la transcripción está fechada el 13 de mayo de 1949, y en ella figura el nombre de ‘Gonmarenor’ (Gonzalo Moreno) como copista. El compositor en sí aparece bajo el seudónimo ‘Tienosilú’ –una clara tergiversación del orden de las letras de ‘Luis’ y ‘Nieto’ en un solo vocablo. Las otras dos obras están fechadas el 18 de agosto del mismo año, pero el seudónimo del autor en ambos casos es ‘Lirio de Atriz’.

Ninguna de las obras de Nieto fue premiada, pero tal vez habría corrido con mejor suerte si hubiese sometido composiciones menos tradicionales del corte de *Cantar de selva* o *Somos sombras*. Las actas del jurado en los distintos concursos (1948-1951) demuestran que uno de los criterios más fuertes de selección radicaba justamente en el grado de originalidad de la obra y en los esfuerzos por distinguirse de los recursos convencionales de composición. Siendo así, y teniendo en cuenta el lenguaje tradicional de las tres piezas mencionadas arriba, es en cierta medida comprensible que las propuestas de Nieto no hubiesen sido acogidas como él esperaba.

Con o sin galardón, el triunfo de *Chambú* es evidente en el sinnúmero de grabaciones e interpretaciones públicas que vendrían por delante en las siguientes décadas. Las versiones de Ruth Marulanda, Oriol Rangel, Consuelo López, la Ronda Lírica, Raíces Andinas, Grupo Sindamanoy, Atípico Trío, el Coro de la Universidad de los Andes y la Orquesta Filarmonica de Bogotá, son apenas algunas de las responsables de esta masiva difusión de la obra. El fuerte reconocimiento de *Chambú* como símbolo de la música nacional ha provocado, no obstante, un desconocimiento generalizado frente a las otras composiciones de Nieto, tal como había sucedido con la obra integral de Maruja Hinestrosa —en su mayoría escondida tras la gran popularidad de su pasillo *Cafetero*. Esto justifica el énfasis que a lo largo del presente texto se asignó a sus creaciones menos conocidas, sin que ello pretenda restar el valor histórico del bambuco en cuestión.

Más allá de reseñar los lineamientos y las actas del Concurso ‘Música de Colombia’, la revista *Gloria* de Medellín marcó un hito importante en la escena cultural del país a mediados del siglo XX. Su amplia circulación permitió a públicos de distintas regiones el acceso a críticas sobre literatura y arte, materiales fotográficos sobre patrimonio arquitectónico y, por supuesto, biografías de grandes compositores nacionales como Antonio María Valencia, Gonzalo Vidal, Lucho Bermúdez y Jaime León, entre otros. Los numerales 15 y 16 (1948) llaman la atención por la inclusión de una separata dedicada específicamente al departamento de Nariño. Las distintas fotografías se concentran en monumentos arquitectónicos importantes como el Santuario de las Lajas, las edificaciones de los resguardos fronterizos en los límites con Ecuador, la Laguna de la Cocha, la Plaza de Nariño y una panorámica de San Juan de Pasto.

Cada uno de estos referentes sirvió como fuente de inspiración no solo al arte musical de Nieto, sino a su afinidad por las artes plásticas. Las pinturas que aquí se incluyen se conservan actualmente entre los archivos familiares de algunos hijos de Nieto. La colección de Emma Nieto Venegas en Pasto, por ejemplo, incluye las pinturas del *Viejo Galeras* (1937) y una réplica pintada por ella misma a partir de un original de su padre, sobre la cual se puede apreciar el Templo de San Sebastián de Pasto (1939). Las otras dos pinturas reposan en la casa del ya fallecido Édgar Nieto Venegas en Bogotá; una de ellas exhibe el paisaje de la Laguna de la Cocha con la pequeña isla que el autor llamó *Vieja Corota* (1967), seguida de una de sus últimas obras titulada *Puerta de piedras eternas* (1968).



Puerta de piedras eternas: que pasan, pasan por ella almas como notas blancas hacia caminos del misterio...

Luis Enrique Nieto, 1968.



Iglesia de San Sebastián (Pasto). Réplica de Emma Nieto Venegas a partir del original de Luis Enrique Nieto (1939).



Vieja Corota (Guamuez). Luis Enrique Nieto, 28 de diciembre de 1967.





Conviene señalar, por otra parte, que hacia mediados del siglo XX surgió un creciente interés turístico y cultural por los paisajes de Nariño, no sólo en la mencionada separata de la revista *Gloria*, sino también en otras publicaciones nacionales como las *Hojas de cultura popular colombiana*, dirigidas por Jorge Luis Arango y caracterizadas por una exquisita selección de materiales para la presentación de imágenes, partituras, facsímiles de documentos históricos, reproducciones de acuarelas y otros tipos de ilustración. El numeral 30 (1953) de estas publicaciones se consagró también a Nariño, incluyendo una columna de fray Andrés Mesanza sobre el Santuario de Las Lajas. Los detalles sobre la historia y patrimonio cultural de Nariño en una sección de la revista titulada “La Nacionalidad Colombiana” dan cuenta de una aproximación integral que difiere de las segregaciones regionales encontradas en publicaciones anteriores, como la prensa nacional de los años 20, en la cual incluso los mapas exhibían un territorio nacional incompleto que ignoraba la existencia de departamentos como Nariño. Las siguientes palabras dan apertura al ejemplar en cuestión:

“Esta entrega de *Hojas de cultura popular* está dedicada, en gran parte, al Departamento de Nariño. A esa sección del país un poco desconocida aún para el turista, pero no por eso menos señalada e importante que las demás que integran el territorio colombiano. Nariño está fuertemente vinculado a la historia de la Patria desde los días iniciales de la Conquista. Su misma posición de atalaya fronteriza lo acredita honrosamente y lo destaca singularmente en el panorama de la Patria. Todo en Nariño es historia y tradición, sencillez de costumbres y pureza de intenciones. Vincular, pues, este Departamento a las Hojas era una tarea grata que venía posponiéndose. Vaya a Nariño, con esta ocasión, la salutación más fervorosa y entusiasta.”¹⁰¹

El reconocimiento de Nieto y su obra musical se suma, por tanto, a esa fuerte presencia de Nariño en el ámbito nacional hacia mediados de siglo, lo cual justifica la nueva visita del Clavel Rojo a Bogotá (1948), la postulación de obras del compositor al concurso nacional antes descrito y, pocos años después, la decisión de la productora filmica ‘Colombia National Films’ por rodar por primera vez en Nariño una película en formato cinematográfico (35 mm): *Chambú, roca de cristal*. Desafortunadamente no se ha logrado ubicar una copia completa de esta producción, pero a través

de comunicaciones recientes con Rito Alberto Torres Moya –Subdirector Técnico de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano–, se confirmó que algunos fragmentos y materiales no compaginados aún se pueden consultar en Bogotá.¹⁰² De acuerdo con la ficha técnica, la película fue estrenada en 1961 en el Teatro Imperial de Pasto y luego sería enviada a España para editar su sonorización.

Basado en la novela de Chaves, el largometraje de 100 minutos fue dirigido por el alemán Alexander Kerk e incluyó en su reparto a artistas como el cubano Arturo Urrea en el papel de Ernesto Santacoloma, Ivonne Yamile Humar como Gabriela, Lida Zamora interpretando a la molinerita, el pastuso Jaime Zarama como Luis Santacoloma y, por supuesto, Luis Enrique Nieto representándose a sí mismo. La fotografía estuvo a cargo del italiano Eduardo Botello y como jefe de producción figuraba Enrique Gutiérrez.¹⁰³ De acuerdo con Germán Zarama de la Espriella (1991: 39-40), las escenas fueron rodadas en Pasto, Chachagüí, La Cocha, Tumaco, El Morro y la Laguna Cuscungo en las cercanías de Cumbal. En este último lugar, los miembros del Clavel Rojo representarían la escena del capítulo “Danza Mestiza” de la novela de Chaves descrita en párrafos anteriores. Algunas imágenes del rodaje, conservadas por el Patrimonio Fílmico Colombiano en Bogotá, fueron contempladas hace pocos años en Nariño gracias a la gestión de Javier Delgado, quien realizó una exposición pública con estos materiales el 22 de agosto de 2009, durante la clausura del V Festival Internacional de Cine de Pasto.

El bambuco, cuyo protagonismo como aire nacional comenzaba a disiparse en medio de los crecientes gustos por músicas tropicales y extranjeras, contó en Nariño con tres contundentes formatos que legitimaron una vez más su presencia y valor histórico hacia mediados del siglo XX: la música de Nieto, la literatura de Chaves y el cine bajo la dirección de Kerk. Es pertinente reproducir las palabras con las que el mismo Chaves definió ‘bambuco’ en su novela:

“Porque romance es el bambuco en el fluir querencioso de sus notas. Ronda de amor, danza de la alegría, cielo gigante de la sangre!... Rebordando la íntima cadencia de una copla debió nacer un día, cual si de pronto amaneciera el melódico acento de la raza nueva. Su nombre no indica procedencia extraña. El aire de bam-

buco rima una voz peculiar, como el ‘pasillo’ que parece también interpretar el nuevo latido de la vida sobre el trópico de la sierra. Y aunque sus ritmos originales pudieran hallarse dispersos en consagradas melodías de música europea, su unidad temática y el desarrollo armónico son genuinamente colombianos. En el bambuco el sentido de alegría es vital; y hasta en sus fondos de melancolía el acento es viril y estimulante. Es cadencia que obliga a caminar... Y así ha sido para nuestro pueblo canción de todas horas: para aventar el riego de las semillas y recibir el don de las cosechas; para querellarse y regocijarse; para requerir de amores; y hasta para encender mejor el espíritu heroico en el amanecer de las cargas hazañosas. Música criolla: poesía eterna del paisaje de América.”¹⁰⁴



Escena rodada en Cuscungo (Nariño) para la película *Chambú: roca de cristal* (1961).

Atrás, de izquierda a derecha: Pedro Pablo Bastidas,
Jaime Rodríguez y Luis Enrique Nieto.

Fotografía: cortesía de Javier Vallejo Díaz.

CHAMBÚ

Bambuco

Luis Enrique Nieto Sánchez
 Versión: Luis Gabriel Mesa Martínez

Andante ♩ = 80

Flauta *mp*

Piano *p* *mf*

5

Fl. *mf* *p*

Pno.

9

Fl. *mf*

Vln. *mf*

Pno. *f* *p subito*

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'CHAMBÚ Bambuco' in 3/4 time, marked 'Andante' with a tempo of 80 beats per minute. The first system shows the Flute (Fl.) and Piano (Piano) parts. The Flute part begins with a triplet of eighth notes (G4, A4, Bb4) and continues with a melodic line. The Piano part provides accompaniment with chords and moving lines. The second system, starting at measure 5, features the Flute and Piano. The Flute has a triplet of eighth notes (Bb4, C5, Bb4) and then a dynamic change to piano (p). The Piano continues its accompaniment. The third system, starting at measure 9, includes Flute, Violin (Vln.), and Piano. The Flute and Violin both play a melodic line marked mezzo-forte (mf). The Piano part starts with a forte (f) chord and then changes to piano subito (p subito). The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

14 **Con moto** ♩ = 90
mf

Voz I

Fl. *slap tongue*

Pno. *mf*

Cuatro, tiple y bajo | Bm7(b5) |

20 **Con moto** ♩ = 90

Voz I

Pno. *mp*

Cuat., tip. y bajo B \flat 9 | Am9 | Fmaj7 | Bm7(b5) | B \flat 9 |

25

Voz I

Voz II *f*

Fl. *mf*

Pno. *mf*

Cuat., tip. y bajo Am9 | Fmaj7 | Bm7(b5) | B \flat 9 | Am9 |

Es Cham-bú de mi vi - da
 gi - gan-te ro - ca queen sus pi-ca chos se re - cues - tan las es-tre-
 llas Mas en-tre ro-cas sa - les mo - li-ne-ri - ta

30

Voz I

Voz II

Fl.

Vln.

Pno.

Cuat., tip. y bajo

f

Soy el mi-ne ro me

la más bo-ni - ta des-pren - di - da del pe-ñón.

mf

Fmaj7 | Bm7(b5) | Bb9 | Am9 || : : |

35

Voz I

Voz II

Fl.

Vln.

Pno.

Cuat., tip. y bajo

jor - to - doel

f

deAm - bi - ya-coy Güel-mam - bi mo-li-ne-ri-ta que - ri - daes

mf

mf

Dm7 | G7(#5)/D# | Em7 | Am9 | Dm7 |

40

Voz I
o-roes pa - ra ti tie-rra tie - rra de sol tie-rra pai - sa-jea

Voz II
pa - ra ti, Cham - bú Cham-bú *mf*

Fl.
mp

Vln.

Pno.
mp

Cuat., tip. y bajo
G7(#5)/D# | Em7(b5) | A7 | Dm7 | Bb7 |

45

Voz I
1. zul tie-rra be - lla re - gión que sue - ñaen - ti

Voz II
Cham-bú tie-rra be - lla re - gión en ti mu - jer

Fl.

Vln.
mp

Pno.
mf

Cuat., tip. y bajo
Am9 | Fmaj7 | B/F# | F7 | E7 B7 | E7 :||

51 ^{2.}

Voz I *f*
 tie-rra be - llay mo - re-na don - de vi-veel na - ri - ñés tie-rra be - llay mo

Voz II *f*
 tie-rra be - llay mo - re-na don - de vi-veel na - ri - ñés tie-rra be - llay mo

Fl. *mf*

Vln. *mf*

Pno. *mf*

Cuat., tip. y bajo Dm | Am | E7 | Am | Dm7 G7 |

56

Voz I
 re-na don - de vi-veel na - ri - ñés.

Voz II
 re-na don - de vi-veel na - ri - ñés.

Fl.

Vln. *f*

Pno. *mf*

Cuat., tip. y bajo Cmaj7 Fmaj7 | Dm E7 | Am || C | Bm7(b5) | Bb9 |

62

Fl.

Vln.

Pno.

Cuat., tip. y bajo

f

p cresc.

f

Am9 | Fmaj7 | Bm7(b5) | Bb9 | Am9 | Fmaj7 |

68

Fl.

Pno.

Cuat., tip. y bajo

Bm7(b5) | Bb9 | Am9 | Fmaj7 | Bm7(b5) | Bb9 |

74

Fl.

Vln.

Pno.

Cuat., tip. y bajo

mf

mf

f

appassionato

Am9 || ẓ ẓ | Dm7 | G7(#5)/D# | Em7 | Am9 |

80

Fl.

Vln.

Pno.

Cuat., tip. y bajo

Dm7 | G7(#5)/D# | Em7(b5) | A7 | Dm7 | Bb7 |

86

Fl.

Vln.

Pno.

Cuat., tip. y bajo

Am9 | Dm | Am | E7 | Am | Dm7 G7 |

92

Fl.

Vln.

Pno.

Cuat., tip. y bajo

Cmaj7 Fmaj7 | Dm Bb9 | Am | Fm | G ||

97

Voz I *mf*

Es Cham-bú de mi vi - da gi - gan-te ro - ca queen sus pi-ca

Fl.

Vln.

Pno. *mp*

Cuat., tip. y bajo

Dm7(b5) | D♭9 | Cm9 | A♭maj7 |

102

Voz I

—chos se re - cues - tan las es-tre - llas

Voz II *f*

Mas en-tre ro-cas sa - les

Fl. *mf* 3

Pno. *mf*

Cuat., tip. y bajo

Dm7(b5) | D♭9 | Cm9 | A♭maj7 | Dm7(b5) |

107

Voz II

mo - li-ne-ri - ta — la más bo ni - ta des-pren - di - da del pe

Fl.

Vln.

mf

Pno.

Cuat., tip. y bajo

Db9 | Cm9 | Abmaj7 | Dm7(b5) | Db9 |

112

Voz I

f

Soy el mi-ne-ro me - jor

Voz II

ñón. *f* deAm - bi - ya-coy Güel-mam - bi

Fl.

mf

Vln.

mf

Pno.

mf

Cuat., tip. y bajo

Cm9 ||: ♯: ♯: | Fm7 | Bb7(#5)/F# | Gm7 |

117

Voz I
to - doel o-roes pa - ra ti tie-rra tie - rra de

Voz II
mo-li-ne-ri-ta que - ri - daes pa - ra ti, Cham - bú

Fl.

Vln.

Pno.

Cuat., tip. y bajo
Cm9 | Fm7 | Bb7(#5)/F# | Gm7(b5) | C7 |

122

Voz I
sol tie-rra pai - sa-jea - zul tie-rra be - lla re - gión que sue-ñaen-

Voz II
mf
Cham-bú Cham-bú tie-rra be - lla re - gión en

Fl.
mp

Vln.
mp

Pno.
mp

Cuat., tip. y bajo
Fm | Db9 | Cm9 | Abmaj7 | D/A | Ab7 |

128

Voz I
ti tie-rra be - llay mo - re-na don - de vi-veel na - ri - ñés

Voz II
ti mu - jer tie-rra be - llay mo - re-na don - de vi-veel na - ri - ñés

Fl.

Vln.

Pno.
Cuat., tip. y bajo

mf *mf*

2.

G7 D7 | G7 :|| Fm | Cm | G7 | Cm |

134

Voz I
tie-rra be - llay mo - re-na don - de vi-veel na - ri - ñés. Na-ri -

Voz II
tie-rra be - llay mo - re-na don - de vi-veel na - ri - ñés.

Fl.

Vln.

Pno.
Cuat., tip. y bajo

Fm7 Bb7 | Ebmaj7 Abmaj7 | Fm G7 | Cm9 |

The image shows a musical score for three parts: Voz I, Voz II, and Pno. (Piano). The score is marked 'molto rit.' (molto ritardando). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4. The score starts at measure 138. Voz I has the lyrics 'ñés.' and Voz II has 'Na - ri - ñés.'. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The score ends with a double bar line and a dynamic marking 'p' (piano).

Como se puede apreciar sobre la partitura de *Chambú*, esta fue la única transcripción que incluyó el formato completo del nuevo ensamble ‘Nietos del Clavel Rojo’ para la presente publicación. Las dos voces cantantes, a cargo de Yuly Perdomo Ceballos y Carlos Daniel Söler de la Prada, alternan los versos de corte paisajista que guardan una estrecha relación con las descripciones de Nariño incluidas en la novela de Guillermo Edmundo Chaves. La instrumentación, siguiendo el modelo del Clavel Rojo original y de sus distintas generaciones, fue asignada melódicamente al violín de Federico Hoyos, la flauta de Ignacio Ramos y el piano de quien escribe estas líneas, acompañados por Cristian Camilo Guataquirá en el cuatro llanero, Omar David Mesa Martínez en el tiple y Javier Andrés Mesa Martínez en el bajo. Conviene señalar que la versión aquí expuesta se basó fundamentalmente en un arreglo original de Atípico Trío.¹⁰⁵

La difusión internacional de *Chambú* despertó en la segunda mitad del siglo XX un interés cada vez más evidente por comprender el legado cultural y musical de Nariño a partir de distintas perspectivas. Más allá de revistas como *Gloria* u *Hojas de cultura popular colombiana* con sus columnas y separatas dedicadas al departamento, llama la atención la aproximación académica de algunos autores internacionales que consagraron parte de sus estudios a la música nariñense. Uno de ellos fue el etnomusicólogo mexicano Samuel Martí, cuyos trabajos de campo en la década de los sesenta incluyeron visitas al territorio de Nariño, generando algunas conclusiones que establecen vínculos entre tradiciones locales y músicas

ecuatorianas, como se explicó en el primer capítulo. Las afirmaciones de Martí (1961), no obstante, tienden a ser generalizadoras y desconocen la diversidad de géneros musicales representativos del departamento; aun así, conviene resaltar el interés del autor por una región cuya importancia había sido poco atendida en la historia y cultura nacionales:

“Nuestras labores se iniciaron durante un invierno torrencial en Pasto, Departamento de Nariño. En esta importante población la poca música vernácula que se escucha en las calles, casi siempre tocada en radios y fonolas a todo volumen, es de origen ecuatoriano. Lo mismo se puede decir de la artesanía popular que ofrecen las tiendas a los turistas.”¹⁰⁶

La valoración simplificadora de Martí es evidente en su artículo titulado “Etnomusicología en Colombia”, en el cual admite que sus apreciaciones sobre la música nariñense son limitadas por no haber logrado contactar a “los dos músicos que, según [le] contaron, cultivan la música autóctona de Pasto” (Martí, 1961: 134). Teniendo en cuenta la popularidad de Nieto en los años 60, es probable que haya sido él una de las dos figuras aludidas, pero Martí no repara en nombres específicos a lo largo de su texto, sino que procede más bien a profundizar otras observaciones relacionadas con la música indígena de los Kamsá del Valle de Sibundoy, y de los Ingas de San Andrés (Putumayo).

Otro académico interesado en la música del suroccidente colombiano fue Bernard J. Broere, cuyo trabajo de campo en Nariño con Silvia Moore –en representación de la Misión Técnica y Cultural Holandesa– sentó un precedente de gran importancia para la investigación musicológica sobre la región desde los años 70.¹⁰⁷ En su artículo de 1983 titulado “El Chambú: A Study of Popular Musics in Nariño – South Colombia”, Broere hace un llamado a la comunidad académica a profundizar y fortalecer los estudios de músicas populares, recurriendo al bambuco de Nieto como un ejemplo representativo de identidad local. Proponiendo un marco conceptual basado en los términos ‘popular’ y ‘mesomúsica’ –este último expuesto en 1965 por el argentino Carlos Vega–,¹⁰⁸ el texto de Broere ofrece una reflexión sobre la trascendencia de *Chambú* como emblema de identidad y unidad para los nariñenses:

“This love song of a mineworker for the daughter of a miller, paralleled in Chaves’ novel, shows in the first place the love ‘Nariñes’ have for their land. The song does not refer to a particular part of Nariño, nor to a particular happening or time (as in the case of *La Guaneña*). The text concerns Nariño as a whole, at all times, and its total population, which together constitute ‘Nariñes’. Thus the song acquires more than a regional or temporal character. It expresses a timeless feeling of unity with the land and provides a means of identity to those who identify with it.”¹⁰⁹

Ahora bien, no es extraño que la atención alrededor de este bambuco lograra proyectar internacionalmente el nombre de Nieto, siendo no sólo la discografía comercial y el cine, sino también la academia otro factor esencial para la difusión del compositor y de su música más allá de las fronteras de Nariño. La popularidad de *Chambú* y *Viejo dolor* (analizado en términos similares en el tercer capítulo) ha dado un justo renombre a la figura de Luis Enrique Nieto en la música nacional, pero como se explicó anteriormente, la concentración exclusiva en dos obras altamente difundidas desencadenaría un desconocimiento en torno a su prolífica obra como compositor.

El presente libro, por su parte, dio cuenta de 16 composiciones que ofrecen una introducción a la aproximación estilística de Nieto, permitiendo comprender su interés por sonidos tanto locales como foráneos. La flexibilidad de formatos en las distintas generaciones de músicos que escribieron con Nieto la historia del Clavel Rojo representó un antecedente que sirvió como licencia para que el aquí suscrito se permitiese escribir nuevas versiones de obras que fundamentalmente fueron transmitidas por comunicación oral, sin desconocer el valor de las múltiples transcripciones que abrieron otras posibilidades para la reconstrucción de la música.

El Clavel Rojo es recordado por haber llenado de música las iglesias de Pasto en épocas de navidad, hasta ese 22 de diciembre de 1968, cuando Luis Enrique Nieto Sánchez cerró el último capítulo de su vida, dejando en su música uno de los tesoros más preciados por su familia y amigos, y que con este tributo se pretendió rescatar una vez más para difundir su ingenio e incansable originalidad.



El Clavel Rojo en un festejo de la Sociedad de Ingenieros en Pasto.
Colección particular de Javier Vallejo Díaz.

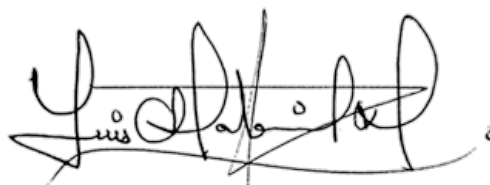
Las más sentidas palabras emanaron de personas que tuvieron algún tipo de cercanía con Nieto, como las de Gerardo Dulce (1969) publicadas en la prensa local un mes después de su deceso:

“Luis E. Nieto fue representante auténtico de su época. Verdadero intérprete de ella. Dirigente de una escuela innata, sin pentagrama, hermosa, única, que arrancó la callada voz de una raza para convertirla en melodías que recorrerán muchos siglos. Nació al pie de un majestuoso volcán que se eleva orgulloso, en defensa de su pueblo, el cual sirvió de modelo para que diseñara con el poder pictórico de su música, aquellas chozas humildes donde vive el labriego nariñense, adornadas por los ‘Azules Atardeceres’.”¹¹⁰

En esa misma línea se expresó José Félix Castro (1978) una década después de su muerte, rindiéndole un emotivo tributo que incluyó la detallada reseña biográfica citada en varias ocasiones a lo largo de este texto:

“No sé qué genuina semejanza advertía mi espíritu entre el Volcán y el compositor. Allá: la galera empinada dominando el espacio, centinela de una urbe que trabaja, prospera y sueña. Acá! Un hombre, hueso y dolor del pueblo, fuerza subterránea de su ingenio, cráter encendido, traductor de la saudade y el más alto embajador de su raza”.¹¹¹

Entre danzas tumaqueñas y mirando al Putumayo con ojos rutilantes, la obra de Luis Enrique Nieto se extiende desde el sur de Colombia con el recuerdo vivo de un requinto tangüeno, de un tiple nacarado y de un laúd soñado. Así pasa la vida, desde una luz lejana que esconde la tortura de un dolor oculto y un sentir del alma que se convierte en música a través del canto del remero, las cautivantes madreselvas y la ilusión del centinela. Habiendo encontrado su flor buscada y dejado en nuestra memoria los sonidos de Chambú, las mentiras de un músico se convierten ahora mismo en una única verdad: Nariño te adeuda, maestro Nieto, los sonidos de su historia, de sus idilios y tristezas, pero ante todo de cien años impregnados de rojos claveles cuyos pétalos sueltos jamás volverán a ser ajenos a nuestros recuerdos.



Luis Gabriel Mesa Martínez
22 de noviembre de 2015

LUIS GABRIEL MESA MARTÍNEZ

Doctor en musicología y pianista nariñense. Autor de los libros titulados *Hacia una reconstrucción del concepto de 'músico profesional' en Colombia* (Granada, 2014) y *Maruja Hinestrosa: la identidad nariñense a través de su piano* (Pasto, 2014). Realizó sus estudios en Macalester College apoyado por las becas 'Kofi Annan' y 'Davis', sumadas a la Alexander International Scholarship, con la cual profundizó estudios de musicología histórica en la Universidad de La Sorbona de París. En España, obtuvo el Diploma de Estudios Avanzados en Historia y Ciencias de la Música, y finalmente el título de Doctor en la Universidad de Granada.

Se ha desempeñado como Jefe del Departamento de Musicología de la Fundación Universitaria Juan N. Corpas y como Coordinador de Musicología de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá, donde ejerce en calidad de investigador, docente y director de la maestría en música. Fue además catedrático de la Universidad Central y de la Sergio Arboleda hasta el año 2013, y es conferencista para la Biblioteca Luis Ángel Arango. Ha publicado en revistas especializadas como *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas* de la Universidad Javeriana; también ha escrito textos sobre música latinoamericana y educación musical para la revista *A Contratiempo*, la Casa de la Cultura Ecuatoriana (Quito) y el Fondo Mixto de Cultura de Nariño (Pasto). Su más reciente investigación fue llevada a Minnesota (Estados Unidos) en septiembre de 2015, donde expuso su libro sobre Maruja Hinestrosa en un concierto didáctico y fue profesor invitado para la cátedra *Music and Freedom*, dirigida por el Dr. Mark Mazullo en Macalester College.

Página oficial: www.mesamartinez.com



Omar David Mesa (tiple), Carlos Daniel Söler (voz y castañuelas),
Leonardo Federico Hoyos (violín), Yuly Perdomo (voz y guitarra)

NIETOS DEL CLAVEL ROJO



Ignacio Ramos (flauta), Luis Gabriel Mesa (piano),
Javier Andrés Mesa (bandola y bajo), Cristian Camilo Guataquira (cuatro llanero)

AGRADECIMIENTOS



Fondo Mixto de Cultura de Nariño

Juan Carlos Santacruz (Gerente)

Alcaldía de Pasto

Secretaría de Cultura

Ministerio de Cultura

Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional

Programa Nacional de Estímulos

(Beca de Investigación y Montaje Musical 2015)

Little House Records

Alexander Vargas (Ingeniería de sonido)

Archivos públicos

Sala Patrimonial ‘Luis Echavarría Villegas’ – EAFIT (Medellín)

Archivo ‘Antonio Cuéllar’ – Academia Superior de Artes de Bogotá

Museo ‘Pedro Pablo Traversari’ (Quito)

Archivos particulares

Familia Nieto Venegas

Roberto Nieto Delgado

José Menandro Bastidas España

Javier Vallejo Díaz

Laureano Córdoba Paz

María Eugenia Gavilanes

Héctor Rosero

Revisión de contenido y estilo

Luz Dalila Rivas Caicedo

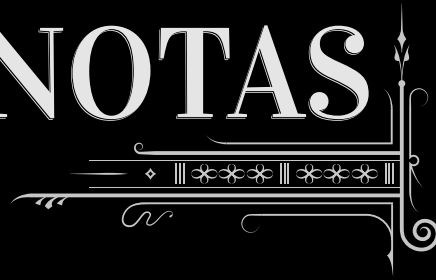
Manuel Bernal Martínez

Pontificia Universidad Javeriana (Sede de lanzamiento: Bogotá)

Teatro Javeriano (Sede de lanzamiento: Pasto)

Fundación Universitaria Juan N. Corpas (Sede de grabación)

NOTAS



- 1** Mesa Martínez, Luis Gabriel, *Mariuja Hinestrosa: la identidad nariñense a través de su piano*, Colección Sol de los Pastos, San Juan de Pasto, Fondo Mixto de Cultura de Nariño y Alcaldía de Pasto, 2014b.
- 2** En las reseñas biográficas de Carlos Albornoz (1969: 59) y Jorge Arturo Bravo (1995: 136), la madre de Luis Enrique Nieto figura con el nombre de Antonia. Se sugiere la presente corrección con base en los testimonios de Clemencia y Emma Nieto Venegas, quienes confirmaron que el verdadero nombre de su abuela era Ana Sánchez.
- 3** El año de 1899 figura como fecha de nacimiento en distintas publicaciones incluidas en la bibliografía. Algunas referencias específicas son: Carlos Albornoz (1969: 50), Heriberto Zapata Cuéncar (1973: 24) y Jorge Arturo Bravo (1995: 136).
- 4** Datos tomados de la cédula de ciudadanía n° 1.799.537, expedida el 12 de enero de 1959 en Pasto. Fuente: colección particular de Javier Vallejo Díaz.
- 5** Biografía incluida en la obra póstuma de Fausto Martínez, publicada por Arte Nova Music Lab en 2011 bajo el título *Historia de la música en Nariño*.
- 6** Castro, José Félix, *Luis E. Nieto, máximo compositor nariñense: décimo aniversario de su muerte*, San Juan de Pasto, 22 de diciembre de 1978.
- 7** Se trata puntualmente de la segunda edición de *Compositores nariñenses de la zona andina, 1860-1917*, donde figura un capítulo consagrado a Luis Enrique Nieto, seguido de una partitura (transcrita por Bastidas) de su reconocido foxtrot *Viejo Dolor*.

8 Baquero, Arnulfo, *Los Hermanos Maristas en Colombia: 125 años de presencia y caminar pedagógico*, Bogotá, Editorial Kimpres, 2014, pág. 101.

9 Palabras de Luis Enrique Nieto en entrevista ofrecida a Carlos Oviedo (periodista), y luego citadas por José Félix Castro (1978: 5).

10 Para una historia detallada sobre la Academia Nacional de Música y su funcionamiento en el cambio de siglos, se puede consultar el texto de Luis Gabriel Mesa Martínez titulado *Hacia una reconstrucción del concepto de 'músico profesional' en Colombia* (2014a: 104–115), disponible en línea a través de su página oficial www.mesamartínez.com.

11 Bastidas (2014b: 55) hace referencia a la creación de esta Academia de Música, aprobada el 14 de abril de 1858 por Ordenanza n° 893 del Cabildo del Distrito de Pasto. Así mismo señala la fundación de una Sociedad Filarmónica por parte del general Pedro Marcos de la Rosa en 1867, y el establecimiento de la Unión Musical Nariñense, liderada por el español José María Navarro desde 1890.

12 El pasillo *Mentiras de un músico* figura como su primera composición, desde la autobiografía firmada por Luis Enrique Nieto en Pasto el 25 de mayo de 1945. El texto original de la autobiografía (mecanografiado) pertenece a la Colección del Banco de la República en Pasto, pero actualmente se encuentra extraviado. Existe una transcripción exacta de José Menandro Bastidas, cuya copia puede ser consultada en el Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional en Bogotá.

13 Nieto Sánchez, Luis Enrique, *Autobiografía* [Ms. Inédito / Transcripción textual de José Menandro Bastidas España], San Juan de Pasto, 25 de mayo de 1945. Este dato fue corroborado, además, en entrevistas directas con Roberto Nieto Delgado (9 de enero de 2015) y Luis Eduardo Nieto Venegas (15 de agosto de 2015).

14 Información basada en las copias de los manuscritos, suministradas al autor por José Menandro Bastidas España. Los cuadernos originales que incluyen estas partituras reposan en el Centro de Documentación Regional del Banco de la República en Pasto.

15 La palabra ‘requinto’ es comúnmente utilizada en español y portugués para hacer referencia a instrumentos musicales contruidos para obtener un registro más agudo (frecuentemente cordófonos en el caso latinoamericano). Un clarinete requinto, por ejemplo, equivaldría a un clarinete en ‘mil’, así como una guitarra requinto y un tiple requinto (en el caso colombiano) producen registros más altos con relación a la versión estándar de ambos instrumentos. En el siguiente capítulo, se incluye una descripción detallada que justifica el uso del término aplicado al instrumento de Nieto, pues se trata de un objeto muy particular que cuenta con pocos ejemplares y al parecer está asociado específicamente con la música de Nariño.

16 Palabras de Luis Enrique Nieto con relación a su primera composición, *Mentiras de un músico*, en entrevista radial para Neftalí Benavides Rivera, fechada el 24 de octubre de 1968. Fuente: colección particular de Luis Eduardo Nieto Venegas.

17 Wong Cruz, Ketty, *La música nacional: identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2013, pág. 92.

18 Algunas de estas reflexiones en torno a los debates entre compositores como Gonzalo Vidal, Emilio Murillo y Guillermo Uribe Holguín fueron abordadas en el capítulo ‘Influencias, disidencias y mesomúsica’ de: Mesa Martínez, *op. cit.* (2014b: 19-41). Otras lecturas sugeridas incluyen autores como Carolina Santamaría (2007 y 2014) y Egberto Bermúdez (2000).

19 Es importante, en este punto, extender un especial agradecimiento a José Menandro Bastidas España, quien generosamente compartió la totalidad de partituras encontradas en su propio proceso de investigación para catalogar las composiciones de Nieto en la publicación antes citada. Los originales de estos documentos reposan actualmente en la Colección del Banco de la República en Pasto, y algunas copias de los mismos pueden ser consultadas en el Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional en Bogotá.

20 Autobiografía de Luis Enrique Nieto, *op. cit.*

21 Enríquez, Plinio, *El Clavel Rojo* [Ms. Original: Quito, 1930], *Ilustración Nariñense*, Serie 4^a, n° 40, San Juan de Pasto, Febrero de 1931, pág. 22.

22 Hernández Salgar, Oscar Andrés, *Los mitos de la música nacional: poder y emoción en las músicas populares colombianas 1930-1960* [Tesis Doctoral], Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2014. * La investigación de Hernández Salgar fue recientemente galardonada con el Premio de Musicología ‘Casa de las Américas’ 2014, y será publicada en 2016 en La Habana, Cuba.

23 Mesa Martínez (2014b), *op. cit.*

24 Aunque se trata de otra fecha que presenta divergencias en distintos documentos biográficos, es importante resaltar que la mayoría de las fuentes primarias señalan exactamente el 22 de noviembre de 1915 como la fundación del Clavel Rojo, razón por la cual la presente publicación conmemora el primer centenario de la agrupación dirigida por Nieto. Los detalles sobre estas fuentes y la historia del ensamble se podrán corroborar a lo largo del texto.

25 El párrafo en cuestión, tomado también de la autobiografía antes citada (1945), presenta en este caso pequeñas ediciones de signos de puntuación con respecto a la versión original, con el único fin de facilitar su lectura y comprensión.

26 Zapata Cuéncar, *op. cit.*, pág. 206.

27 Aunque hasta el momento se ha citado la edición de Albornoz de 1969 por tratarse de una versión posterior de la misma biografía, es interesante resaltar que esta fuente en particular constituyó un referente fundamental de consulta para Zapata Cuéncar desde 1962, razón por la cual decidió transcribirla textualmente en su texto titulado *Compositores colombianos*. En su posterior publicación sobre compositores nariñenses de 1973, Zapata presenta una versión resumida de la biografía de Nieto (esta vez de su propia autoría), pero con un listado que incluye un mayor número de composiciones en comparación con otros catálogos.

28 Información basada en la entrevista con Héctor Rosero realizada en Pasto, el 20 de julio de 2015.

29 Wong Cruz, Ketty, *op. cit.*, pág. 73. Wong hace mención de *La bocina*, *Collar de lágrimas* y *La canción de los Andes*, como obras representativas del fox incaico en la antología de la música nacional de Ecuador.

30 Marroquín, Alejandro, *Balance del indigenismo. Informe sobre la política indigenista en América*, México, Instituto Indigenista Interamericano, 1972.

31 Aharonián, Coriún. “Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje”, *Revista de Música Latinoamericana*, vol. 15, 1994, n° 2, Universidad de Texas, pág. 192.

32 Para definiciones específicas de cada uno de estos géneros y repertorios relacionados, se sugiere como fuente de consulta el texto *La música nacional: identidad mestizaje y migración en el Ecuador* (2013: 66-80), investigación que mereció el Premio de Musicología ‘Casa de las Américas’ en 2010 para su autora, Ketty Wong Cruz.

33 Reportaje de Segundo Vallejo Martínez titulado “Maruja Hinestrosa de Rosero, una artista de verdad”, publicado en su semanario *Vigía* el 13 de mayo de 1955. La información aquí citada fue recuperada a partir de una copia mecanografiada, conservada en Pasto en las instalaciones de Todelar Radio. Cortesía: Lorena Garzón.

34 Término comúnmente utilizado cuando la caja de resonancia del instrumento tiene forma de pera.

35 Información basada en la reseña biográfica de Alfredo Gil, recuperada el 21 de agosto de 2015 desde la página oficial del Trío Los Panchos: www.lospanchos.com.

36 Paráfrasis a partir de las definiciones de ‘requinto’ en la página oficial de la Real Academia Española: www.rae.es [Consulta: agosto 21 de 2015].

37 Castro Contreras, Ignacio, “Requinto, II. Colombia”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Emilio Casares Rodicio (dir.), vol. 9, Sociedad General de Autores y Editores, Madrid, 2002, págs. 130-131.

38 Púa o plumilla delgada y firme utilizada para la pulsación de instrumentos de cuerda. Uno de los plectros originales de Luis Enrique Nieto se conserva en la colección privada de su hija Emma Alicia Nieto Venegas, en la ciudad de Pasto.

39 Fundación Pro Música Nacional de Ginebra: entidad consagrada a la difusión y estímulo de músicas tradicionales colombianas, particularmente en la organización anual del Festival Nacional ‘Mono Núñez’ que se celebra en el municipio de Ginebra – Valle del Cauca.

40 Entrevista y análisis organológico con Manuel Bernal en casa de Luis Eduardo Nieto Venegas. Bogotá, agosto 15 de 2015.

41 Cabe aclarar que, a pesar de lo que sugiere el nombre ‘Academia de Arte’, Nieto sostiene que su formación se limitó a principios básicos que nunca llegaron a profundizarse en niveles de teoría, pero sí desde la práctica misma de la música que reforzaría continuamente con sus compañeros artistas, particularmente con los distintos miembros que pasaron por el Clavel Rojo.

42 Castro, *op. cit.*, pág. 5.

43 Zapata Cuéncar, *op. cit.*, pág. 37.

44 Vallejo Díaz, Javier, “Esperidión Burbano Jojoa, el genio anónimo de Tangua” [Ms. Inédito], San Juan de Pasto, 2015.

45 Entrevista con Héctor Rosero. Pasto, 20 de julio de 2015.

46 Entrevista con Manuel Bernal. Bogotá, 15 de agosto de 2015.

47 Estos y otros detalles relacionados con Pedro Pablo Traversari y su colección de instrumentos musicales pueden ser consultados en *Traversari: Revista de investigación sonora y musicológica*, n° 1, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, Quito, 2015.

48 Información basada en la ficha organológica del Museo Pedro Pablo Traversari de Quito.

49 Esta primera visita del Clavel Rojo a Bogotá aparece documentada en recortes de prensa, biografías y otros documentos relacionados sobre los cuales se profundizará en el siguiente capítulo. José Félix Castro (1978: 9) hace mención

del tiple con incrustaciones de nácar, afirmando que el instrumento fue entregado a Nieto en 1938 por parte de un grupo de parlamentarios nariñenses en la ciudad de Bogotá.

50 Algunos antecedentes históricos sobre las estudiantinas o liras en Colombia serán profundizados de manera más detallada en el capítulo IV .

51 Castro (1978: 19-20) también incluye los nombres de los integrantes que formaron parte del Clavel Rojo en sus distintas generaciones, así:

*1922: Luis Enrique Nieto, Antonio David, César Guerrero, Victoriano Acosta, Eliécer Eraso, Bolívar Mutis, Campo Elías Dorado, Enrique Guerrero, Rosendo David, Medardo Delgado, Delfín Martínez y Teófilo Monederos. *1927: Luis Enrique Nieto, Luis Delgado Gutiérrez, César Eraso, Bolívar Larrañaga, Enrique Guerrero, Aristóbulo Ibáñez, José Elías Delgado y Miguel López Álvarez. *1929: Luis Enrique Nieto, Enrique Guerrero, Bolívar Mutis, Bolívar Larrañaga, Heriberto Mideros y Néstor Guerrero. *1932: Luis Enrique Nieto, Plinio Herrera, Enrique Guerrero, Eliécer Eraso y Efraín Pabón. *1938: Luis Enrique Nieto, Juan Eraso Grijalba, Enrique Guerrero, Luis Bastidas, Epaminondas Merino, Bernardino Garcés, Efraín Pabón, Juvenal Granja, Enrique Salazar, Enrique Salas y Alejo Segovia. * 1948: Luis Enrique Nieto, Alfonso Ocaña, Lucio Feuillet, Enrique Guerrero, Julio Zarama, Pedro Bastidas, Enrique Viteri, Carlos Chicaíza y Jaime Rodríguez. *1965: Luis Enrique Nieto, Julio Zarama, Luis Antonio Guerrero, Heriberto Hurtado, Guillermo Rincón, Roberto Garcés, Roberto Apráez y Ernesto Córdoba.

52 Entiéndanse como ‘programáticas’ las obras instrumentales alusivas a temáticas descriptivas, en las cuales tanto el título como los recursos sonoros pretenden evocar escenas de carácter narrativo.

53 Santamaría Delgado, Carolina, *Vitrolas, rocolas y radioteatros: hábitos de escucha de la música popular en Medellín, 1930-1950*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2014.

54 Enríquez, Plinio, *op. cit.*, págs. 21-22.

55 Chaves Benítez, Arturo (Juan del Sur), “La música mecanizada y Gerardo Martínez Pérez”, *Ilustración Nariñense*, serie 3, n° extraordinario, San Juan de Pasto, 1931, pág. 43.

56 *41° Festival de Música Andina Colombiana Mono Núñez: bases del concurso*, Ginebra – Valle del Cauca, Funmúsica, 2014.

57 Reiteramos, en sentido, un especial agradecimiento al Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional y al Ministerio de Cultura, entidades que ofrecieron a Luis Gabriel Mesa Martínez la ‘Beca de Investigación y Montaje Musical 2015’, de la cual presentamos aquí los resultados en partituras editadas y sus respectivos registros sonoros.

58 *Colección de música nariñense* [partituras], n° 11-15, Bogotá, Editorial Musical H. Conti, s.f.

59 Entre ellas sobresalen las transcripciones de Juan Eraso Grijalba y Gonzalo Moreno, conservadas en archivos particulares de los hijos del compositor.

60 Aquí se extiende una vez más un agradecimiento a la generosidad de coleccionistas como Laureano Córdoba, quien gentilmente compartió sus grabaciones con el autor para contribuir con registros sonoros difíciles de localizar en fuentes comerciales de la actualidad.

61 Sobre las visitas a Cali se profundizará más adelante, pues de ellas resultaron composiciones importantes como *Valle del Cauca* (1929) y la marcha *Pfaff* (1934). Todas las fechas relacionadas con los viajes de Nieto y el Clavel Rojo se basan en la información consignada por el compositor en su autobiografía de 1945 (*op. cit.*).

62 Entrevista con Héctor Rosero en Pasto, 20 de julio de 2015.

63 Frase citada por Castro (1978: 4).

64 Conviene señalar que una copia de todas las grabaciones originales a las que se ha hecho referencia a lo largo del texto fue consignada en el Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional de Bogotá, tras haber finalizado la investigación. De esta manera, y aunque no se hayan incluido en el disco compacto que acompaña al libro, los interesados podrán consultar públicamente los distintos materiales y archivos en cuestión.

65 Firmado en 1922 por Fabio Lozano Torrijos (Colombia) y Alberto Salomón (Perú), el tratado en cuestión consta de 11 artículos que serían aprobados bajo

Resolución Legislativa n° 5940 en Perú (20 de diciembre de 1927) y en Colombia (17 de marzo de 1928).

66 Autobiografía de Luis Enrique Nieto, *op. cit.*

67 Anónimo, “Colombia hasta Popayán muy lejos de Nariño”, *Ilustración Nariñense*, Serie 2, n° 23, San Juan de Pasto, Noviembre de 1927, pág. 1.

68 Información recuperada en línea el 1 de septiembre de 2015. Los números de matriz correspondientes a las dos grabaciones son: BVE 55801 para el caso de *Cero cero*, y BVE 62760 para *Lejanía*.

http://adp.library.ucsb.edu/index.php/talent/detail/45507/Nieto_Luis_E._composer

69 Información basada en algunos datos consignados en la autobiografía de Nieto, respaldados por un recorte de prensa sin datos donde figura la fotografía de Luis Enrique Nieto con su requinto, acompañado del pianista Juan Eraso y de la violinista Victoria Vivas.

70 Información basada en la autobiografía del compositor y en la reciente reseña de Bastidas España (2014a: 145).

71 *Ibíd.*

72 Stephens, Alison and Ogden, Craig, *Souvenirs for Mandolin and Guitar*, United Kingdom, Chandos Label, 2009.

73 Denominación asociada con San Juan de Pasto.

74 Lange, Francisco Curt, *Americanismo musical*, Montevideo, Instituto de Estudios Superiores, 1934, pág. 7.

75 Bastidas España (2014b: 62-63).

76 Autobiografía de Luis Enrique Nieto, *op. cit.*

77 Los dos artículos de Hernández de Alba son “De la música indígena en Colombia” y “La música en las culturas prehispánicas de San Agustín”. El texto de Igualada se titula “Musicología indígena de la Amazonía colombiana” (v. Bibliografía). Conviene señalar además que el trabajo de Igualada se suma a la fundación del Centro de Investigaciones Lingüísticas y Etnográficas de la Amazonía Colombiana (1933) por el fray catalán Marcelino de Castellví. En dicha entidad se llevaron a cabo procesos de investigación en los cuales, según lo reseña Igualada (1938: 681), habían sido ya recopiladas distintas melodías indígenas de etnias como los Arahaukos, Huitoto, Bora, Karibe, Tukano, Sáliba y Kamsá.

78 Palabras de Murillo citadas por Nieto en su autobiografía, *op. cit.*

79 El poema completo se publicó en *Ilustración Nariñense*, n° 82, San Juan de Pasto, marzo de 1943 [s.p.].

80 Autobiografía de Luis Enrique Nieto, *op. cit.*

81 Bastidas España (2014a: 144)

82 Patrón rítmico utilizado en distintas tradiciones hispanas como la habanera cubana, el tango argentino o la danza colombiana, caracterizado por una métrica binaria conformada por una corchea apuntillada, seguida de una semicorchea y dos corcheas más para completar el compás.

83 Información basada en los datos ofrecidos por el Centro de Investigaciones Oceanográficas e Hidrográficas del Pacífico, disponible en línea: <http://www.cccp.org.co/index.php/component/content/article/49> [Consulta: septiembre 7 de 2015].

84 Entrevista radial para Neftalí Benavides Rivera, fechada el 24 de octubre de 1968. Fuente: Colección Particular de Luis Eduardo Nieto Venegas.

85 Manuscrito de los cuadernos de Luis Enrique Nieto, pertenecientes al Centro de Documentación Regional del Banco de la República en Pasto. También se conserva una copia en la colección particular de José Menandro Bastidas España.

86 Información basada en las investigaciones de Héctor Rendón Marín (2009:

46). Para una historia detallada de las liras o estudiantinas en Colombia (aunque no puntualmente sobre el Clavel Rojo), se recomienda su texto titulado *De liras a cuerdas: una historia social de la música a través de las estudiantinas. Medellín, 1940-1980*, Medellín, Universidad Nacional de Colombia, 2009.

87 Marulanda, Octavio y González, Gladys, *Pedro Morales Pino: la gloria recobrada*, Fundación Promúsica Nacional FUNMÚSICA, Ginebra, 1994.

88 Pasillo grabado en 2010 por Luis Gabriel Mesa Martínez y sus dos hermanos –Omar David y Javier Andrés– en el trabajo discográfico titulado *Una flor para Cecilia*. Formato: Tiple, Piano y Bajo (Atípico Trío). El registro se encuentra disponible en línea: www.atipicotrio.com.

89 Información basada en la reseña de Héctor Rendón Marín (2009: 55).

90 Grijalba Ruiz, Jairo, *Nano Rodrigo, el zorzal del Pacífico, Herencia Latina* [en línea], Edición de mayo-junio de 2013: www.herencialatina.com [Consulta: septiembre 9 de 2015]. En esta fuente, Grijalba difiere de Pro Meneses en el año exacto de la muerte de Nano Rodrigo: 1942.

91 Las dos obras de Hinestrosa, grabadas para la RCA Víctor por la ‘Estudiantina Colombiana’ de Tucci, forman parte de una antología de Sonolux titulada *Tesoros discográficos de Colombia*, vol. IV (c. 1980). Por su parte, las dos composiciones de Nieto figuran también en el II volumen de la colección *Instrumentales de Oro*. Aunque no se contó con el álbum original para la presente investigación, una copia de esta versión de *Ojos rutilantes* se conserva en Pasto en la colección particular de Laureano Córdoba.

92 Chaves, Guillermo Edmundo, *Chambú* [novela], Medellín Editorial Bedout, 1974.

93 *Ibíd.*, pág. 13.

94 *Ibíd.*, pág. 15.

95 Conversación sostenida en Pasto el 22 de julio de 2015.

96 Chaves, Guillermo Edmundo, “Las meritorias obras del padre Jaime Álva-

rez y la admirable cooperación de nuestro pueblo”, *Cultura Nariñense*, vol. X, n° 87, San Juan de Pasto, Casa Mariana de Pasto, Octubre de 1975, pág. 207.

97 Los originales de dicho diario reposan en el Centro de Documentación Regional del Banco de la República en Pasto. También se conservan copias en los archivos particulares de Luis Eduardo y Emma Nieto Venegas.

98 Palabra utilizada por Nieto para categorizar un ritmo híbrido entre bambuco y pasillo, presente en composiciones como *Soy pastuso* y *Pandiacó*.

99 Información basada en la revisión directa de los distintos ejemplares de la revista *Gloria*, conservados en su totalidad en la Sala Patrimonial ‘Luis Echavarría Villegas’ de la Universidad EAFIT de Medellín. La publicación circuló entre 1946 y 1952 en 35 números.

100 “El Concurso de Música de Colombia”, *Gloria*, n° 13, Medellín, Mayo-Junio de 1948, págs. 25-29.

101 Arango, Jorge Luis (dir.), *Hojas de cultura popular colombiana*, n° 30, Bogotá, Ministerio de Educación Nacional, Departamento de Cultura Popular y Extensión Artística, junio de 1953.

102 Comunicación con Rito Alberto Torres Moya, Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. Septiembre 29 de 2015.

103 Zarama de la Espriella, Germán, “Chambú: 35 mm, Pastonian Films”, *Pasto Hoy*, San Juan de Pasto, Cámara de Comercio, Septiembre-Octubre de 1991, pág. 36.

104 Chaves, *op. cit.*, págs. 16-17.

105 Ensamble de cámara integrado por los tres hermanos Mesa Martínez. Dicha versión de *Chambú* —en formato de tiple, piano y bajo— fue registrada en 2010 para el álbum *Una flor para Cecilia* (Sonido Guagua, San Juan de Pasto).

106 Martí, Samuel, “Etnomusicología en Colombia”, *Revista colombiana de folclor II*, n° 6, 1961, págs. 134.

107 Otra referencia sobre los estudios de Broere y Moore en Nariño se puede encontrar en Mesa Martínez (2014b: 164-165), con relación a la música de Maruja Hinestrosa.

108 Vega propuso el término ‘mesomúsica’ en 1965 en su ponencia titulada “Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos”, expuesta ante la Segunda Conferencia Interamericana de Musicología en Bloomington, Indiana. Su ponencia fue publicada también por la *Revista Musical Chilena* en 1997, y actualmente sigue siendo un referente fundamental, sobre todo en América Latina, para analizar las subcategorías, subconceptos y alcances masivos de las músicas populares. Para una relación entre el término en cuestión y la música de Nariño, ver “Influencias, disidencias y mesomúsica” de Mesa Martínez (2014b: 17-39) en *Maruja Hinestrosa: la identidad nariñense a través de su piano*.

109 Broere, Bernard, “El Chambú: A Study of Popular Musics in Nariño, South Colombia (1983)”, in Frith, Simon (1989: 115). La cita se puede traducir así: “Esta canción de amor de un minero por la hija de un molinero, en paralelo con la novela de Chaves, muestra en primer lugar el amor que los nariñenses tienen por su tierra. La canción no se refiere a una parte particular de Nariño, ni a una época o suceso particulares (como en el caso de La Guaneña). El texto hace alusión a Nariño como un todo, en toda época, y a toda su población, lo cual en conjunto constituye lo nariñense. Así, la canción adquiere más que un carácter regional o temporal. Expresa un ilimitado sentimiento de unidad con la tierra y provee un medio de identidad para quienes se identifican con ella.” [Traducción: Mesa Martínez]

110 Columna de prensa tomada de un recorte sin datos, conservado por Emma Nieto Venegas en Pasto.

111 Castro, *op. cit.*, pág. 13.

BIBLIOGRAFÍA



Aharonián, Coriún. “Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje”, *Revista de Música Latinoamericana*, vol. 15, 1994, n° 2, Universidad de Texas, págs. 189-225.

Albán Ramos, Teófilo, “Colombia y Emilio Murillo”, *Ilustración Nariñense*, n° 82, San Juan de Pasto, Marzo de 1943 [s.p.].

Albornoz, Carlos, “Luis E. Nieto”, *Cultura Nariñense*, n° 7, San Juan de Pasto, Centro Nariñense de Radiodifusión y Casa Mariana de Pasto, 1969, págs. 49-56.

Anónimo, “Colombia hasta Popayán muy lejos de Nariño”, *Ilustración Nariñense*, Serie 2, n° 23, San Juan de Pasto, Noviembre de 1927, págs. 1-2.

Anónimo, *Revista Gloria*, n° 13, Medellín, Mayo-Junio de 1948, págs. 25-29.

Arango, Jorge Luis (dir.), *Hojas de cultura popular colombiana*, n° 30, Bogotá, Ministerio de Educación Nacional, Departamento de Cultura Popular y Extensión Artística, Junio de 1953.

Arthurro Bravo, Jorge A., *Hombres ilustres de Nariño II*, San Juan de Pasto, 1995.

Baquero, Arnulfo, *Los Hermanos Maristas en Colombia: 125 años de presencia y caminar pedagógico*, Bogotá, Editorial Kimpres, 2014.

Bastidas España, José Menandro, *Compositores nariñenses de la zona andina, 1860-1917*, 2ª edición, San Juan de Pasto, Editorial Universitaria – Universidad de Nariño, 2014a.

Bastidas España, José Menandro, *Compositores nariñenses de la zona andina: incidencias y declive de la música tradicional, 1918-1950*, San Juan de Pasto, Editorial Universitaria – Universidad de Nariño, 2014b.

Bastidas España, José Menandro, *Compositores nariñenses de la zona andina: la música académica y las nuevas tendencias populares, 1950-1990*, San Juan de Pasto, Editorial Universitaria – Universidad de Nariño, 2014c.

Bermúdez, Egberto, *Historia de la música en Santafé y Bogotá: 1538-1938*, Bogotá, Fundación de Música - Alcaldía Mayor de Bogotá, 2000.

Bernal Martínez, Manuel, “La bandola andina colombiana: reseña histórica, características y bases técnicas de ejecución”, *La mandolina a través del tiempo*, Fundación Multifonía, 2003.

Broere, Bernard, “El Chambú: A Study of Popular Musics in Nariño, South Colombia”, in Frith, Simon (ed.), *World Music, Politics and Social Change*, Papers from the International Association for the Study of Popular Music, Music and Society, Manchester and New York, Manchester University Press, 1989.

Castro Contreras, Ignacio, “Requinto, II. Colombia”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Emilio Casares Rodicio (dir.), vol. 9, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2002, págs. 130-131.

Castro, José Félix, *Luis E. Nieto, máximo compositor nariñense: décimo aniversario de su muerte*, San Juan de Pasto, 22 de diciembre de 1978.

Castro-Gómez Santiago y Restrepo, Eduardo (eds.), *Genealogías de la colombianidad: formaciones discursivas y tecnologías de gobierno en los siglos XIX y XX*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2008.

Chaves Benítez, Arturo (Juan del Sur), “La música mecanizada y Gerardo Martínez Pérez”, *Ilustración Nariñense*, serie 3, n° extraordinario, San Juan de Pasto, 1931, pág. 43.

Chaves, Guillermo Edmundo, *Chambú* [novela], Medellín, Editorial Bedout, 1974.

Chaves, Guillermo Edmundo, “Las meritorias obras del padre Jaime Álvarez y la admirable cooperación de nuestro pueblo”, *Cultura Nariñense*, vol. X, n° 87, San Juan de Pasto, Casa Mariana de Pasto, Octubre de 1975.

Enríquez, Plinio, *El Clavel Rojo* [Ms. Original: Quito, 1930], *Ilustración Nariñense*, Serie 4ª, n° 40, San Juan de Pasto, Febrero de 1931, págs. 21-22.

Frith, Simon (ed.), *World Music, Politics and Social Change*, [Papers from the International Association for the Study of Popular Music], Music and Society, Manchester and New York, Manchester University Press, 1989.

Gil Araque, Fernando, *Ecos, con-textos y des-conciertos: la composición y la práctica musical en torno al concurso Música de Colombia, 1948-1951, patrocinado por Fabricato. Alcances y aportes* [Informe de investigación], Medellín, Universidad EAFIT, 2003.

Grijalba Ruiz, Jairo, *Nano Rodrigo, el zorzal del Pacífico, Herencia Latina* [en línea], Mayo-Junio de 2013: www.herencialatina.com.

Hernández de Alba, Gregorio “De la música indígena en Colombia”, *Boletín Latinoamericano de Música*, vol. IV, Bogotá, 1938a, págs. 721-731.

Hernández de Alba, Gregorio “La música en las culturas prehistóricas de San Agustín”, *Boletín Latinoamericano de Música*, vol. IV, Bogotá, 1938b, págs. 733-737.

Hernández Salgar, Oscar Andrés, *Los mitos de la música nacional: poder y emoción en las músicas populares colombianas 1930-1960* [Tesis Doctoral], Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2014.

Igualada, Fray Francisco de, “Musicología indígena de la Amazonía colombiana”, en Lange, Francisco Curt (dir.), *Boletín Latinoamericano de Música*, Vol. IV, Bogotá, 1938, págs. 675-708.

Lange, Francisco Curt, *Americanismo musical*, Montevideo, Instituto de Estudios Superiores, 1934.

Lange, Francisco Curt (dir.), *Boletín latinoamericano de música*, Vol. IV, Bogotá, 1938.

Marroquín, Alejandro, *Balance del indigenismo. Informe sobre la política indigenista en América*, México, Instituto Indigenista Interamericano, 1972.

Martí, Samuel, “Etnomusicología en Colombia”, *Revista colombiana de folclor II*, n° 6, 1961, págs. 133-142.

Martínez Figueroa, Fausto, *Historia de la música en Nariño*, Bogotá, Arte Nova Music Lab, 2011.

Marulanda, Octavio y González, Gladys, *Pedro Morales Pino: la gloria recobrada*, Ginebra, Fundación Promúsica Nacional FUNMÚSICA, 1994.

Mesa Martínez, Luis Gabriel, *Hacia una reconstrucción del concepto de ‘músico profesional’ en Colombia: antecedentes de la educación musical e institucionalización de la musicología*, Granada – España, Universidad de Granada, 2014a.

Mesa Martínez, Luis Gabriel, *Maruja Hinestrosa: la identidad nariñense a través de su piano*, Colección Sol de los Pastos, San Juan de Pasto, Fondo Mixto de Cultura de Nariño y Alcaldía de Pasto, 2014b.

Mesa Martínez, Luis Gabriel, “Musicología, organología y la museología que suena: una reflexión sobre el legado de la colección Pedro Pablo Traversari”, *Traversari: Revista de investigación sonora y musicológica*, n° 1, Qui-

to, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2015.

Miñana Blasco, Carlos, “Entre el folklore y la etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia”, *A Contra-tiempo: Revista de música en la cultura*, n° 11, 2000, págs. 36-49.

Montezuma Hurtado, Alberto, “Requiem para el hermano Luis”, *Cultura Nariñense*, n° 7, San Juan de Pasto, Centro Nariñense de Radiodifusión y Casa Mariana de Pasto, 1969, págs. 57-61.

Mullo Sandoval, Juan, *La estudiantina quiteña*, Serie Patrimonio Vivo Compartido, n° 2, Quito, Instituto Iberoamericano del Patrimonio Natural y Cultural (IPANC), 2014.

Nieto Sánchez, Luis Enrique, *Autobiografía* [Ms. Inédito / Transcripción textual de José Menandro Bastidas España], San Juan de Pasto, 25 de mayo de 1945.

Perdomo Escobar, José Ignacio, “Esbozo histórico sobre la música colombiana”, *Boletín latinoamericano de música*, vol. IV, págs. 387-560, Bogotá, 1938.

Pro Meneses, Alejandro, *Discografía del pasillo ecuatoriano*, Quito, Colegio de Ingenieros Civiles de Pichincha y Ediciones Abya-Yala, 1997.

Puerta Zuluaga, David, *Los caminos del tiple*, Bogotá, Ediciones AMP Dammel Ltda., 1988.

Rendón Marín, Héctor, *De líras a cuerdas: una historia social de la música a través de las estudiantinas. Medellín, 1940-1980*, Medellín, Universidad Nacional de Colombia, 2009.

Santamaría Delgado, Carolina, “El bambuco, los saberes mestizos y la academia: un análisis histórico de la persistencia de la colonialidad en los estudios musicales latinoamericanos”, *Revista de Música Latinoamericana*, n.º 28, 2007, págs. 1-19.

Santamaría Delgado, Carolina, *Rocolas, vitrolas y radioteatros: hábitos de escucha de la música popular en Medellín, 1930-1950*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2014.

Sevilla, Manuel et al., *Travestías por la tierra del olvido: modernidad y colombianidad en la música de Carlos Vives y La Provincia*, Culturas Musicales en Colombia, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2014.

Vallejo Díaz, Javier, “Esperidión Burbano Jojoa, el genio anónimo de Tangua” [Ms. Inédito], San Juan de Pasto, 2015.

Vallejo Martínez, Segundo, “Maruja Hinestrosa de Rosero, una artista de verdad”, Semanario *Vigía*, San Juan de Pasto, 13 de mayo de 1955.

Vega, Carlos, “Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos”, *Revista musical chilena*, n.º 188, 1997, págs. 75-96.

Vélez, Joseph F, *Cinco ensayos sobre ‘Chambú’*, San Juan de Pasto, Fundación Testimonio, Banco de la República, 1984.

Verdugo Villota, Alfredo, “Reseña histórica de la música en Nariño”, *Academia de Historia*, 1986.

Wade, Peter, *Music, Race and Nation: Música Tropical in Colombia*, Chicago, University of Chicago Press, 2000.

Wong Cruz, Ketty, *La música nacional: identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2013.

Zamudio, Daniel, “Anotaciones sobre la música religiosa en Colombia”, *IV Boletín Latinoamericano de Música*, 1938, págs. 345-350.

Zarama de la Espriella, Germán, “Chambú: 35 mm, Pastonian Films”, *Pasto Hoy*, San Juan de Pasto, Cámara de Comercio, Septiembre-Octubre de 1991, págs. 36-40.

Zapata Cuéncar, Heriberto, *Compositores colombianos*, Medellín, Editorial Carpel, 1962.

Zapata Cuéncar, Heriberto, *Compositores nariñenses*, Medellín, Editorial Granamérica, 1973.

Otras fuentes

41º Festival de Música Andina Colombiana Mono Núñez: bases del concurso, Ginebra – Valle del Cauca, Funmúsica, 2014.

Atípico Trío, *Una flor para Cecilia* [CD], San Juan de Pasto, Sonido Guagua, 2010.

Colección de música nariñense [partituras], nº 11-15, Bogotá, Editorial Musical H. Conti, s.f.

Discography of American Historical Records (DAHR), [catálogo en línea]:
http://adp.library.ucsb.edu/index.php/talent/detail/45507/Nieto_Luis_E._composer

González Restrepo, Guillermo, “Luis E. Nieto”, en *Colombia: una nota* [separata], Torres, Pablo Augusto (dir.). Sayco [s.f.].

Música del Sur: 12 composiciones seleccionadas del I Festival de Música Campesina Luis E. Nieto [LP], Ediciones del Instituto Andino de Artes Populares del Convenio ‘Andrés Bello’, Concejo Municipal de Pasto, 1985.

Stephens, Alison and Ogden, Craig [CD], *Souvenirs for Mandolin and Guitar*, United Kingdom, Chandos Label, 2009.

CATÁLOGO



DANZAS

Danza tumaqueña
Ruego
Tortura
Recuerdos a ella

BAMBUCOS

Ñapanguita soy
Casita del camino
Campesina de mi tierra
Chambú
¿Qué saco con ella?
Pedacito de cielo
Canchala
Chapal
El agrónomo
Chagrerito
Azul atardecer
X. X.

BAMPASILLOS

Soy pastuso
Pandiaco

FOXTROT

Viejo dolor
Llora corazón
Olvida todo

MARCHAS/PASODOBLES

25 de marzo
Pasizara
Canto del remero
Universidad de Nariño
El Tiempo
La Pfaff
Por Colombia
Cruz Roja
El Centinela
Saludo a Bogotá
Bradelar
Novia de aldea
Leonor
Vásquez Cobo
Gasolina Troco
Flor de Pereira
Ciudad sorpresa
Cero cero
Cooperación
El Campanero

BOLEROS

Pétalos sueltos
Así pasa la vida
Pensándote
Tic-tac del corazón

PASILLOS

Mentiras de un músico
 Madreselva
 Trepano al Galeras
 Luz lejana
 Cantar de selva
 Idilio
 Ojos rutilantes
 Valle del Cauca
 Pasto en pie
 Polvorín
 Motoristas
 Dolor oculto
 Cautivante
 ¿Quién sabe por qué?
 Crepúsculo lejano
 Serenidad
 Plegaria al Señor
 Édgar Nieto
 Zambrano carnavalero
 Hojas
 Mis tristezas
 Pasto antiguo
 Eduardo Nieto
 Silencio de ausencia
 Flor de espino
 Tanto brinco
 Chispa de diamante
 Voces de angustia
 En órbita
 El HK fatal
 El Dios te dé
 Maestro Zambrano

VALSES

Lejanía
 Isabella
 Mirando al Putumayo
 Sentir del alma
 Una ilusión
 Libres de América
 Hierre corazón

HIMNOS

Himno a Nariño
 Paso de vencedores
 Himno del cuarto centenario de
 Pasto
 Su Santidad Juan XXIII
 Himno de la Asociación Médica
 Sindical 'ASMEDAS'

TANGOS

Deudas pagadas
 Martha y Gloria

OTROS

Ave María
 Flor Buscada – Bunde
 Laúd soñado

**CD TRACKS
Y PARTITURAS**

A decorative flourish consisting of a horizontal line with a diamond shape on the left, a series of small floral motifs in the center, and a vertical line on the right that curves into a scroll at the bottom.

Track		Página
1	Idilio	81
2	Madreselva	142
3	Cero cero	104
4	Ruego	153
5	Danza tumaqueña	149
6	Grito de raza	23
7	Plegaria al Señor	159
8	Mentiras de un músico	13
9	Valle del Cauca	120
10	Ñapanguita soy	138
11	Dos pasodobles:	109
	* Cooperación	
	* Flor de Pereira	
12	Somos sombras	97
13	Cantar de selva	90
14	Viejo dolor	67
15	Chambú	179

"En una narración agradable y equilibrada, que llega tanto a especialistas como a conocedores y aficionados, el texto devela hilo a hilo la trama cultural en que se desempeñó Nieto, poniendo en evidencia relaciones muy dinámicas entre lo local, lo regional, lo nacional, lo internacional y lo transnacional. Pero lo más bonito es que abre caminos a todos. A los especialistas muestra rigor y riesgo en la aplicación de la disciplina musicológica, a los conocedores amplía el panorama y proporciona datos y conexiones que cambian el paradigma, a los aficionados los sumerge en el encanto ilustrado de lo poco conocido."

Manuel Bernal Martínez

