



COLECCIÓN
Perfiles

Dolor que canta

La vida y la música de
Luis A. Calvo en la sociedad
colombiana de comienzos
del siglo xx

SERGIO OSPINA ROMERO

Dolor que canta

La vida y la música de Luis A. Calvo en la
sociedad colombiana de comienzos del siglo xx

Sergio Ospina Romero

Dolor que canta

La vida y la música de Luis A. Calvo en la
sociedad colombiana de comienzos del siglo xx

COLECCIÓN
Perfiles



Ospina Romero, Sergio
Dolor que canta: La vida y la música de Luis A. Calvo en la sociedad colombiana de comienzos del siglo xx / Sergio Ospina Romero — Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2017.

404 páginas. ; ilustraciones y tablas ; 15 x 24 cm

ISBN: 978-958-8852-30-0

1. Calvo, Luis Antonio, 1882-1945 – Biografías / 2. Calvo, Luis Antonio, 1882-1945 – Composiciones musicales / 4. Músicos colombianos – Siglo xx – Biografías / 5. Compositores colombianos – Siglo xx – Biografías / 6. Música colombiana – Historia – Siglo xx / 7. Musicología – Colombia – Siglo xx / I. Ospina Romero, Sergio / II. Instituto Colombiano de Antropología e Historia.

927.813 SCDD 20

Catalogación en la fuente: Biblioteca Especializada ICANH

INSTITUTO COLOMBIANO DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

Nicolás Loaiza Díaz

DIRECTOR GENERAL

Marta Saade

SUBDIRECTORA CIENTÍFICA

Jorge Gamboa

COORDINADOR GRUPO DE HISTORIA COLONIAL

Nicolás Jiménez Ariza

JEFE DE PUBLICACIONES

Ivón Alzate Riveros

COORDINADORA EDITORIAL

Andrés Cote

CORRECCIÓN DE ESTILO

Nathalia Rodríguez González

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN

Archivo de la Casa Museo Luis A. Calvo, Agua de Dios (Cundinamarca)

FOTOGRAFÍA DE CUBIERTA

PRIMERA EDICIÓN EN ESPAÑOL, ENERO 2017

Primera reimpresión, diciembre 2019

ISBN 978-958-8852-30-0

© INSTITUTO COLOMBIANO DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA, 2017

SERGIO OSPINA ROMERO

Calle 12 n.º 2-41 Bogotá D. C.

Tel.: (57-1) 4 44 05 44

www.icanh.gov.co



El trabajo intelectual contenido en esta obra se encuentra protegido por una licencia de Creative Commons del tipo "Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional". Para conocer en detalle los usos permitidos consulte el sitio web <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

Impreso en Colombia por: Panamericana Formas e Impresos S. A.

A Martha, Daniel y Samuel,
con amor inconmensurable

A Graciela Romero R.,
con gratitud y admiración desbordantes

Contenido

Introducción	23	
CAPÍTULO 1	Empieza una vida, termina un siglo	41
CAPÍTULO 2	La temporada en Bogotá	81
CAPÍTULO 3	El destierro en el leprocomio	131
CAPÍTULO 4	Los últimos años	179
CAPÍTULO 5	La música de Luis Antonio Calvo	247
Conclusiones	307	
ANEXO 1	Las páginas autobiográficas	313
ANEXO 2	El catálogo de composiciones de Luis A. Calvo	321
Referencias	391	

Lista de tablas

Tabla 1	Piezas de Calvo grabadas por el Terceto Sánchez-Calvo en noviembre de 1913	108
Tabla 2	Canciones de Calvo grabadas por Benincore y Cavanzo en noviembre de 1913	109
Tabla 3	Participación de Luis A. Calvo en grabaciones de la compañía Victor (1913-1930)	111
Tabla 4	Composiciones de Luis A. Calvo grabadas por la compañía Victor entre 1914 y 1919	139
Tabla 5	Obras de Luis A. Calvo grabadas por la Victor en los años veinte	186
Tabla 6	Relación cuantitativa entre música instrumental y música vocal en el catálogo de composiciones	250
Tabla 7	Géneros musicales presentes en el catálogo de composiciones	250
Tabla 8	Géneros musicales utilizados por Calvo en las canciones	252
Tabla 9	Obras de Calvo con mayor participación en grabaciones discográficas (1913-2013)	253

Lista de imágenes

Imagen 1	Santa fé de Gámbita (Santander), c. 1900	60
Imagen 2	Lira Colombiana, c. 1912.	103
Imagen 3	Calvo, c. 1915.	153
Imagen 4	Afiche publicitario de las partituras de Calvo, c. 1925	181
Imagen 5	Última foto de Calvo, abril de 1945	230
Imagen 6	Piano de Luis A. Calvo en Agua de Dios	236
Imagen 7	Puente de los Suspiros, Agua de Dios, 1905	237
Imagen 8	Luis A. Calvo como director de la Banda Luis Variara de Agua de Dios, c. 1928	238
Imagen 9	Taylor Branson, capitán de la banda de la Marina de los Estados Unidos, c. 1932	239
Imagen 10	Luis A. Calvo, c. 1932	240
Imagen 11	Luis A. Calvo y Florinda, c. 1940	241
Imagen 12	Luis A. Calvo en la Estación de la Sábana, Bogotá, c. 1941	242
Imagen 13	Luis A. Calvo, c. 1941	243
Imagen 14	Luis A. Calvo y Ana Rodríguez de Calvo, c. 1942	244
Imagen 15	Marcha fúnebre en el entierro de Luis A. Clavo, abril de 1945	245
Imagen 16	Estatua de Calvo en Agua de Dios (1974)	246

Lista de partituras

Partitura 1	<i>Livia</i> (compases 1-19)	260
Partitura 2	<i>Intermezzo n.º 1</i> (primera sección compases 1-20)	270
Partitura 3	<i>Malvaloca</i> (compases 1-16)	271
Partitura 4	<i>Lejano Azul</i> (primera sección, compases 1-14)	272
Partitura 5	<i>Genio Alegre</i> (compases 1-24)	275
Partitura 6	<i>Noel</i> (compases 1-22)	276
Partitura 7	Línea melódica de <i>Emilia II</i> (sección 1 en re mayor). Primera frase melódica, compases 1-9	279
Partitura 8	Línea melódica de <i>Emilia II</i> (sección 1 en re mayor). Frases melódicas segunda y tercera, compases 10-29	280
Partitura 9	<i>Eclipse de Belleza</i> , primer intermedio instrumental (compases 37-51)	282
Partitura 10	<i>Entusiasmo</i> (pasillo). Primera sección, compases 1-18	283
Partitura 11	<i>Emilia II</i> , compases 7-12 de la tercera sección	284

Abreviaturas

ACM	Archivo de la Casa Museo Luis A. Calvo, Agua de Dios (Cundinamarca)
AGN	Archivo General de la Nación
ACHC	Archivo personal de Humberto Correal (administrado por Guillermo Amado Gracia)
AFLR	Archivo privado de Fernando León Rengifo
AJVN	Archivo privado de José Vicente Niño Santos
ASESM	Archivo privado de Sofía Elena Sánchez Messier
CDM	Centro de Documentación Musical, Biblioteca Nacional
DAHR	Discography of American Historical Recordings
EDVR	Encyclopedic Discography of Victor Recordings

Agradecimientos

La primera vez que escuché el nombre de Luis A. Calvo fue en relación con la academia de música que lleva su nombre, con sede en Bogotá. En ella cursé por varios años la secuencia de talleres de música colombiana que van desde los ritmos andinos y de los Llanos Orientales hasta la música de las costas pacífica y atlántica. Allí mismo, en el que quizás fue mi primer recital oficial de piano, toqué una danza reposada y sentimental cuyos primeros compases proponían un desafío rítmico bastante interesante al combinar tresillos en la mano derecha con semicorcheas en la mano izquierda. A primera vista parecía un reto demasiado difícil, pero eventualmente terminó por ser un pasaje que podía interpretar con comodidad y que me resultaba especialmente atractivo por la interacción que ocurría entre la melodía y el acompañamiento. Se titulaba *Adiós a Bogotá*, una composición de Luis Antonio Calvo, el mismo nombre que se encontraba en la entrada del edificio. Pero tan llamativa como aquel juego rítmico, aunque sin duda un poco más intrigante, era la anotación que traía la partitura justo después del título: “Dedicada a la sociedad bogotana en agradecimiento a las muestras de simpatía al autor”. A decir verdad, en aquel entonces hice muy pocos esfuerzos por comprender la razón de ser de ese título y de esa dedicatoria. Poco tiempo después, sin embargo, las notas de programa de un concierto realizado en la academia me brindaron pistas suficientes para explicar el aparente misterio: Luis A. Calvo vivía en Bogotá, pero al enfermar de lepra, en 1916, fue obligado a recluirse en el lazareto de Agua de Dios. Y en Agua de Dios siguió escribiendo música, mucha música, según pude constatar varios años después de aquel recital, cuando mis estudios de maestría en

Historia me llevaron a invertir muchos meses buscando documentos sobre Calvo. Y encontré bastantes, y escribí este libro.

Son realmente muchas las personas que han tenido que ver con este trabajo; hombres y mujeres que me han prestado una ayuda invaluable, muchas veces más allá de sus fuerzas y recursos. Seguirle la pista a Luis A. Calvo me llevó a recorrer distintos puntos de Colombia y a pasar sucesivos períodos de investigación en las cuatro ciudades en que vivió: Gámbita (Santander), Tunja (Boyacá), Bogotá y Agua de Dios (Cundinamarca). En estos lugares fueron muchos los que me tendieron la mano, compartieron conmigo sus acervos documentales o simplemente creyeron en la relevancia de mi investigación. En Gámbita fue esencial la ayuda de Jazmín, en la Casa de la Cultura, así como la del párroco y su hermana, mientras que en Tunja la asistencia de Hugo Ospina Soto facilitó significativamente mis pesquisas en distintas instituciones. En Bogotá pude acceder a documentos fundamentales conservados en los archivos personales de Fernando León Rengifo, José Vicente Niño Santos, Sofía Elena Sánchez y Guillermo Amado, y en el Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional. Muchas gracias a toda la gente de Agua de Dios: a Mario Fernando Longas y el equipo de la Fundación Phoenix por su respaldo en mis múltiples faenas investigativas en la Casa Museo; al personal de la Alcaldía, del Hospital Herrera Restrepo y del edificio Carrasquilla por facilitarme el acceso a diversos materiales históricos; y a las personas que me acompañaron en diversas pesquisas, compartieron sus conocimientos y me brindaron valiosa información, entre ellas Efraín Oyaga, Gloria Alcira Rey, Jaime Molina, John Jairo Sánchez, María Teresa Rincón, Alirio, Etelvina Montoya, Fidelina Morales y “Chelita”. Mi agradecimiento también para Rosa Pardo, “Toño”, Diana y el resto de esa familia que, sin tener por qué hacerlo, me alimentó y hospedó muchos días y me prodigó un cariño inolvidable.

Le agradezco profundamente a Gisela Cramer por su magnífica asistencia y su gran compromiso durante todo el proceso. Sus revisiones detalladas y diligentes, sus invitaciones a llevar siempre las reflexiones más allá de lo epidérmico y los incontables recursos que puso a mi disposición jugaron un papel decisivo en la culminación exitosa de este proyecto. De igual forma, los aportes de Egberto Bermúdez y de Ellie Anne Duque me resultaron muy provechosos. El primero me ayudó a llegar al tema y la segunda, en más de una ocasión, me dio pistas valiosas que me condujeron a interesantes vías de indagación. De manera especial quiero agradecer a Carolina Santamaría-Delgado y a Juan Sebastián Ochoa por su invaluable apoyo y dedicación, por su atenta lectura del manuscrito y por sus

excelentes sugerencias. En la gestación y consolidación de muchos planteamientos de este libro también fueron provechosos los aportes críticos de Bernardo Tovar Zambrano, Roch Little, Andrés Felipe Manosalva, Martha Mateus, Graciela Romero, William Beezley, Alejandro Madrid, Benjamin Piekut, Roger Moseley y Steven Pond.

Mi gratitud, también, para Carlos Miñana, Carlos Páramo, Ximena Pachón, Jaime Cortés y Alejandro Madrid por su acompañamiento durante mi carrera académica, por su sincero interés en mi desarrollo como docente e investigador y por ser constantes fuentes de inspiración. Para los departamentos de Antropología e Historia de la Universidad Nacional de Colombia, y en particular a mis estudiantes de Antropología Histórica, quienes semestre a semestre, entre 2010 y 2014, fueron una audiencia activa y crearon espacios de discusión muy útiles para el desarrollo de varias de las ideas que se encuentran en este trabajo. Gracias a Orlando Serrano por regalarme su libro sobre Calvo, a Wilmer Guzmán por su asistencia técnica (y por su aclaración sobre el “intercambio modal”) y a Adriana Corzo por compartir sus hallazgos de *Arpa mística*. Al Instituto Colombiano de Antropología e Historia por acoger la publicación, y, en particular, a Nicolás Jiménez, Alejandra Muñoz e Ivón Alzate por su asistencia, y a los evaluadores anónimos, cuyas recomendaciones fueron determinantes para mejorar la calidad del texto. Con todo, soy responsable por los errores e imprecisiones que hayan permanecido.

También quiero agradecer de todo corazón a mis padres, familiares y amigos, de quienes siempre he recibido un apoyo incondicional. Mi esposa me ha brindado un respaldo absoluto y genuino; pasar la vida tomado de su mano es, de lejos, la aventura más emocionante de todas. Y gracias a Dios. A pesar de los embates de la academia, es la fe la que sostiene todas mis empresas y todas mis esperanzas.

Versiones anteriores de algunas secciones del capítulo quinto y del segundo anexo fueron publicadas en “La obra musical de Luis Antonio Calvo”. *Música, Cultura y Pensamiento* 5.5 (2013): 117-148, y en “El catálogo de composiciones de Luis A. Calvo”. *Ensayos: Historia y Teoría del Arte* 17.25 (2013): 38-90. Así mismo, algunas partes de los capítulos tercero y quinto hicieron parte de la ponencia “Cuando en el dolor también se canta: la vida y el exilio de Luis A. Calvo”, que presenté en el XII Congreso de IASPM-AL, en La Habana, en marzo de 2016.

Introducción

Una vez, al parecer hacia 1942, el periódico *La Calle* realizó entre sus lectores una encuesta con la pregunta “¿Quién es el mejor músico nacional?”. Los resultados, publicados con el título de “El artista favorito”, le dieron a Luis A. Calvo el primer lugar, con el 39% de los votos; lo seguían figuras tan emblemáticas y sonadas de la época como Emilio Murillo (27%), Guillermo Espinosa (7%), Antonio María Valencia (6%), Guillermo Uribe Holguín (5%) y Pedro Morales Pino (4%)¹. Es probable que la popularidad de que gozaba la música de Calvo entre los encuestados tuviera que ver con el repentino fervor nacionalista que acompañó el estreno de *Escenas pintorescas de Colombia* en Medellín y Bogotá a finales de 1941. En un momento en que las faenas de producción musical, las industrias de entretenimiento masivo y las preferencias estéticas en el terreno de la música popular cambiaban a pasos agigantados, la música “nacional” colombiana de personajes como Calvo, Murillo y Morales Pino, entre otros, conservaba, no obstante, significativos niveles de permanencia y recordación. Incluso décadas más adelante, a pesar del evidente declive de la popularidad de los pasillos y bambucos de comienzos de siglo en el ámbito de las músicas comerciales, el legado de dichos compositores no ha dejado de ser un referente simbólico y artístico de considerable importancia en la definición y redefinición de la música colombiana.

1 Numerosas referencias citadas a lo largo de este trabajo proceden de recortes de prensa conservados en el archivo de la Casa Museo Luis A. Calvo en Agua de Dios, Cundinamarca (en adelante, ACM).

Este libro es sobre Luis Antonio Calvo, un hombre que vivió en Colombia entre 1882 y 1945, y que al margen de los acontecimientos que durante esos años marcaron el rumbo del país, se dedicó a la música. Me propongo escribir su biografía y estudiar su obra. Pero como cada ser humano es a la vez hijo y artífice de una época, la vida de Calvo nos permite apreciar de cerca varios asuntos relacionados con la historia de la cultura y la sociedad en Colombia durante la primera mitad del siglo xx. Por esta razón, historia de vida, musicología e historia cultural son los tres términos elegidos, en este caso, para establecer una ecuación cuyo resultado debe ser equivalente a lo que en los últimos años se ha llamado biografía histórica. Para algunos, una alternativa fresca dentro de los estudios históricos; para otros, una empresa tan interesante como arriesgada y complicada, cuando no un reencauche de las aspiraciones de historiadores añejos; y para otros tantos y para mí, una necesaria apuesta interdisciplinaria.

Luis A. Calvo no fue un compositor de obras con orquestaciones de amplio formato. Por el contrario, su catálogo de composiciones está conformado principalmente por piezas cortas para piano en una interesante diversidad de ritmos, la mayoría de ellos de índole popular. Y en ello sí que fue un compositor prolífico y difundido. Entre valeses, danzas, pasillos, canciones, bambucos y otros varios géneros, compuso alrededor de 260 obras, y es probable que el número sea un poco mayor, si se consideran las piezas que quedaron inéditas y aquellas de las que no tenemos rastro. Muchas de sus composiciones hicieron parte de la oferta de entretenimiento musical de comienzos de siglo, bien como partituras para el ámbito doméstico o como grabaciones incluidas en discos dirigidos a grandes audiencias. De hecho, como muestra Jaime Cortés, Calvo fue el segundo compositor en número de piezas publicadas en la colección de partituras del periódico bogotano *Mundo al Día* entre 1924 y 1938. Esta colección contó con una considerable circulación a lo largo del país y refleja tanto el escenario musical de comienzos de siglo en Colombia como la manera en que la música de los compositores nacionales era apreciada y consumida en el contexto de las nacientes industrias discográfica y radial. En últimas, la colección terminó por representar el establecimiento de una tendencia estética dominante en términos de perfiles musicales, de compositores y del repertorio canónico de la música popular nacional colombiana (Cortés, *La música nacional* 17-41, 64-71, 80-90)².

2 El compositor de quien se publicaron más partituras fue Emilio Murillo; el tercero, Jerónimo Velasco.

Aunque muchos de sus contemporáneos la consideraron así, es impreciso referirse a la música de Calvo como música “clásica”³. Si bien la mayoría de los procedimientos técnicos de su arte derivaba del canon musical europeo de los siglos anteriores, las faenas compositivas de Calvo permanecieron distantes de la vanguardia musical académica de su tiempo. Por cierto, hasta ese momento la cosecha de músicos profesionales o de compositores académicos en el medio artístico nacional era más bien escasa. Algunos nombres venían perfilándose con fuerza, pero, igual que Calvo, la mayoría de ellos había hecho carrera con una formación limitada, cuando no empírica, y permanecían anclados al binomio que conformaban el apego al estilo técnico característico del siglo XIX y la idealización de los aires musicales endémicos y populares.

Varias partituras y grabaciones de música de Calvo todavía se conservan, aunque se tocan y se oyen muy poco o, al menos, mucho menos que durante los años en que el propio compositor las dio a conocer. De otras tantas solo nos quedan los títulos y algunas informaciones sobre las circunstancias que las originaron. Calvo pudo dedicarse con relativa libertad al ejercicio de la composición, pero su oficio estuvo marcado por la adversidad y la tragedia. En la primera mitad de su vida la estrechez económica fue un lastre continuo, y en la segunda tuvo que convivir con el aciago diagnóstico de una enfermedad asociada a terribles imaginarios colectivos de espanto y terror: la lepra. De este compositor y su música, y de la sociedad en la que vivió se ocupa esta investigación.

En líneas generales se trata de una biografía histórica, pero es necesario precisar al menos cuatro frentes de indagación. En primer lugar, la construcción de la biografía de Luis A. Calvo, aunque desde una perspectiva más cercana al trabajo con historias de vida propio de la antropología que a la tradición biográfica propiamente dicha.

3 A lo largo del libro utilizo los términos *música clásica* y *música académica* indistintamente para referirme a la música europea de los siglos XVIII y XIX (el llamado período de la “práctica común”), que se asocia por lo general con nombres como Bach, Mozart y Beethoven. Otros autores prefieren hablar de *música erudita* o de *art music*. Aunque el término *música clásica* puede ser discutido, a menudo tiene la ventaja de dejar pocas dudas acerca de su significado. Sin embargo, para referirme a la música de los compositores académicos del siglo XX prefiero el término *música académica*. Por otra parte, al hablar de *música popular* me refiero, en la mayoría de los casos, a la música asociada con las industrias modernas de entretenimiento y los medios masivos de difusión, en especial discos, radio y prensa. Por último, con *música tradicional* aludo a los casos en que el contexto sociocultural de la producción musical no se distingue necesariamente del contexto de consumo, como sucede con las músicas indígenas o campesinas (González y Rolle 26-27; Santamaría-Delgado, “Estado del arte” 88; Bermúdez, “Las músicas afrocolombianas” 709). Evidentemente, ninguno de estos términos es incuestionable, y las categorías musicales que les corresponden no resultan suficientemente claras; de ello la música de Luis A. Calvo es un ejemplo elocuente.

Como veremos, se han publicado algunos recuentos biográficos sobre el compositor, pero en la mayoría son identificables problemas metodológicos, de enfoque y de contenido. Por otra parte, esta investigación permitió conocer información que no se menciona en los anteriores trabajos o que ha sido tratada muy superficialmente. En segundo lugar, el presente estudio no se limita al relato biográfico como tal, sino que propone una reflexión crítica sobre la forma en que se han construido la imagen histórica y el perfil biográfico de Luis A. Calvo. En otras palabras, me propongo analizar y cuestionar la memoria histórica asociada a su caso, las condiciones en que se instaura y se reproduce el recuerdo del personaje y, en últimas, los referentes simbólicos a los que su historia de vida ha dado lugar. El tercer objetivo es usar el caso de Calvo como ventana para considerar temas más amplios relacionados con la historia cultural del país durante la primera mitad del siglo xx, en particular la introducción de las industrias del disco y la radio, el gusto estético, las posturas ideológicas y políticas de la llamada Generación del Centenario, el mundo sociocultural del leprocomio de Agua de Dios y los debates sobre la identidad nacional, entre otros. Por último, es pertinente analizar la obra de Luis A. Calvo en lo concerniente a su vinculación con diversas corrientes estilísticas, identificar las principales características musicales de sus obras, examinar la elaboración del catálogo de sus composiciones, rastrear el recorrido discográfico de sus piezas y estudiar el papel de su propuesta artística en las discusiones sobre el emergente nacionalismo musical de comienzos del siglo xx.

Al amparo de la biografía, un asunto resulta crucial: la manera en que la música de Calvo representó el gusto estético de muchos colombianos de la primera mitad del siglo xx. Todo ello en el marco de las dinámicas sociales, políticas y culturales que acompañaron los esfuerzos encaminados a definir la identidad nacional colombiana, un proceso en el que la música, y la de Calvo en particular, tuvo por momentos un lugar especialmente influyente. Aun cuando Luis A. Calvo sea el protagonista de la historia, es necesario indagar por ciertos aspectos de la cultura popular y de las mentalidades de la sociedad colombiana de esos años, en relación con los sentidos sociales de la música. La propuesta musical de Calvo englobaba un imaginario cultural sobre la nación en el que convivían los afanes folcloristas y modernistas de las primeras décadas del siglo con los rezagos de los aires conservadores y europeizantes de la Regeneración; un imaginario que excluía a otras formas culturales y musicales, en particular las músicas negras e indígenas, del proyecto cultural de la colombianidad; y un imaginario monopolizado por las élites “blancas” del interior del país con su presencia mediática, sus

redes de difusión cultural y su poder político —las mismas élites que consumían y promovían la música “blanca” (o blanqueada) de Calvo y sus varios colegas—. Así pues, Luis A. Calvo, el hombre y el músico, ejemplifica el carácter híbrido de una sociedad en búsqueda de una autenticidad cultural que le resultaba esquiva, pero que perpetuaba su tendencia a emular modelos extranjeros para dotar su identidad cultural de componentes “de altura”, entre ellos, la música académica europea, la moda parisina y la modernidad norteamericana. De esta manera, la música de Calvo se insertaba en una cadena de mediación y negociación de contenidos culturales que, por un lado, servía para darles forma a las preferencias estéticas de un sector de la población, y por otro, para moldear ciertos discursos sobre la identidad nacional colombiana (Karush; McCann; Santamaría-Delgado, *Vitrolas*).

Los escritos sobre Luis A. Calvo: apología, biografía y musicología

Desde el día de su funeral —e incluso desde antes—, en diversos actos conmemorativos que han recordado su nacimiento, su muerte u otra fecha significativa, y en múltiples textos acerca del compositor y su música, se han prodigado palabras de exaltación y homenaje para Luis A. Calvo. En tales iniciativas, que han obedecido sin duda a nobles intenciones y cuyo carácter decididamente apologético es innegable, con frecuencia se han exagerado sus logros musicales, se han idealizado sus cualidades humanas, se le han inventado episodios a su vida y se ha encumbrado su posición en la historia musical de Colombia. No son extrañas menciones laudatorias como las que hacen de Calvo el “Mozart de Colombia” o el “Chopin colombiano”, ni comparaciones del tipo de “lo que Beethoven es para Alemania y Liszt para Hungría, Calvo lo es para Colombia”, e incluso se ha aventurado una equiparación entre una estatua de Bach en Alemania y la de Calvo en Agua de Dios. De manera similar, es un lugar común la apresurada inclusión de Calvo entre la cohorte de compositores colombianos de música académica de amplio formato, al lado de personajes como Nicolás Quevedo Rachadell, José María Ponce de León o Guillermo Uribe Holguín, sin atender a las peculiaridades estilísticas de estos músicos ni a las del propio Calvo (Muñoz 6; Rueda 9; Caicedo; ACM, “El maestro A. Calvo”)⁴.

4 “El Chopin colombiano” era el título de una serie de programas radiales que en homenaje a Calvo se hicieron en Javeriana Estéreo en 1994, bajo la conducción de Sofía Elena Sánchez.

Así pues, en las fuentes que permiten elaborar la biografía de Luis A. Calvo una característica salta a la vista: explícita o implícitamente lo enaltecen, unas veces con más decisión que otras, pero esta disposición no desaparece. Sin duda, el suyo no es el único caso de tal enaltecimiento, y sin embargo, la casi total ausencia de elementos críticos en los documentos que tenemos a disposición no deja de resultar interesante y peculiar. Se trata de un hecho curioso y estimulante para propósitos analíticos, así como espinoso y complejo para las lides metodológicas. Pero como abundantes son los comentarios laudatorios, preservados por doquier en notas y artículos de prensa, cartas, partituras, crónicas, programas de concierto, programas radiales, recordatorios de fechas especiales y decretos presidenciales, también son copiosos los recuentos biográficos. De hecho, por lo general, unos y otros van de la mano. Desde el día de su muerte empezaron a aparecer en uno y otro lugar diversas reseñas de su obra y relatos sobre su vida, unos breves y ligeros, otros extensos y llenos de dramatismo. Por lo general, hacen énfasis en los hitos y sucesos ya conocidos: las escasas posibilidades que ofrecía la vida en Gámbita, el benefactor de Tunja, las penurias económicas en Bogotá, que luego se tornaron en éxito y reconocimiento, el diagnóstico de lepra y la consecuente reclusión en Agua de Dios, la relativa apacibilidad de la estadía en la “ciudad del dolor”, los homenajes y el progresivo ascenso como músico y compositor. En su mayoría, estos relatos dispersos tienen la forma de pequeños textos apologéticos, en los que los elementos narrativos y testimoniales son preponderantes y el foco lo constituyen las circunstancias personales y la lista (a menudo incompleta) de las obras. Por lo general, no vinculan a Calvo con los contextos o los procesos sociales, históricos y culturales con los que tuvo relación. Se trata de biografías encomiásticas en las que aparece como un músico ilustre, aislado de las corrientes y tendencias estilísticas, un genio creador desprovisto de influencias y constreñimientos técnicos. En últimas, como un compositor singular, espontáneamente dotado, y por lo mismo, un personaje insigne, a quien la enfermedad terminó por conferirle cierto hálito de heroicidad y misticismo.

En la conformación de tal tradición biográfica han aportado su cuota periodistas, religiosos, familiares, amigos, poetas, escritores, algunos músicos, uno que otro historiador y Calvo mismo. Varios de estos escritos salieron a la luz en artículos de prensa, compilaciones biográficas de diversos tipos, contracarátulas de discos, programas de conciertos, discursos y emisiones de radio y televisión, entre otros muchos medios de divulgación. Sin embargo, pocos son los libros consagrados entera y exclusivamente a la biografía de Calvo,

como escasos (o muy escasos) los estudios dedicados de manera específica a la caracterización de su obra musical. De hecho, a pesar de la recurrencia de la fórmula “vida y obra” en los títulos y en los objetivos explícitos de varios de estos trabajos, una y otra cosa han ido casi siempre por caminos separados.

En cuanto a los trabajos biográficos, el mercado editorial ha conocido al menos tres libros, con distintos niveles de profundidad, rigor o fanatismo. En primer lugar, el trabajo pionero del sacerdote bangués Jenaro Perico García, titulado a secas *El maestro Luis A. Calvo*, publicado con cierta euforia en 1975, poco después de la elevación e inauguración de la estatua de Calvo en Agua de Dios, evento en que el propio Perico tuvo a su cargo uno de los discursos. A lo largo de 71 capítulos, que sin embargo no abarcan más de 200 páginas, el presbítero menciona los eventos que le parecen más sobresalientes en la vida del músico. No obstante, el propio Calvo termina por ser un personaje marginal, en virtud del protagonismo que a lo largo de muchas páginas adquieren el tema de la “idiosincrasia gambitera” y otros asuntos preliminares, la historia de Agua de Dios y de la orden de los salesianos y una serie de aleccionamientos morales y religiosos. Al tiempo que recrea (e imagina) numerosas anécdotas, Perico construye escenarios ideales para cada etapa de la vida de Calvo: una infancia marcada por la genialidad musical innata y espontánea; una juventud plena de logros y cosechas musicales y, al mismo tiempo, teñida por el estoicismo con que afrontó el diagnóstico de lepra; y una madurez serena y virtuosa, propia de un católico respetable y ejemplar. Todo ello en un lenguaje exacerbadamente poético, repleto de figuras e imágenes literarias; un vehículo narrativo que le sirve al religioso para idealizar la personalidad y el trabajo musical de Calvo y para expresar su fervor por el compositor⁵. Por desgracia, Perico no nos brinda información alguna sobre sus fuentes, pero sabemos que gracias a la estrecha amistad que mantuvo con Ana Rodríguez, viuda de Calvo, ella le cedió generosamente varios de los materiales del archivo que conservaba. Es más, es probable que Perico haya conocido personalmente a Calvo, o al menos disfrutó, como su contemporáneo, de sus composiciones y su popularidad⁶. La abundancia de anécdotas, encomios y exhortaciones morales que Jenaro Perico reunió en su trabajo contrasta con la omisión de muchos aspectos

5 Una de las muestras más curiosas se encuentra en las páginas 55-56, en las que Perico ofrece una descripción física de Calvo.

6 El 1.º de febrero de 1942 Jenaro Perico, en su rol de párroco de Gámbita, lugar de nacimiento del compositor, le escribió una carta a Calvo. Le manifestaba su alegría por haberse enterado de que pensaba ir a Gámbita y por la posibilidad de conocerlo personalmente, y le indicaba la ruta. Pero todo indica que Calvo nunca realizó ese viaje.

relevantes que pueden rescatarse del archivo; pero, sin duda, su texto es todavía hoy el referente predilecto, y en ocasiones el único, en las evocaciones de la personalidad y el arte de Calvo.

En 2003 Guillermo Amado Gracia, industrial y músico aficionado, publicó *Vida y obra del maestro Luis A. Calvo*, un texto de medio centenar de páginas en el que reitera los hechos que había narrado Perico, pero añade nuevos datos procedentes de un valioso e inédito depósito de información que tenía a su disposición: el archivo que había almacenado Humberto Correal, el último representante artístico del compositor. En su mayor parte, el libro de Amado se concentra en el período 1936-1945, el que mejor representado está en la correspondencia de Calvo conservada por Correal. No obstante, de manera semejante a Perico, Amado no sacó el mejor provecho de los materiales que tenía a la mano, y optó por ser selectivo con los datos que brinda: consideró que ciertas cosas se podían contar, mientras que otras, por una razón u otra, debían quedar como reserva del sumario. Además, como anotamos, lo de “vida y obra” termina cumplido a medias: la *vida* se reduce a lo que de ella se enteraba Correal (y a lo que Amado aprendió de Perico), mientras que el estudio de la *obra* queda relegado a la mención de algunas composiciones selectas y de ciertas dedicatorias que las acompañaban⁷.

Por último, la Universidad Industrial de Santander publicó en 2005 *Luis A. Calvo. Vida y obra*, un volumen compilado por Orlando Serrano y Luis Á. Mejía. Lejos de ser un recuento biográfico, este trabajo representa un intento por cumplir, aunque sea en muy pocas páginas, un interesante y doble propósito. Por un lado, hacer de conocimiento público tres documentos históricos relacionados con el músico, a saber: sus “Páginas autobiográficas” de 1927; el texto que escribió para exponer el argumento principal de *Escenas pintorescas de Colombia* (su única obra sinfónica); y un discurso pronunciado por Juan Lozano y Lozano en 1935, cuando la ciudadanía bogotana se volcó a celebrar las bodas de plata del *Intermezzo n.º 1*, la composición más famosa de Calvo. Y por otro lado, renovar los conceptos y las valoraciones del legado musical del compositor santandereano, un ámbito en que la apología acrítica ha dominado, desde los días de Calvo, casi todos los discursos. Con este fin, Serrano y Mejía traen a colación dos nuevas aunque sucintas miradas del caso de Calvo que, desde distintas perspectivas, se proponen

7 Humberto Correal hizo parte desde los años cuarenta del Conjunto Luis A. Calvo, al que en los años sesenta se vinculó Guillermo Amado como tiplista. Además de las cartas, Amado heredó una colección de partituras de Calvo en la que se encuentran algunos manuscritos originales.

aportar en “la superación del mito y la consolidación de una visión estética y objetiva de su obra”⁸.

Por el lado del análisis musical de la obra de Calvo la cosecha ha sido escasa. Con base en una cuidadosa revisión de varias de las partituras que conforman el catálogo del compositor, en especial de las ediciones que hicieron parte del mercado musical en la primera mitad del siglo xx, la musicóloga Ellie Anne Duque realizó una breve caracterización de su obra musical en general y de algunas piezas en particular, atendiendo a sus tendencias estilísticas —consideradas en el concierto de sus colegas e interlocutores locales y, en algunos casos internacionales— y a sus principales recursos técnicos. Duque brinda un perfil musicológico de Calvo enfocado en las características de sus obras y no en la apreciación sentimental que la sociedad hacía (y sigue haciendo) de ellas (Duque, “Luis A. Calvo” 12-15)⁹. En la misma línea se encuentra el análisis del compositor y musicólogo chileno Mario Gómez-Vignes, quien a la vez que muestra con precisión el devenir estético de Calvo como resultado del contexto de la producción musical de los compositores europeos del siglo xix, realiza un balance equilibrado entre sus evidentes limitaciones técnicas y el carácter indiscutiblemente polifacético y versátil de toda su obra (Gómez-Vignes 11-18).

Investigar a Calvo

Este libro es el resultado de cerca de cinco años de investigaciones y de diversas faenas académicas, en apariencia muy historiográficas pero, en el fondo, esencialmente etnográficas. Las fuentes de información sobre Luis A. Calvo son relativamente abundantes, pero se hallan dispersas en diversos archivos y colecciones, en su mayor parte privados, y en un nutrido cúmulo de textos testimoniales y periodísticos almacenados aquí y allá. De modo que antes de seguirle los pasos al propio compositor había que dar con los vestigios que de su caminar quedan disponibles. La mayoría de las veces las gestiones arrojaron resultados favorables, las puertas se me abrían

8 Los dos ensayos en cuestión son “La polifacética personalidad musical de Luis Antonio Calvo”, de Mario Gómez-Vignes (11-18), y “Luis A. Calvo, mito e intuición”, de José Iván Hurtado (21-31). Otros estudios que en la forma de trabajos generales sobre compositores colombianos se han referido a la biografía de Calvo son los de Áñez, Marulanda, Zapata, Pinilla, Rico y Perdomo.

9 El mismo texto, con algunas variaciones, fue publicado por Duque en *Credencial Historia* 72 (1995), y en el folleto que acompañó el disco compacto que con música de Calvo fue lanzado por el Banco de la República en la colección “Música y músicos de Colombia”, en 1995.

sin mayor resquemor y los documentos se ponían a mi disposición con una grata confianza por parte de sus custodios. Hubo algunas excepciones, casos en que el recelo acerca de la divulgación de algunos materiales, como si fueran archivos clasificados, decidía, sin razón alguna, qué se podía consultar y qué debía permanecer secreto. Por fortuna, otros caminos, otras puertas y otras llaves permitían llegar a los mismos anaqueles (por supuesto, en términos metafóricos). Una referencia llevaba a otra, un viaje motivaba otro, una pista abría nuevos senderos, e innumerables consejos y huellas sirvieron de aliciente para empezar diferentes pesquisas. Felizmente, varios antes de mí ya habían recorrido de una u otra forma el terreno de las indagaciones sobre Calvo, habían recopilado información y conocían de otros que habían abrazado empresas similares y no tenían mayor reparo en compartir su experiencia, a menudo de varios años. Así, aunque sin duda todavía quedan documentos por “desclasificar”, y aunque son incontables los papeles que ya están irremediabilmente perdidos, tengo la confianza de que tuve acceso a un considerable porcentaje del acervo documental disponible sobre la vida de Luis Antonio Calvo.

En síntesis, estos fueron los principales centros de información: en Bogotá, los archivos privados de los músicos Fernando León Rengifo, José Vicente Niño Santos y Sofía Elena Sánchez Messier (en especial las grabaciones históricas que atesoran los dos últimos); la colección de partituras del Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional y un segmento del archivo de Humberto Correal, que administra Guillermo Amado. En Gámbita (Santander), la información relativa a Calvo que conservan la parroquia y la Casa de la Cultura del municipio. En Tunja, algunos materiales procedentes de la Academia Boyacense de Historia. Y en Agua de Dios, el nutrido archivo sin catalogar de que dispone la Casa Museo, otrora residencia del compositor, y algunos registros conservados en otras casas y edificios públicos de lo que durante casi todo el siglo xx fue un leprocomio. De todas estas colecciones, la más útil, por su inmediatez con la vida cotidiana de Calvo, y por lo tanto la más representada en este trabajo, es la que constituyó su archivo personal, esto es, la multitud de papeles que acumuló a lo largo de casi treinta años de vida en el lazareto. Y es que si bien Calvo vivió en Gámbita, en Tunja y en Bogotá, en ningún lugar pasó tanto tiempo como en Agua de Dios.

El archivo de la Casa Museo es, por cierto, un generoso acervo de fuentes primarias, muchas de las cuales proceden, por un lado, de la afición del propio Calvo por conservar documentos relacionados con su vida privada y su trayectoria artística, y por otro, de la incansable labor de Ana Rodríguez, viuda de Calvo, a la hora de

organizar y mantener, a manera de archivo familiar, todos estos papeles legados después de varias décadas de ires y venires. La cantidad y la variedad de los materiales son muy dicentes: cientos de recortes de prensa, unas veces dispersos y sueltos en medio de otros tantos papeles añejos, y otras pegados y amontonados a lo largo de las páginas de un grueso volumen que originalmente sirvió para el entrenamiento musical; innumerables cartas sobre distintos temas (y con diferentes grados de familiaridad o afectividad) que fluyeron desde diversos puntos del país; algunos documentos personales, privados y oficiales, así como uno que otro papel sobre asuntos médicos y de negocios; varios testimonios, discursos y escritos biográficos, utilizados en su mayoría en ocasiones especiales (o gestados como ejercicios familiares) pero inéditos; decenas de fotografías y retratos; varias partituras, entre fotocopias de las ediciones que salieron a la venta y algunos manuscritos de arreglos para banda; unos pocos discos y casetes; y los volúmenes de la pequeña biblioteca que Calvo mantuvo en su casa, así como el mobiliario de la casa museo, en el que se cuentan cuadros, condecoraciones, el piano del compositor y una serie de accesorios domésticos.

Tales fueron los recursos disponibles para elaborar una biografía cuyo protagonista es un compositor colombiano cuya vida y arte abarcaron casi toda la primera mitad del siglo xx. Junto a las circunstancias personales, muchas dimensiones resultan potencial e inevitablemente implicadas en la exploración de cualquier historia de vida, entre ellas el entorno sociocultural, los espacios geográficos, el acontecer político, la interacción de las esferas privada y pública, las emociones, los diversos interlocutores, la obra misma —en tanto producción y consumo—, y otras más. Con todo ello en mente dirigimos nuestra mirada a la figura de Luis Antonio Calvo.

Biografía, antropología histórica y (etno)musicología

La biografía es un género de extensa tradición que ha gozado por mucho tiempo de notoria popularidad en el mundo editorial. De hecho, muchas biografías han llegado a convertirse en reconocidos *bestsellers* y han atraído a un considerable número de lectores, ávidos por conocer infidencias y anécdotas de diversas celebridades. Sin embargo, dentro del ámbito académico, la biografía ha sido un género más bien ambivalente desde muchos puntos de vista. Para empezar, como observa Gilberto Loaiza, ha contado con un buen número de partidarios y también ha sido objeto de un menosprecio sistematizado por parte de no pocos detractores, “unos y otros igualmente respetables” (xi). Sus alcances y sus virtudes, así

como sus limitaciones y sus inconvenientes, han sido vinculados con visiones innovadoras o conservadoras. Dicho de otra manera, la biografía “[p]uede indicar el regreso a una vieja concepción acerca del predominio de los grandes individuos en la historia, pero también puede ser una de las tantas alternativas contemporáneas en la investigación histórica”. Más aún, aunque la revitalización del género biográfico a comienzos del siglo **xxi** parece “indicar un retorno a una historia conservadora”, puede implicar al mismo tiempo una lectura renovada de “la singularidad del individuo y la red de relaciones a la que fatalmente pertenece” (Loaiza **x**).

Aunque en los comienzos de la historia como disciplina académica, en el siglo **xix**, diversos autores emprendieron con entusiasmo el estudio de sublimes personalidades individuales, la verdad es que, después de ellos, el trasegar de las biografías por las salas de la historiografía ha sido más bien escaso y tímido (Lässig 1-3). Muchos historiadores del siglo **xx** consideraron la biografía “un tipo inferior de historia”, un género “inherentemente limitado porque involucra una sola vida” y una empresa investigativa que no está a la altura “del rigor propio de los historiadores formalmente entrenados” (Fleming 606; Banner 580). En contravía con tales prejuicios, los reconocidos trabajos biográficos de historiadores emblemáticos como Lucien Febvre (*Martín Lutero*) y E. P. Thompson (*William Morris*) constituyeron notorias excepciones dentro del panorama historiográfico del siglo pasado¹⁰.

Otro es el asunto del estilo narrativo a la hora de escribir biografías o de escribir la historia misma. Al respecto, de nuevo la biografía resulta ambivalente, y naufraga irremediabilmente entre las aguas de la historia y las de la literatura. Ciertamente, para no pocos historiadores las biografías “están más cerca de la ficción que de la historia”, y les parecen meros ejercicios literarios, de lectura entretenida, pero poco útiles para el estudio de procesos históricos de mayor envergadura (Kessler-Harris 625). Para muchos literatos, en cambio, “la biografía es como una hija detestable que merece pertenecer al mundo de los historiadores, los que por falta de imaginación y talento necesitan leer documentos para poder contar algo”. Los historiadores, a su vez, “también molestos y presuntuosos, la ven como una práctica vulgarizadora y divulgativa, agobiada por licencias de ficción que ponen en tela de juicio el estatus científico

10 En el medio historiográfico colombiano se destacan, en el terreno de la biografía, los trabajos de César Ayala sobre Gustavo Rojas Pinilla y Gilberto Alzate Avendaño (*Resistencia y oposición; Gilberto Alzate Avendaño*), así como las investigaciones de Gilberto Loaiza Cano (*Manuel Ancizar*) y de Medófilo Medina (*Juegos de rebeldía*, sobre la trayectoria política de Saúl Charris).

de la disciplina histórica” (Loaiza xi). No obstante, el biógrafo es en realidad más parecido a un artesano que a un artista literario, y las peculiaridades investigativas de su labor terminan siendo más cercanas a las de un historiador que a las de un novelista. El biógrafo debe lidiar con la búsqueda de fuentes y juzgar sobre su veracidad para construir (o reconstruir) una narrativa acerca de una vida. Y sin embargo, a diferencia de los historiadores, la mayoría de los biógrafos no pretenden, con los resultados de sus trabajos, trascender el caso concreto que estudian. Es decir, el biógrafo suele tener por meta la reconstrucción del personaje en sí mismo, con las interpretaciones a las que su historia de vida pueda dar lugar, pero el historiador, en cambio, al menos según una de las concepciones clásicas del oficio, ve en los datos un cuerpo de evidencias para explicar procesos que tienen que ver con grupos de población (Kessler-Harris 625-626). Mientras para el historiador las indagaciones sobre personajes individuales han sido por lo general un medio que posibilita narrativas históricas que conciernen a amplios sectores sociales, para el biógrafo a menudo son fines en sí mismas.

Es por ello que algunos historiadores y ciertas corrientes historiográficas proclives a estudiar el pasado con análisis estructurales y desde una perspectiva principalmente macrohistórica ven con preocupación la producción de biografías en la disciplina. Al menos dos razones saltan a la vista. En primer lugar, les parece “pernicioso ese entusiasmo por lo accidental, singular e íntimo, aparentemente desconectado de contextos más amplios”; pero, sobre todo, consideran elemental el estilo narrativo característico de los relatos biográficos, a la vez que lo juzgan desatinado, añejo y en franca oposición con otras “estrategias argumentativas y explicativas” que le dan su rigor al “discurso historiográfico” (Loaiza xvi). Paradójicamente, estas últimas son las mismas estrategias narrativas que la mayoría del público considera aburridas, y por las cuales prefiere no leer los trabajos de los historiadores profesionales. Y en segundo lugar, hay quienes ven, no solo en las biografías sino en casi toda la corriente de la llamada microhistoria, la amenaza inminente de una fragmentación del conocimiento histórico (Sharpe 38-58; Levi 119-143).

Con todo, a pesar de tales turbaciones en el fuero académico de los historiadores, la biografía y la mirada microhistórica, y con ellas el uso de herramientas y conceptos procedentes de la antropología, han producido resultados interesantes. Más allá de las peculiaridades cotidianas de la vida de un personaje, la biografía histórica constituye una valiosa ventana al pasado, y en particular a asuntos relacionados con la historia de la cultura y de las sociedades; asuntos que a menudo resultan desatendidos o malinterpretados

en algunas vertientes más amplias de la historia. No hay duda de que una parte importante de la renovación de la historia cultural y de la antropología histórica ha sido el resultado de indagaciones acerca de la incidencia de ciertos aspectos culturales sobre vidas particulares. Por ejemplo, aunque el estudio de Carlo Ginzburg sobre la vida de un molinero italiano del siglo xvi ha sido con frecuencia rotulado simplemente como microhistórico, reúne muchas de las características propias de una biografía histórica. Ginzburg no solo reconstruye el pensamiento de un individuo, sino que ilustra la forma en que se relacionaban por aquellos años la cultura dominante y la cultura popular, en particular en lo concerniente a la interacción entre la tradición oral y la página impresa. Incluso, aunque el trabajo de Ginzburg versa sobre un sujeto muy poco representativo de las costumbres y el pensamiento predominantes entre la mayoría de los individuos de su época, cuando compara el caso de Menocchio con el de otro sujeto de la región, relativamente contemporáneo del primero y envuelto en circunstancias materiales e ideológicas similares, el historiador italiano se encamina a la caracterización de un escenario sociocultural mucho más amplio, y, sin duda, sus conclusiones son mucho más interesantes que las recurrentes elaboraciones propias de los trabajos de corte demográfico o prosopográfico. A ciencia cierta, numerosos investigadores, entre ellos el autor de estas líneas, han sacado mucho provecho de propuestas teóricas y metodológicas como las del antropólogo estadounidense Clifford Geertz, en especial de su lectura semiótica de la cultura y de su insistencia en la necesidad de procurar una “descripción densa” en el trabajo etnográfico. En sintonía con las ideas de Ginzburg, Geertz define la cultura como una estructura de significados socialmente establecidos que el etnógrafo puede interpretar con mayor precisión si describe densa y detalladamente los contextos y las circunstancias en que se lleva a cabo la acción social. Todo esto, en oposición a una lectura masiva y superficial de la cultura en procura de leyes o patrones generales (Ginzburg; Geertz; Darnton).

De este modo, si pensamos en un estudio biográfico sobre Luis Antonio Calvo sus alcances históricos pueden exceder, con mucho, el mero relato de su vida. Dado que Calvo participó activamente, como intérprete y compositor, en el mundo artístico de Colombia en la primera mitad del siglo xx, sus huellas sirven como referencias para conocer de cerca aspectos significativos de la historia cultural, por ejemplo, el consumo doméstico de música para piano en las capas medias y altas de la sociedad bogotana de entonces; la difusión y popularización de contenidos musicales por medio de conciertos en vivo, del negocio de la edición y venta de partituras y de las industrias del

disco y la radio, en el marco del naciente emporio del entretenimiento moderno para las masas; los modos de visualización de artistas y compositores; la interacción entre artistas y audiencia; las relaciones entre géneros musicales y sectores sociales; la vida económica de los músicos; la definición de ciertos gustos estéticos en el ámbito de la música popular; y la relación de todo esto con los encendidos debates a propósito de la identidad nacional, entre otros asuntos. Además, a la luz de las circunstancias personales que marcaron la vida de Calvo, otras cuestiones de índole social cobran importancia, entre ellas la situación de la madre soltera a finales del siglo XIX, los imaginarios sobre los enfermos de lepra y el tratamiento que se les daba, la vida social en Agua de Dios y algunas modalidades del amor y la amistad, en un mundo en que las cartas constituían uno de los principales medios de comunicación y de intercambio emocional.

Ciertamente, a pesar de compartir un oficio, los compositores de diferentes épocas y lugares hicieron parte de mundos sociales disímiles y desempeñaron sus actividades en medio de distintas concepciones de lo que significaba ser músico. Por ejemplo, una comparación del tránsito biográfico de personajes como Johann Sebastian Bach y Ludwig van Beethoven permite apreciar aspectos relevantes del entorno social en que vivieron, y en particular de las condiciones laborales de su actividad. En líneas generales, en tiempos de Bach (1685-1750) el oficio del músico era uno más de tantos, equiparable incluso al de un artesano o al de un hombre de guerra, de modo que los compositores estaban obligados a vivir al servicio de un rey, un conde o un obispo, y su subsistencia económica dependía de esta relación. En cambio, para la época de Beethoven (1770-1827) algunos músicos habían adquirido un estatus profesional diferente, que les permitía desempeñarse como compositores independientes y controlar, casi a su acomodo, la edición y divulgación de su música. También es cierto que las ciudades alemanas por las que anduvo Bach tenían condiciones materiales y culturales bien distintas de las que encontraría Beethoven años más tarde, en el entorno mucho más cosmopolita de la Viena de comienzos del siglo XIX (Attali 10-17). Sin duda, otros campos de investigación podrían mencionarse solo para insistir en las cosechas analíticas que se pueden obtener si se trasciende la sola consideración de los sonidos musicales, y cuando estos y las vidas de sus creadores se ponen en relación con los escenarios socioculturales en los que trajinaron¹¹.

11 La vida financiera de W. A. Mozart en relación con la sociedad vienesa de la segunda mitad del siglo XVIII, y el dilema que imponía su existencia liminal entre dos grupos sociales (burgués y noble) también constituyen asuntos de interés (véase Elías).

A todas luces, la biografía de un músico no debería dejar por fuera la consideración atenta de los aspectos técnicos de su arte. Al mismo tiempo, debe prestarles atención, como hemos venido insistiendo, a sus contextos sociales y a los sentidos culturales a que estos dieron lugar. En aras de estos objetivos, la musicología y la etnomusicología han desarrollado enfoques conceptuales y metodológicos interesantes y útiles, que se corresponden con un estudio de los fenómenos musicales desde dos posiciones: “por dentro” y “por fuera”. Investigar la historia de la música *por dentro* significa estudiarla en sus aspectos puramente musicales, es decir, concentrarse en un examen estrictamente musicológico. Desde este punto de vista, las partituras, las grabaciones y los vestigios asociados a las características sonoras del discurso musical cobran una importancia vital. En el análisis los objetos privilegiados son las líneas melódicas de las obras, sus esquemas armónicos y patrones rítmicos, los instrumentos musicales utilizados (timbre) y su organización en términos de estructura y forma musical, entre otros aspectos. Se trata, en este caso, de describir de la mejor manera posible el carácter de las obras en términos de sus rasgos formales, con el fin de definir las tendencias dominantes en el estilo compositivo de cada época. Por otra parte, la mirada *por fuera* persigue la dilucidación de aspectos de tipo antropológico, sociológico o histórico. Justamente, se trata de salirse un poco de las partituras, o bien de partir de ellas para tratar cuestiones relacionadas con la relación entre música, sociedad y cultura, en un análisis dinámico en términos diacrónicos y sincrónicos. En sintonía con los planteamientos pioneros de Mantle Hood y Alan Merriam, y con la reformulación reciente de estas ideas desde la perspectiva menos funcionalista y mucho más histórica de Philip Bohlman, se trata del “estudio de la música en sí misma y en el contexto de su sociedad”, del “estudio de la música en la cultura” y del estudio de las múltiples maneras en que la música está *encapsulada* en la cultura (Grebe, “Objeto, métodos y técnicas” 5; Merriam, “Definitions” 189-204; Merriam, *The Anthropology of Music* 3-15; Cruces; Bohlman 55).

Todos los planteamientos hasta ahora expuestos, aplicados al campo de la biografía histórica, exigen una conversación fluida entre el relato de la historia de vida y la red de relaciones en que estuvo inmerso el personaje. “No es la rigidez y la soledad del accidente individual lo que debe quedar circunscrito a la biografía, sino la conexión de ese accidente, de esa singularidad, con los procesos generales a que pertenece esa vida” (Loaiza XVIII). La reflexión académica en torno a todas estas cuestiones, y más aún, la cada vez más recurrente aplicación de varias de estas ideas en sólidos

programas de investigación en distintas partes del mundo, han hecho que algunos académicos, como el historiador británico Ian Kershaw, se pregunten si estamos asistiendo a un posible “giro biográfico” en historia, al estilo del giro cultural, el giro lingüístico u otros famosos giros de las últimas décadas (27-28).

Kershaw piensa que el ritmo de las publicaciones en este terreno no permite aprobar aún tal idea, pero reconoce el vigor que los estudios biográficos contemporáneos le han dado a la historia, en especial en cuanto a la renovación de sus interrogantes se refiere. No hay duda de que la consideración de la vida individual puede ayudar a dinamizar la comprensión de importantes procesos históricos. Esto, siempre y cuando se combinen en el análisis, como lo hemos dicho, las acciones personales y los condicionantes impersonales, es decir, los relacionados con las estructuras sociales, mentales y culturales. En otras palabras, se trata de integrar la agencia individual con el constreñimiento sociocultural y, dado el caso, político o económico. De ahí que la biografía histórica, como la ve Kershaw y en congruencia con lo que hemos dicho hasta el momento, representa un “prisma a través del cual pueden verse problemas de análisis más amplios”; si bien cada hombre o cada mujer son hijos de su tiempo, no son transeúntes pasivos durante los años en que les corresponde vivir, sino que, de un modo u otro, “ayudan a darle forma a una época” (Kershaw 35, 37-38). Por ello, resulta indispensable no solo examinar al individuo y su tiempo, sino, además, el peso de sus acciones en el curso histórico.

La vida de un individuo, se trate de una persona común y corriente o de una gran celebridad, puede servir para representar una faceta muy peculiar del pasado. Es claro que el éxito del ejercicio biográfico consiste en ver la historia desde una nueva perspectiva y en indagar en el pasado con base en las rutinas y experiencias de un sujeto particular, y desde sus propios ojos, palabras, pensamientos y obras. Dado este carácter, en opinión del historiador francés François Dosse, “[l]a biografía puede ser una introducción privilegiada a la reconstrucción de una época con sus sueños y sus angustias”, y a menudo logra producir “en el lector la ilusión de tener acceso directo al pasado, y por esa razón, la de poder medir su propia finitud con la de la figura biografiada” (Dosse 11, 13)¹². Todo esto en virtud de la conjunción inevitable que opera entre ficción y realidad (o entre ficción y sistema académico) con la escritura de

12 Dosse es un poco más proclive que Kershaw a aceptar cierto resurgimiento del género biográfico. Lo constataría, entre otras cosas, el auge editorial de las biografías en las últimas décadas.

cada nueva biografía. Aunque tal puede ser el caso de la escritura histórica misma.

El género biográfico adquiere el interés fundamental de hacer estallar el absolutismo de la distinción entre un género propiamente literario y una dimensión puramente científica, pues, más que cualquier otra forma de expresión, suscita la mezcla, la hibridación, y manifiesta de esta forma las tensiones, así como las connivencias, existentes entre la literatura y las ciencias humanas. (Dosse 18)

Dicho todo esto, es momento de centrar nuestra mirada en la estela biográfica del personaje que aquí nos convoca: Luis Antonio Calvo. Ahora es necesario remitirnos a las postrimerías del siglo xix, cuando empezaba a vivir, y continuar desde allí el camino que lleva hasta su muerte. Los cuatro primeros capítulos siguen de forma más o menos ordenada la secuencia cronológica que va del 28 de agosto de 1882 al 22 de abril de 1945. En el primer capítulo, sobre la infancia y los años juveniles de Calvo, se consideran además, brevemente, algunos aspectos relacionados con la historia social y política de Colombia en esos años. En medio de los rumores y los estallidos de una y otra guerra civil, Calvo nació como el hijo natural de una madre soltera en un sistema predominantemente patriarcal, y emprendió de manera empírica y desordenada sus primeros pasos en la música. Posteriormente, exploraremos el efímero pero exitoso tránsito de Calvo por Bogotá en los primeros años del siglo xx, que sentó las bases de su popularidad en el medio artístico nacional. Desde entonces, los discos, las partituras, los conciertos y los periódicos entran en escena. El capítulo tres examina el confinamiento en el lazareto y la inserción de Calvo en el mundo social de Agua de Dios, así como su agenda compositiva durante los bulliciosos años veinte. El cuarto capítulo se ocupa de los últimos lustros de su vida, los de la popularidad formalizada y el cuerpo cansado y enfermo. Y por último, el quinto capítulo está concentrado en la caracterización musicológica de su obra, en el análisis de su producción musical y en la participación de su música en los debates en torno al nacionalismo musical. Siguen las conclusiones y, a manera de apéndice, sus “Páginas autobiográficas” y una nueva propuesta para el catálogo de sus composiciones. Con esto estará advertido el lector de lo que le espera si decide voltear esta página y seguir adelante.

Capítulo 1

Empieza una vida, termina un siglo

Luis Antonio Calvo nació y vivió casi toda su primera década en Gámbita, un pequeño municipio del departamento de Santander. El resto de su infancia y buena parte de sus años juveniles transcurrieron en Tunja, capital del departamento de Boyacá. A los veintidós años se instaló en Bogotá, donde permaneció por espacio de once años, hasta que las circunstancias lo obligaron a trasladarse definitivamente a Agua de Dios. Y en Agua de Dios murió.

Poco después de su llegada a Bogotá Calvo comenzó a ganar cierto reconocimiento, y desde entonces se pueden encontrar referencias suyas en periódicos, programas de conciertos, partituras, discos y registros oficiales, entre otros documentos. Pero sobre su vida en los años anteriores, sus veinte primeros años (que corresponden a las dos últimas décadas del siglo XIX), los vestigios documentales son, como es de esperarse, muy escasos. Casi toda la información disponible sobre el nacimiento, la infancia y la adolescencia de Calvo proviene de un breve relato autobiográfico y de una serie de testimonios indirectos; resulta difícil establecer con certeza la precisión histórica de estas historias, y especialmente de ciertos detalles que contienen. Por lo tanto, más que reiterar los hechos y anécdotas que se narran de forma acrítica en otras biografías, me propongo en este capítulo indagar de qué manera los testimonios y recuentos biográficos disponibles sobre la infancia y la juventud de Calvo, entre ellos sus “Páginas autobiográficas”, han servido para construir, completar, afianzar o recomponer su imagen histórica (Amícola 14). En otras palabras, a la vez que repasar historias preservadas, elaboradas y seguramente reelaboradas sobre su distante e inaccesible etapa infantil, es posible

poner de manifiesto el sugestivo papel que juegan estas historias en la participación de nuestro personaje como un referente recurrente en la historia de la música en Colombia¹.

Evidentemente, en los relatos sobre su infancia confluyen la idealización y la mitificación. Es probable que muchas de las cosas que se cuentan no sean del todo ciertas, o que sean producto del acoplamiento de un pasado romántico a su rol de artista consagrado. En cualquier caso, no se trata necesariamente de un proceso intencional. Naturalmente la memoria se ajusta y se desajusta, se compone y recompone en virtud de nuevas motivaciones o de nuevas condiciones, así que de manera espontánea se crean imágenes relativamente fidedignas y parcialmente artificiales del pasado. Tales procesos resultan inevitables (Halbwachs). Por esta razón, el enfoque de este capítulo resulta un poco diferente del de los posteriores. No se trata tanto de contar lo que pasó, sino de realizar una reflexión crítica sobre cómo se recuerda lo que pasó, sobre cómo se han narrado los primeros años de la vida de Calvo. Sin embargo, no todo el terreno es igual de pantanoso; en algunos recodos de la historia de este primer período es posible dar pasos con mayor certidumbre.

Por ejemplo, sabemos que fue bautizado en Gámbita el 7 de septiembre de 1882, alrededor de diez días después de su nacimiento. Su madre lo habría dado a luz el 28 de agosto, y ese día, año tras año, celebraba su cumpleaños. Fue hijo ilegítimo de Marcelina Calvo, quien para ese momento ya era madre soltera de una niña de cuatro años llamada Florinda. Luis Antonio, igual que Florinda, fue registrado como hijo natural y en la protocolización de su nacimiento solo participaron familiares del lado materno. Marcelina, Florinda y Luis dejaron Gámbita y se establecieron en Tunja cuando este último tenía nueve años, y allí, Calvo fue empleado de Pedro José Gómez León, propietario de un expendio de víveres y músico aficionado. En Tunja Luis A. Calvo se inició en la música como cantante en los coros de algunos templos, como miembro de la Banda Departamental de Boyacá, en la que fue intérprete sucesivamente de platillos, bombo y bombardino, y como músico por demanda en fiestas y otros eventos sociales. Hay pocas certezas sobre sus años de escolaridad, pero indudablemente aprendió a leer y a escribir bien. Además, en Tunja aprendió a leer partituras, si bien permanecía

1 Las "Páginas autobiográficas" fueron escritas por Calvo en 1924 y publicadas en 1927 por la editorial Cromos en el *Diccionario biográfico y bibliográfico de Colombia*, obra de Joaquín Ospina. La versión publicada tiene algunas variaciones y es un poco más corta que el texto original, el cual reposa hoy en el ACM. A lo largo de este trabajo utilicé el original; la versión publicada en 1927 apareció recientemente en Serrano y Mejía (55-60).

más bien distante del mundo de la educación musical formal. No obstante, en su segunda década de vida aprendió a tocar piano y un poco de violín, y hacia el final de su estadía en aquella ciudad, cuando el mundo se estaba acostumbrando a las convenciones del recién inaugurado siglo xx, dio, con dos piezas breves, sus primeros pasos como compositor.

Volvamos, entonces, a las últimas décadas del siglo xix, las de la mocedad de Calvo, pero también las de interesantes avatares en la vida social, cultural, política y económica del país. La guerra civil que se extendió entre 1876 y 1877 y sus intermitentes réplicas; la sociedad santandereana de la segunda mitad del siglo xix; los modelos político y, sobre todo, sociocultural de la Regeneración y la vida en Tunja en el cambio de centuria son los escenarios de las primeras décadas de vida del personaje cuyo paso por el mundo nos proponemos retratar.

Un preludeo fratricida para el nacimiento de Calvo

Luis Antonio Calvo nació en 1882. Por entonces Colombia conservaba un carácter eminentemente rural, con un fuerte impulso modernizador en algunos sectores y algunas comarcas, pero con muchas estructuras coloniales más bien intactas, en un lento proceso de desmantelamiento. El radicalismo liberal de los últimos veinte años ya estaba haciendo agua y los aires de la Regeneración soplaban cada vez con más fuerza. Eran tiempos de cambio, y al mismo tiempo eran años inciertos. Aunque varias guerras civiles ya habían pasado y hecho estragos, el conflicto político estaba lejos de resolverse. Por supuesto, ni las vicisitudes sociopolíticas, ni los avatares económicos, ni la historia reciente eran prioridades en el universo mental de un niño como Luis Antonio, que vivía junto con su madre y su hermana en el entonces remoto municipio de Gámbita. Pero para nosotros tales cuestiones resultan insoslayables y vale la pena atenderlas, aunque sea brevemente.

Para empezar, durante las dos décadas que antecedieron al nacimiento de Calvo el país fue sede de un impetuoso movimiento modernizador, vehemente y febril pero, a la larga, efímero y no muy eficaz. Tal fue la era del llamado Olimpo Radical, durante la cual el país tuvo el sugestivo nombre de Estados Unidos de Colombia. De manera entusiasta, y por cierto *radical*, los gobiernos liberales que se siguieron de 1863 a 1878 dirigieron sus esfuerzos a la transformación de “un país casi colonial, conservador, intolerante y católico en una nación republicana, secular, tolerante, ilustrada y moderna”

(Ortiz, “Los radicales” 221). En el ámbito educativo quisieron inclinar la balanza del lado de la educación laica, aunque ello implicara la incómoda tarea de despojar a la Iglesia católica de muchos de sus derechos y privilegios, y en particular, de disputarle el monopolio que tenía sobre la educación. A pesar de la campaña de desprestigio liderada por quienes alzarían un poco después las banderas de la Regeneración, los años del liberalismo radical sirvieron para crear “nuevos paisajes culturales” por medio de una mayor circulación de libros y periódicos y de una moderada pero significativa proliferación de sociedades científicas, artísticas, literarias y masónicas. En el plano económico, el país se integró más activamente a mercados externos gracias a la exportación de café, tabaco, quina, añil y oro, y a la importación de alimentos, manufacturas de metal y textiles, entre otros bienes. Por otra parte, la dinámica propia del gobierno federado sirvió para descentralizar tanto el erario público como las guerras civiles, lo que a la larga facilitó la promoción de mayores autonomías regionales, fuese a nombre de la paz o del conflicto. Por el lado del transporte y las comunicaciones, se crearon y ampliaron rutas con la intención de interconectar lo terrestre (ferrocarriles y caminos) con lo marítimo y fluvial (navegación a vapor), y se abrieron las puertas para la incursión del telégrafo (Ortiz, “Los radicales”; Sierra 9-10).

Sin embargo, también hubo crasos desaciertos administrativos y se agravaron problemas que venían haciendo estragos en la sociedad desde décadas atrás, entre ellos la profunda inequidad económica y social, la escasa presencia del Estado en vastas zonas del país, los bajos niveles de ciudadanía real y la marcada polarización política de muchas regiones. Estas circunstancias a menudo exacerbaban los ánimos fratricidas y avivaban la llama de las guerras civiles, recurrentes a lo largo del siglo XIX. Justamente, una de estas confrontaciones, la que se extendió entre 1876 y 1877, representa la antesala bélica del nacimiento de Luis A. Calvo.

Tradicionalmente, esta se ha conocido como la Guerra de las Escuelas, en virtud de la centralidad que tuvo en el conflicto el debate que enfrentaba dos modelos educativos aparentemente irreconciliables: el laico y el religioso. Decidida la Iglesia católica a no ceder más terreno en materia educativa y a no seguir perdiendo privilegios y derechos de tipo económico, político y social, y apoyada por un amplio sector de los conservadores que encontraba en la polémica iniciativa educativa liberal una oportunidad valiosa para hacer oposición y medrar políticamente, estalló la guerra en julio de 1876, durante el gobierno de Aquileo Parra. Empezó en el estado del Cauca y pronto se extendió por Tolima, Antioquia, Cundinamarca

y Santander. Pero, lejos de ser exclusivamente un conflicto para decidir quién tendría el control de los modelos que imperarían en la instrucción elemental de las gentes, respondió a una serie de contradicciones que se venían incubando desde tiempo atrás en el seno de la clase dirigente del país. A las tensiones políticas e ideológicas existentes se les sumaba un cada vez más recio panorama de escasez de recursos, que dificultaba la implementación del programa reformador de los liberales en materia educativa incluso en aspectos básicos, como la construcción y dotación de planteles y el mantenimiento de la nómina profesoral (García y Sastoque 1-3). La guerra se llevó a cabo en un escenario político polarizado, entre otras cosas, por las consignas que usualmente enarbolaba cada bando: la defensa de la democracia y de las libertades individuales por el lado de las tropas liberales, y la salvaguardia de la fe católica y de la soberanía de los estados por el de las cuadrillas conservadoras (Briceño; Franco). De esta manera, se trató, igual que otras tantas del siglo XIX, de una guerra con “un alto significado de cruzada religiosa —guerra santa y justa contra el infiel liberal—”, por un lado, y por el otro, de una “cruzada laica —guerra legítima y justa contra la tutela de la Iglesia sobre la vida de los ciudadanos—” (Ortiz, “Los radicales” 226; Ortíz, *Ganarse el cielo* 366-444).

El conflicto contó con cerca de 40.000 combatientes en los ejércitos regulares, el 75 % vinculado a las tropas liberales radicales, y unos 5.000 asociados a guerrillas irregulares, que en su mayoría estaban alineadas con la causa conservadora. El saldo final fue de unos 10.000 muertos e incontables heridos, en un momento en que la población nacional se acercaba a los 3 millones de habitantes. En materia de armamento, fue una guerra que vinculó elementos viejos y nuevos: los novedosos “fusiles de precisión Rémington”, importados en su mayoría desde Nueva York (5.500 por el gobierno radical y unos 3.000 por los conservadores), concurren con obsoletas “escopetas de fisto” y con palos y piedras. Por otra parte, se vieron en ella las mismas estrategias de otras guerras en sus recursos panfletarios y discursivos, con el uso de la prensa, hojas volantes, cartas pastorales, encíclicas papales, admoniciones desde el púlpito y proclamas en las clases de las escuelas. Como todas las guerras, fue costosa: acaparó “el 118 % del presupuesto nacional” de 1878. Y dado que fue la primera guerra civil en que se usó el telégrafo, se ha dicho de ella que constituyó la primera “guerra en clave morse” (Ortiz, “Los radicales” 225-227, 247-248; Palacios 44).

En Santander, la tierra de Calvo, otras dinámicas de carácter más local sirvieron para atizar la crisis, entre ellas la legislación anticlerical de 1877 y los cambios recurrentes que la región experimentaba

en su estructura administrativa: provincias surgían y desaparecían, se integraban y se disgregaban, todo en el marco de una incesante disputa por la preponderancia presupuestal, electoral y fiscal. A pesar de la continua consolidación del liberalismo en la zona, esta se encontraba dividida entre provincias mayoritariamente partidarias del liberalismo radical, como Vélez, El Socorro, Cúcuta y Soto, y otras donde la predominancia era conservadora y clerical, entre ellas Guanentá y Pamplona (García y Sastoque 4-5, 10-16, 29). En estos vaivenes de reestructuración jurisdiccional es importante hablar de paso de la tierra natal de Luis A. Calvo. De una consideración atenta de los sucesivos mapas políticos del Estado Soberano de Santander entre 1853 y 1877 se desprende que, a pesar de su relativa cercanía geográfica al municipio de Vélez, la parroquia de Santa fe de Gámbita perteneció a la provincia de El Socorro. Este dato resulta significativo a la hora de pensar en las características de cada una de las provincias de Santander en términos socioeconómicos o de su afinidad con las posturas y acciones de uno u otro de los bandos en conflicto. Por ejemplo, es probable que Gámbita, inserta en la provincia de El Socorro y expuesta a la influencia política de centros urbanos relativamente cercanos como Oiba, Charalá y El Socorro mismo, estuviese dentro del marco de control del liberalismo radical, a la cabeza del gobierno del Estado. De hecho, durante los enfrentamientos armados que se dieron entre septiembre de 1876 y febrero de 1877 el Ejército de Milicias del Estado en El Socorro, comandado por el coronel Narciso Cadena, llegó a cumplir un papel protagónico y hasta decisivo en algunos momentos en que las insurrecciones conservadoras se hacían más acuciosas. Sin embargo, también debe considerarse que, en virtud de la precariedad en vías, en comunicaciones y en mecanismos efectivos y eficientes de administración pública, Gámbita era un punto remoto, cuando no ciertamente ajeno a muchas de las vicisitudes de la coyuntura política y del devenir militar del conflicto. Pero de ningún modo esto significa que la gente de Gámbita fuese indiferente o impermeable al transcurrir de la guerra o a sus móviles políticos e ideológicos. Al contrario, como las circunstancias asociadas al nacimiento de Calvo parecen revelar, Gámbita fue por momentos un destino temporal en los periplos de algunas de las guerrillas conservadoras que realizaban incursiones armadas en la región.

Poco después del estallido de la guerra, Santander se convirtió en el escenario de un intenso movimiento de tropas y recursos bélicos que, desde el lado de la oficialidad política del Estado, tenía como principal objetivo refrenar y reprimir las amenazas de las huestes conservadoras que se abrían paso desde Boyacá. Por lo demás, el

presidente y los ejércitos liberales eran sorprendidos a menudo con intimidantes reportes y noticias que anunciaban el aumento de incursiones exitosas de guerrillas conservadoras en los diferentes estados de la Unión (léase del País); dichas informaciones confirmaban cierta tendencia en el tránsito de los principales nodos del conflicto: de Cundinamarca y Boyacá hacia Santander (García y Sastoque 20-23). Entre septiembre y diciembre de 1876 las iniciativas bélicas por parte del ejército liberal del Estado Soberano de Santander se concentraron en respaldar las directrices del gobierno central y en sofocar ciertas insurrecciones conservadoras que iban ganando fuerza. Algunas victorias contundentes del ejército liberal sirvieron para inflar de optimismo los pechos de los dirigentes políticos del Estado, pero los hostigamientos por parte de las guerrillas conservadoras no cesaban. A finales de 1876 surgió una alianza que sería suficiente para fustigar la relativa calma en las toldas de los liberales:

El 30 de noviembre de 1876 se formó en el Distrito de Mogotes un convenio entre los señores Jaime y Mateo Domínguez E., plenipotenciarios de Boyacá, Lázaro M. Pérez y Manuel Briceño por Cundinamarca y Leonidas Torres y Ricardo Martínez Silva por Santander. De acuerdo con tal convenio, los tres Estados asumirían el ejercicio de la soberanía y se levantaban en armas “con el muy noble objeto de reivindicar los derechos del pueblo, hollados por el gobierno general que existía en la república y por los mandatarios de dichos Estados”. (García y Sastoque 24)

Encontramos aquí un nombre claramente asociado a nuestras pesquisas sobre Luis A. Calvo: el de Leonidas Torres. Según varios testimonios, uno de los miembros de sus filas fue Félix Serrano, quien, según parece, era corneta del grupo armado y, en el marco de las incursiones militares comandadas por Leonidas Torres, permaneció por algunos días en Santa fe de Gámbita. Suficientes, por lo visto, para conocer a Marcelina Calvo y engendrar al músico que protagoniza nuestro estudio.

Según explica Ellie Anne Duque, la participación del soldado-corneta era frecuente en las dinámicas de la guerra; entre otras tareas, su servicio resultaba “indispensable para transmitir órdenes musicalmente codificadas” (“Música” 264). Félix Serrano, con su instrumento, al parecer muy similar al que usaron algunos músicos pioneros en la escena del jazz norteamericano, tenía funciones muy precisas. Más que músico, era un tipo de telegrafista. Elaborando con las notas de su corneta combinaciones melódicas y rítmicas fácilmente comprensibles, era ante todo un comunicador de mensajes

de guerra. Algunos eran cotidianos, y podían resultar irritantes, como el de la diana, que indicaba que era momento de despertarse y disponerse a formar filas; mientras otros, en cambio, resonaban en instantes decisivos de la batalla indicando el inicio, la intensificación o el final de un combate.

Félix Serrano, el hombre asociado con la paternidad de Luis A. Calvo según diversos relatos y testimonios recogidos en la efusiva tradición biográfica sobre el músico santandereano, era, pues, un corneta (Perico 31-32; Amado 7; H. Muñoz 3; Niño ff. 1-2, *AJVN*; “El maestro A. Calvo”, *ACM*; Trío Joyel, *ACM*). Sin embargo, ninguna evidencia consistente respalda esta historia. Con base en las fuentes disponibles, podemos fácilmente pensar que el nombre de Félix Serrano solo salió a la luz varios años después de la muerte de Calvo. Incluso, es muy probable que el relato de un padre con ciertas habilidades musicales haya sido una invención gestada con el fin de proyectar la idea de una vocación trascendental, legada por herencia, o, simplemente, que haya sido fruto de la necesidad de llenar irremediables vacíos de información acerca de sus primeros años de vida. Para empezar, por ningún lado, a la luz de los documentos disponibles, Calvo hizo mención alguna de su padre. Tampoco hay ninguna referencia sobre el particular en los reportajes que la prensa le dedicó mientras estuvo vivo, ni en las entrevistas que concedió. Por una razón u otra, el tema permaneció oculto. Imposible es saber si la madre de Calvo, y Calvo mismo, lo quisieron así; incluso, si el hijo tuvo noticia alguna al respecto.

Todo indica que fue Jenaro Perico el que primero mencionó a Félix Serrano como el padre de Calvo, tres décadas después de la muerte de este último. Pero, como se anotó, Perico no da ninguna referencia sobre sus fuentes. Posiblemente fue Ana Rodríguez (viuda de Calvo) quien le refirió la historia de Serrano, habiéndola oído de labios de Calvo o de algún otro. Sin embargo, la misma Ana tampoco hace alusión alguna al progenitor del compositor en el pequeño texto biográfico, todavía inédito, que elaboró sobre su esposo². También pudo ser que Perico obtuviera el dato sobre el evasivo corneta militar en sus pesquisas sobre Calvo, mientras se desempeñaba como párroco en Gámbita. Aún hoy, varios habitantes de este municipio relatan con sorprendente seguridad la historia del papá de Calvo. Pero volvamos por un momento a la guerra.

2 Ana Rodríguez de Calvo, “Anécdotas de mi inolvidable y bien amado esposo”, texto mecanografiado que en el *ACM* se encuentra en dos versiones, con muy pocas diferencias. Me referiré a ellas como v. 1 y v. 2, y en seguida anoto el folio. Luis A. Calvo y Ana Rodríguez se casaron en 1942, pero Calvo murió dos años y medio después. Ana de Calvo falleció en 1990.

A comienzos de 1877 las fuerzas rebeldes opusieron una fuerte resistencia a las embestidas liberales, pero debieron sobrellevar un saldo ampliamente desfavorable para sus ejércitos y sus aspiraciones políticas inmediatas. Sin embargo, a pesar de las proclamas de victoria que se debieron escuchar en las filas y en los cuarteles del liberalismo radical en Santander, las incursiones militares conservadoras no cesaron, y la paz no se consolidó. A nivel nacional, en el emblemático 7 de agosto el gobierno central pregonó, no sin aspavientos, que el orden público había sido restablecido, y anunció la falsa noticia de la derrota de las fuerzas rebeldes en todo el país. Efectivamente, a pesar de los reveses militares sufridos, la alianza irrestricta entre conservadores, Iglesia católica y liberales independientes estaba muy lejos de desintegrarse, como muy remota era la posibilidad de que abandonara su propósito de hacerse con el control del país. En los años que siguieron a la guerra de las Escuelas siguió aunando esfuerzos en contra del Gobierno. A decir verdad, la guerra que se extendió entre 1876 y 1877 constituyó el prólogo de la caída del régimen radical, y, sin duda, del establecimiento del proyecto de la Regeneración como el modelo hegemónico en los ámbitos político, social, económico, cultural y religioso desde la década siguiente.

Entre 1885 y 1886 estalló nuevamente la guerra, aunque puede ser más apropiado decir que se oficializaron de nuevo los enfrentamientos que, en forma intermitente, se prolongaban desde la década anterior. Sin embargo, ahora los roles de defensores y rebeldes estaban trastocados. En efecto, esta vez la iniciativa la tomaron los radicales de Santander en oposición al gobierno de Rafael Núñez, un liberal independiente que había sido “derrotado” en la contienda presidencial justo antes de la guerra de 1876, pero que para los años ochenta ya se encontraba del todo fortalecido en el pugilato político gracias a una pragmática alianza con los conservadores y la Iglesia. Núñez, aunque liberal en su carta de presentación inicial, se convirtió en el adalid de la causa conservadora, del gobierno centralista, de la Constitución de 1886, del Concordato y, a la larga, de la Regeneración y del establecimiento de la famosa hegemonía conservadora que estaría vigente hasta bien entrado el siglo xx. Fue, pues, en contra de Núñez, de los conservadores y de los cambios que se percibían en la arena política que los liberales radicales de Santander se levantaron en armas en 1885. Pero, jugadas las cartas, la suerte ya estaba echada, y en esta oportunidad fueron los conservadores quienes se alzaron con la victoria, circunstancia que abrió sin más preámbulo un camino expedito al programa de la Regeneración.

Justamente durante el intersticio bélico comprendido entre 1877 y 1885 las tropas del líder conservador Leonidas Torres se asentaron por una temporada (o más de una, difícil es saberlo) en Santa fe de Gámbita, y así habrían propiciado, según algunos testigos indirectos, el encuentro entre Félix Serrano, el corneta militar, y Marcelina Calvo, una joven que, según Guillermo Amado, “se ganaba la vida lavando ropa y atendiendo su pequeña panadería” (Amado 7). Pero, como sucede con el título de paternidad de Serrano, no tenemos ninguna certeza acerca de las circunstancias inmediatas que acompañaron la concepción de Luis Antonio. Con todo, podemos emprender algunos interesantes vaivenes analíticos.

Patriarcalismo, amor y otros asuntos a propósito del nacimiento de Luis A. Calvo

Veamos ahora algunos aspectos relacionados con los modelos socio-culturales preponderantes en las formas de pensar, sentir y actuar de los santandereanos de la segunda mitad del siglo XIX, y consideremos su posible incidencia en la vida cotidiana de los padres de Calvo y de Calvo mismo. De una forma u otra, Marcelina Calvo estaba constreñida por el modelo patriarcal propio de la estructura familiar de la época. Sin embargo, las circunstancias que acompañaron sus años de juventud representaron en buena medida una subversión de dicho modelo. Por ejemplo, como muestran Virginia Gutiérrez de Pineda y Patricia Vila en su estudio sobre el patriarcalismo en Santander, se esperaba que la mujer exhibiese ciertas características que se consideraban inherentes a su género y que resultaban indispensables para la perpetuación del esquema patriarcal mismo. Ciertos modos de hablar, vestir, pensar, actuar y hasta de sentir debían ser aprendidos, interiorizados e inevitablemente practicados; y con ellos, ademanes, actitudes e ideas resultaban casi inherentemente moldeados. Por momentos, estos imperativos sociales pudieron ser problemáticos para Marcelina, aunque también es cierto que la contundencia de tales preceptos tendía a ser mucho menor en los entornos rurales que en los urbanos, así como más intensa en la élite que en las capas más bajas de la sociedad³. De cualquier modo, constituían ideas difícilmente controvertibles, amparadas y fortalecidas por el accionar de la institución religiosa y sólidamente establecidas en el imaginario

3 Algunos viajeros del siglo XIX registraron sus impresiones al respecto. Por ejemplo, Manuel Ancizar veía con preocupación la “relajación de costumbres” propia de Boyacá, y en particular de poblados como Chiquinquirá, que se manifestaba, entre otras cosas, en “la suma de nacimientos ilegítimos, suma que en algunos distritos llega a la mitad y en otros al 60 por 100” (Ancizar 89).

sociocultural. Para empezar, la “vergüenza femenina” era un atributo innegociable en el pensar y el actuar de la mujer santandereana. Si todavía hoy estos presupuestos constituyen, en no pocos casos, condicionantes sociales de mucho peso, no es difícil imaginarse su vitalidad e influencia durante los años en que vivió la madre de Luis A. Calvo. Esta vergüenza establecía límites sociales, e implicaba un recato especial en la relación consigo misma y con el sexo opuesto.

La vergüenza femenina se expresa fundamentalmente en dar fe de su doncellez física, en la inocencia sexual (¿símil de ignorancia?) de la mujer y su fiel ajuste a la norma cuando casada. La obliga a tener recato en los ademanes, en los gestos, en su expresión verbal, eludiendo siempre aquellas palabras que mencionan actos, órganos o temas de índole sexual [...] la vergüenza genera el pudor en la mujer, vergüenza de su sexo que en la santandereana no se exalta sino que se recata, actuando para esconder o disimular los atractivos físicos para no atraer abiertamente la codicia y la agresividad cultural del hombre, que en mecanismo dual, admira pero respeta más el recato que la provocación. [...] En la mujer, la vergüenza sexual se convierte en la cualidad fundamental de la guarda de su honor personal y por ende el de su grupo familiar, específicamente de los varones que tienen su tutela [...] Actúa a manera de orgullo interior, amor propio defensivo, para no rebajarse en actos no permitidos [...] La defiende de ser objeto de sus propios impulsos como el instinto sexual y la precave de convertirse en objeto en la relación heterosexual, siendo tomada en ventaja, aprovechada, “cosificada” frente al hombre, en el que esta circunstancia lleva ganancias explícitas. (Gutiérrez y Vila 66-67)

Era evidente el requerimiento sociocultural de limitar el conocimiento de lo sexual, y, según la edad y la situación en relación con el matrimonio, regían ciertos principios asociados con las conductas sexuales.

El patriarcalismo conlleva tácitos principios de propiedad de la mujer [...] Al hombre casado le pertenece por el Código del Honor el pasado de su mujer, como requisito que le otorga seguridad de su vida conyugal. Desde su conciencia infantil la mujer ha de ser socializada de tal modo en valores y prácticas que su pensar, sentir y actuar, se ajuste al patrón normativo ético, en forma estricta en lo relativo a la vida sexual. Ideal secular patriarcal es la mujer totalmente ignorante en biología erótico-afectiva, que a su parecer da garantía de pureza y buen ajuste al patrón de fidelidad absoluta [...] Tener algún conocimiento sexual y demostrarlo, despierta sospechas sobre la forma como ha sido adquirido temiéndose haya sido en forma experimental por infidelidad. [...] Por respeto y amor propio se pide a la joven que no se entregue físicamente al pretendiente. (Gutiérrez y Vila 70, 68)

Pero Marcelina Calvo Rondón, mujer soltera en el Santander de los años ochenta del siglo XIX, en contra de las prescripciones morales que imponía su entorno, dio a luz dos hijos ilegítimos, al parecer de padres diferentes. Primero, cuando Marcelina tenía cerca de catorce años de edad, nació Florinda, y cuatro años más tarde, Luis Antonio⁴. La documentación disponible no nos permite determinar si sus hijos fueron los frutos de relaciones amorosas más o menos estables, o de encuentros sexuales voluntarios y furtivos, o incluso, en algún caso, de una violación en el marco del conflicto armado, en el que las mujeres eran cosificadas como botines de guerra. Sin embargo, no podemos dejar de preguntarnos acerca de las faenas románticas y las ideas sobre el amor en el siglo pasado, pues, como explica María del Rosario Romero en su trabajo sobre el amor y el desamor en Santander a finales del siglo XIX, “en el terreno de los afectos el moldeamiento social-cultural del pensamiento encauza las vivencias de estos según los ideales vigentes” (59-60). En efecto, se trata del confuso pero certero vínculo entre modos de sentir, modos de pensar, instituciones sociales y productos culturales. Varios eran los tipos de romances, y cada uno exhibía formas y sentidos particulares. Muy probablemente, Marcelina Calvo no participaba de faenas amorosas como las que eran características de la élite, con fina coquetería, cartas, dedicatorias y poemas, antesalas y más antesalas, negociaciones, costosos regalos, conversaciones recatadas, una respetuosa distancia corporal y proyecciones matrimoniales.

La condición de madre soltera de Marcelina debió representar una contravención de la mentalidad patriarcal del siglo XIX, para la cual, “en las imágenes de la relación erótica, ‘el hombre propone y la mujer dispone’. Lo ‘bien visto’ es que la mujer disponga que no, que se haga de rogar y aunque diga finalmente que sí, se trata de un sí negativo que significa ‘pérdida’, ‘entrega de’. Además es un sí restringido, velado y disminuido frente a la plenitud de la pasión” (Romero, “Del amor y el desamor” 65; Romero, *Amor y sexualidad*).

La condena del sistema patriarcal a la mujer que accedía a la pasión era despiadada. El disfrute de la vida sexual significaba pasar al bando de “las malas”; para ser “buena” debía quedarse al lado del martirio, la renuncia, la frustración y la muerte. [...] si la mujer salía del cerco señalado por el ideal vigente, se le consideraba un peligro social y una amenaza para el mundo masculino. (Romero, “Del amor y el desamor” 67, 75)

4 Marcelina murió de 76 años de edad en agosto de 1940 (carta de Calvo a H. Correal, 11 de agosto de 1940, ASESMA).

Pero el de Marcelina no era un caso aislado. En el censo de 1870 el 70% de las mujeres de Santander se registraron como solteras; lejos de evidenciar una renuencia frente a las cuestiones del amor o una preferencia mayoritaria por la soltería, este dato parece poner de manifiesto, justamente, la recurrencia de las uniones consensuales y de la condición de madre soltera. Esta última era particularmente frecuente entre las mujeres jóvenes: el mismo censo mostraba que el 56% de las mujeres tenía menos de 21 años (Ortiz, “La sociedad colombiana” 191). Por otro lado, ser madre soltera complicaba mucho el panorama de un prospecto matrimonial legítimo:

En la cultura santandereana si una soltera ha tenido relaciones prematrimoniales, se le presentan al casarse disyuntivas de conflicto. Debe dar cuenta de su estado físico pero si informa al pretendiente de lo ocurrido, puede romper la relación por no considerarla digna para ser su esposa. O guardar el compromiso y en adelante pedirle que mantenga sin matrimonio, relaciones previas y luego no casarse, es decir “buena para moza pero no para esposa” [...] o darle o negarle la absolución. Otorgársela y casarse, olvidando al menos abiertamente lo ocurrido, cerrando el pasado. O reviviéndolo en la vida marital, en la vida sexual, en la embriaguez, o utilizando la carencia de doncellez como afrenta permanente de mayor dominación o de agresión, dando a entender que la honró, sin merecerlo, que es una prostituta y amenazarla con la expulsión del hogar en las tensiones conyugales. (Gutiérrez y Vila 70)

Salvo en el caso de las religiosas, “la soltería en la mujer era considerada una desgracia”, cuando no un oprobio, y tales ideas, propias del patriarcalismo, seguramente no eran ajenas al entorno de Marcelina. Siendo, pues, “el masculino y el femenino [...] dos lenguajes desencontrados y desencantados en la vivencia matrimonial y en su imaginario”, era común que el hombre sintiese “la conyugalidad como un ‘infierno’, como un error en su vida, como un foco de infelicidad [...] un mal negocio, una fuente de gastos, un desgaste continuo para su bolsillo”, y que, consecuentemente, se le aconsejara huir o, de lo contrario, “prepararse para algo [tan] terrible como el navegar en alta mar o ir a la guerra” (Romero, “Del amor y el desamor” 68-69)⁵.

Y, efectivamente, Marcelina nunca se casó. Prefirió, en cambio, permanecer en Gámbita unos años más, trabajando y viendo a sus hijos crecer. No es fácil establecer a ciencia cierta los matices de la

5 Romero ilustra estos asuntos con ejemplos por demás interesantes, como la “Oración de la soltera” a San Antonio, o ciertas historias caricaturescas que idealizaban el “tranquilo estado” del hombre soltero y lamentaban los tormentos del hombre casado.

reprobación social que pudo sufrir, o incluso si llegó a sufrir discriminación en absoluto. Las fuentes no nos dicen mucho al respecto y tales cuestiones nunca fueron un interrogante para los primeros biógrafos de Calvo. No obstante, el cuadro es muy significativo y no deja muchas posibilidades interpretativas: madre soltera de dos hijos de diferentes padres, hombres que al parecer desaparecieron del panorama, de la vida de Marcelina y de Gámbita, poco después de engendrar a sus criaturas. Al mismo tiempo, aunque no sea fácil determinar con qué intensidad pudo recaer la presión social sobre Marcelina y sus dos hijos, no hay duda de que la mentalidad religiosa de la época proveía un marco ideológico que condenaba una conducta y una condición como las de la madre del compositor de los intermezzos. A menudo, la conducta materna daba lugar a un hálito de condena social que se cernía sobre los destinos de los hijos. Para los varones, se trataba de un estigma que podía validar lo que muchos consideraban el peor de los insultos: “mencionar un origen bastardo por la conducta de la madre”. Y para las hijas, un desprestigio social que complicaba las posibilidades maritales futuras (Gutiérrez y Vila 67, 113, 117). Aunque estas consideraciones no explican por sí solas una trayectoria vital, no deja de ser interesante advertir que Florinda nunca se casó y que, a pesar de su salida de Santander, muchos de estos constreñimientos socioculturales siguieron vigentes a lo largo de su vida. Y en el caso del propio Calvo, si bien no encontré mayores indicios de que hubiera sido insultado alguna vez por su condición de hijo ilegítimo, ciertamente lo era, como lo constata su partida de bautismo, redactada y firmada por el párroco en servicio:

En Gámbita a siete de septiembre de mil ochocientos ochenta y dos, bauticé solemnemente a un niño de die[z] días de nacido a quien llamé Luis Antonio, [hijo] natural de Marcelina Calbo, abuelos Fernando Calbo y Teresa Rondón. Padrinos Andrés Acebedo. Do[y] fe:
Wenceslao Serrano⁶

Varios asuntos resultan interesantes respecto de este pequeño manuscrito. En primer lugar, Calvo fue bautizado diez días después de su nacimiento, que debió acontecer el 28 de agosto. Efectivamente, ese día, año tras año, solía recibir las tarjetas de felicitación por su cumpleaños⁷. En segundo lugar, atendiendo al nombre del

6 Tomada del libro de bautismos n.º 3 (1881-1896) de la parroquia de Gámbita, Santander, folio 39, marginal 153. Calvo fue el primero de los registrados en septiembre.

7 El 28 de agosto es fecha que se ha usado en múltiples homenajes, incluida la regular conmemoración de su natalicio, organizada eventualmente en Agua de Dios, Bucaramanga o Bogotá, y el Festival Luis A. Calvo, que se realiza anualmente en Gámbita.

sacerdote que firma el documento, encontramos un apellido que ya le debe sonar familiar al lector. Puede que se trate de una mera coincidencia, pero algunos habitantes de Gámbita no han dudado en afirmar que el progenitor de Calvo era hermano del cura párroco del pueblo, e incluso que el religioso pudo haber ayudado a Félix Serrano a salir más bien incólume del incidente con Marcelina⁸. Y por último, en la partida no hay ninguna mención del padre ni de la familia paterna. Como únicos testigos aparecen Marcelina y sus padres, y un padrino del que no tenemos más información que el nombre. El cuadro se cierra con el hecho contundente de que se trataba de un hijo *natural*, calificativo que se reservaba para los niños que, además de haber nacido por fuera del matrimonio, eran registrados solo por la madre, o por la madre acompañada de uno o varios que apadrinaran al recién nacido. De ahí que, casi por definición, “los hijos naturales [...] eran los hijos de madres solteras y de padres ausentes de la vida de las mujeres” (Dueñas 205, 207, 217). Así funcionaban las cosas a finales del siglo XVIII, y por lo visto, así siguieron funcionando a finales del siglo XIX y por buena parte del XX. En ocasiones, también podían figurar como hijos naturales los de padres que no se encontraban debidamente casados o vivían en amancebamiento, aunque fueran reconocidos por ambos progenitores. En tales casos, una vez formalizado el matrimonio sus hijos registrados como naturales pasaban a ser considerados legítimos. Pero nada indica que Calvo haya experimentado cambio alguno en su categoría de afiliación al mundo de los vivos. En 1882, el año que nació Calvo, el obispo de Tunja se pronunció, en uno de los principales órganos de difusión del catolicismo en la región, en procura del buen uso de las categorías relacionadas con estos “hijos del pecado”: “La voz genérica de ilegítimos que se [les da a] todos los no nacidos de legítimo matrimonio comprende a los hijos expureos [*sic*], adulterinos, incestuosos, sacrílegos, y naturales; de modo que no es lo mismo hijo ilegítimo que hijo natural: todos los naturales son ilegítimos; pero no todos los ilegítimos son naturales” (*El Revisor Católico*, Tunja, 15 de febrero de 1882, citado en Cortés, *Curas y políticos* 337).

Según explica Guiomar Dueñas, los hijos ilegítimos—naturales, de padres desconocidos, y expósitos (abandonados), entre otros tipos—

8 Véase, por ejemplo, el testimonio de Alfonso Suárez Serrano (habitante de Gámbita) en el video documental *Vidas a contratiempo: Luis A. Calvo* (Inravisión, Señal Colombia, 2001. Dir: Astrid Muñoz Ovalle). En la entrevista, Suárez cuenta que el párroco Wenceslao Serrano trajo a Gámbita a dos hermanos suyos: Joaquín Serrano y Félix Serrano, que “el tal Félix Serrano era un poco picarón, tuvo amoríos con la tal Marcelina... y le acomodó el chinito”, y que luego difundieron la historia de que era un corneta militar para ocultar el hecho de que era el hermano del cura.

vivían muchas veces “al margen de los beneficios legales y sociales otorgados a los hijos habidos en matrimonio formal”. Sin embargo, existían diferencias sociales y legales en virtud del tipo de ilegitimidad que se llevaba sobre los hombros. Por ejemplo, los de padres desconocidos “estaban en una condición social inferior, pues se desconocía su origen y el nombre y la situación de legitimidad de sus progenitores. Sus opciones en la vida se reducían considerablemente. No podían aspirar a un buen matrimonio, ni a ocupar cargos públicos o eclesiásticos altos”. En cambio, “los hijos naturales, si bien estaban en una situación social y legal desventajosa [...] conocían su origen —al menos su origen materno— y quedaban legitimados automáticamente cuando sus padres contraían nupcias” (Dueñas 216-217, 221). Como vimos, Luis A. Calvo permaneció toda la vida como el hijo natural de Marcelina Calvo, pues está nunca llegó a formalizar un matrimonio ni con el padre de Florinda ni con el padre de Luis, y no hay registros de otros hombres en su vida sentimental⁹.

Según decía hace poco una mujer en Gámbita, ser hijo natural era como “haber cometido un delito”¹⁰. Es probable que este hecho haya tenido alguna incidencia en la eventual decisión de abandonar Gámbita para siempre, y que, a diferencia de lo que relata Calvo en su autobiografía, el arriesgado viaje a Tunja no obedeciera solamente a la intención de buscar una mejor educación para él. Por otra parte, según parece, su condición de hijo natural y su baja extracción social fueron los verdaderos motivos por los que, ya instalado en Tunja, Calvo fue rechazado cuando quiso optar por la vida religiosa.

“Cuando él era corista de la iglesia de los Padres Franciscanos en Tunja, por el mismo cariño y admiración que sentía hacia el santo de la caridad, [quiso] hacerse sacerdote de esta orden religiosa. Le manifestó su deseo a uno de los Padres, pero este le dijo: Las teclas ya no te dejan” (Ana de Calvo v. 1, f. 4). A pesar de la amable respuesta que recibió del sacerdote, quien entre otras cosas lo invitaba a consagrarse a su talento musical, es difícil pasar por alto la muy probable incidencia que pudo tener el estigma de la ilegitimidad en el truncamiento de su proyecto seminarista, alternativa que, por cierto, representaba una oportunidad económica poco desdeñable.

9 La partida de bautismo de Florinda, cuyo nombre completo era Erminia Florinda Belén Calvo, es de febrero de 1878, y es casi idéntica a la partida de Luis. Igual que su hermano, Florinda fue bautizada solamente con el apellido materno. El documento menciona a Marcelina, los abuelos maternos y el mismo padrino que luego tendría Luis, aunque también se registra la esposa de este (Domitila Acevedo). Esto me lleva a pensar que Florinda también fue el resultado de una relación prematrimonial, y que luego de su nacimiento Marcelina seguía en su condición de soltera.

10 Entrevista a Inés Agudelo de Hernández en *Vidas a contratiempo* (2001).

Sin embargo, salvo los años infantiles en Gámbita y la declinación de su vocación religiosa, no hay más evidencias a lo largo de la vida de Luis A. Calvo que permitan hablar de discriminación por causa de su condición de hijo ilegítimo. Parece que, a medida que creció y se entregó al oficio de la composición, y este empezó a rendir frutos, la estampa de su concepción dejó de ser un problema. O, al menos, ya no importaba tanto. A lo mejor, como ha ocurrido con otros personajes, su pertenencia al mundo de la música popular terminó por minimizar el estigma social que imponía su origen. Con seguridad, durante los años comprendidos entre el final del siglo XIX y el comienzo del XX, en Colombia, resultaba mucho más fácil hacerse una vida como hijo ilegítimo en el campo de la música popular que en carreras profesionales como la medicina, el derecho, o la música académica, más aún si, como en el caso de Calvo, se contaba con una formación musical mayormente informal, accidentada y empírica.

La década en Gámbita: sociedad, educación y juegos de infancia

Luis A. Calvo nació, pues, en Gámbita, una pequeña población que, aunque pertenece y ha pertenecido por mucho tiempo a la jurisdicción de Santander, se encuentra muy cerca de la frontera con Boyacá. Para los habitantes de ciertas zonas rurales de Gámbita resultaba, ya bien entrado el siglo XX, más cómodo ir a los mercados de pueblos boyacenses como Sotaquirá que a la misma cabecera municipal de Gámbita¹¹. Sin embargo, la mayor parte de su memoria histórica y de sus referentes identitarios, por no hablar de asuntos de índole política, económica o administrativa, se encuentran vinculados a las tierras de Santander.

En la vida económica de los Santanderes se puede apreciar, entre 1850 y 1870, una progresiva decadencia de las actividades relacionadas con el sector textil, a la par de un crecimiento de la exportación de productos como el tabaco, la quina y el añil. No obstante, entre 1875 y 1880 la demanda de este tríptico agrícola experimentó un

11 Comunicación personal con Rafael Acuña Granados, habitante de Sotaquirá, de 74 años de edad, quien además me explicaba que una de las veredas de Sotaquirá, la vereda Avendaños, colinda con una de las veredas de Gámbita (julio de 2011 y abril de 2012). Sin embargo, el viaje en automóvil de Sotaquirá a Gámbita resulta, hoy por hoy, más largo de lo que haría suponer esta proximidad geográfica. Prácticamente es necesario darle toda la vuelta al valle de Sotaquirá, bien por Tunja o por Cóbita, tomando la vía que de Boyacá conduce a Santander y que atraviesa, entre otros municipios, Arcabuco, Moniquirá, Barbosa, Cite, Vélez, Santana y Vado Real, en donde se encuentra el desvío hacia Gámbita. A buena velocidad, el recorrido de Tunja a Gámbita toma entre tres y cuatro horas.

descenso sustancial, mientras se incrementaban la demanda, los cultivos y las exportaciones de café (Ortiz, “Los radicales” 227-229). Por el lado de las actividades artesanales, en algunas zonas de Santander hubo por estos mismos años un particular interés en la elaboración de los famosos sombreros de jipijapa. Este producto constituyó una alternativa un poco efímera e inestable, pero a la vez dinámica y útil, en medio de una crisis textilera que habían acentuado las importaciones procedentes de Inglaterra desde mediados de siglo. La producción de los sombreros se concentró en el sur de Santander —zona donde se encuentra Gámbita—, y aunque las oscilaciones del mercado y de las demandas internacionales —de Estados Unidos y Cuba, especialmente— trajeron períodos de bonanza (1850-1859 y 1864-1871) y de recesión (1859-1864), aquella llegó a representar la principal actividad económica para cerca de 40.000 mujeres a mediados del siglo. En el sur de Santander, todavía en 1875 casi el 85 % de las personas dependientes de la manufactura de sombreros eran mujeres (García y Sastoque 15-19). De otra parte, desde comienzos de la década de 1860 fue manifiesta cierta ventaja económica del norte del estado de Santander sobre su contraparte del sur, por causa de sus disímiles condiciones geográficas¹². La diferencia era acentuada por los modelos que imperaban en materia de obras públicas y de vías de comunicación. A las agrestes condiciones geográficas del sur se les sumaba el escaso interés económico que despertaba la región entre los empresarios privados que lideraban las iniciativas de exportación y la construcción de vías. Mientras en el norte se establecían los primeros cafetales del país y se gestaba una movilidad relativamente ágil con la ayuda del ferrocarril, el sur del departamento se iba estancando y marginando de esta bonanza de bienes de exportación. De manera que el nacimiento de Calvo ocurrió en un momento de relativa marginación económica para su región. De cualquier modo, a la larga, debido a los reveses económicos que afrontó el negocio del café en las últimas décadas del siglo XIX, el norte terminó por contagiarse de la misma “penuria económica” (Kalmanovitz 109-110).

Hacia 1876, en plena vigencia de la Constitución de Rionegro, Santander no era un departamento sino un estado que “se extendía en un territorio de 42.200 km², de los cuales 18.500 estaban poblados y 23.700 eran baldíos”. Vivían por aquel entonces en Santander 425.427 habitantes que, fieles a los patrones de asentamiento

12 Entre 1857 y 1886 Santander permaneció como un solo estado. La división en dos departamentos (norte y sur) que conocemos hoy se estableció en la Constitución de 1886, y aún entonces la mayor parte del territorio seguía en manos de Santander (el del sur). Solo hasta 1910 se equipararon más o menos los tamaños de ambos departamentos.

practicados desde la Colonia, se ubicaban “mayoritariamente en las zonas templadas y frías” (Ortiz, *Fusiles y plegarias* 89-91). Santander se encontraba dividido en departamentos (o provincias) que, a su vez, albergaban distritos. Gámbita, como se dijo, pertenecía a la provincia de El Socorro. Según la *Estadística de Colombia* publicada en 1876, en esta provincia vivían 87.581 personas, de las cuales 3.038 hacían parte del distrito de Gámbita; 1.473 eran hombres y 1.565 eran mujeres. Sin embargo, hay que mirar el dato de la población de Gámbita con cautela, pues con seguridad agrupa tanto a los que vivían en la cabecera municipal como a un amplio sector rural. Hoy en día, la población asentada en el casco urbano es mucho menor que la que vive en la zona rural, en una proporción cercana a 1:10, y es probable que tal haya sido también el caso en el siglo XIX¹³. Es sensato pensar que por los años en que nació Calvo vivían en la cabecera municipal de Gámbita unas 300 personas. Mientras Calvo permaneció allí, esto es, entre 1882 y 1891 aproximadamente, residió principalmente en la cabecera municipal.

Con cerca de 500 km² de extensión total, famoso por las flores y la producción panelera, y desde épocas muy recientes también por el ecoturismo y la espeleología, “Gámbita es un pequeño pueblo escondido en el sur de Santander, asentado en angosta meseta, circundado por cerros y colinas, de clima tibio y saludable, oloroso a caña de azúcar y panela” (H. Muñoz 3)¹⁴. Así hablaban de la tierra natal de Calvo hacia 1982, cuando el nombre de Gámbita, hasta entonces desconocido para muchos colombianos, figuró a menudo en diversos medios de comunicación como un referente biográfico, mientras se conmemoraba el centenario del nacimiento del compositor.

Cuando en 1924, ya recluido en Agua de Dios y con cerca de 42 años de edad, Calvo se dispuso a escribir un pequeño recuento autobiográfico, empezó su itinerario, como era de esperarse, con una breve mención de sus primeros años en Gámbita:

En el año de 1882 se meció mi cuna al suave impulso de brisas perfumadas y fui arrullado por el lejano rumor de la cascada de Santa fé de Gámbita, pequeño pueblecito del sur de Santander. Muy niño aún, me extasiaba en la contemplación de la naturaleza, libro divino donde

13 Gámbita fue fundada alrededor de 1760. Para el censo de 2005 la población en Gámbita era de 3.841 personas, de las cuales solo 417 habitaban en la cabecera municipal. Curiosamente, el mismo censo indicaba la siguiente proyección para el 2010: un total de 5.077 habitantes, pero con solo 405 en la cabecera municipal (DANE, Censo General 2005, Perfil Gámbita, Santander. Página web institucional. 4 de abril de 2012). Resulta sorprendente que entre 1876 y 2005 las cifras han cambiado muy poco.

14 La palabra *gámbita* significaba ‘tierra de las flores’ en la lengua de los guanes, antiguos pobladores de la zona.

se muestra el Dios Omnipotente con toda su magnificencia. Al mismo tiempo sentía grande inclinación hacia la música, la que fue objeto de mis primeras lágrimas y mis largos desvelos. (Calvo, "Páginas" f. 1).

La casa donde al parecer vivió Calvo se encontraba en la esquina noroccidental de lo que era la plaza central del pueblo, que hoy constituye el parque principal de Gámbita. En el centro del parque sobresale un busto de Luis A. Calvo, y alrededor funcionan, como en casi todos los pueblos de Colombia, la alcaldía, la estación de policía, la iglesia y una notaría. Esta última, una recia edificación de dos pisos, en ladrillo, está ubicada en el mismo lugar que otrora ocupaba la sencilla vivienda de una planta, muy seguramente de paredes de adobe y techos de bahareque, que habitaban Marcelina y sus dos hijos. En una fotografía de Gámbita, tomada al parecer entre finales del siglo XIX y comienzos del XX, se puede ver, al final de una hilera de cinco viviendas muy similares, el que debió ser el domicilio de Calvo. En su mismo lugar se encuentra la iglesia, que comparada con las sencillas casas vecinas aparece autoritaria e imponente. En la parte inferior de la fotografía, más allá de la plaza, unas cuantas casas se disponen horizontalmente a lo largo de la que, al parecer, ha sido desde entonces la calle principal. Y alrededor, perdiéndose en la lejanía, una vasta zona rural, al mismo tiempo diversa, monótona e incontenible (imagen 1).

Imagen 1. Santa fe de Gámbita (Santander), c. 1900



Fuente: Sitio web institucional de la Alcaldía de Gámbita, 2012.

Como ya se dijo, la información sobre la infancia de Calvo es muy escasa. En las fuentes y testimonios pululan las imágenes románticas, poéticas y melancólicas que presentan a Calvo como un

niño con una inclinación natural a la música, prodigioso, sensible, recursivo, con oído absoluto y sorprendentemente habilidoso. Estas características le dan un hálito de genialidad a su vocación musical y constituyen un pasado apropiado para una figura a la que se le atribuye una disposición musical desde la cuna. En tales elaboraciones, tan frecuentes en las reconstrucciones biográficas de Calvo, es difícil establecer las fronteras entre la realidad y la ficción, entre las anécdotas que se contaron originalmente y los datos que llenan las biografías, y, a la larga, entre el verdadero talento musical de Calvo y el aura de solemnidad de la que se ha rodeado su legado artístico. Por ejemplo, es frecuente leer y oír cosas como que solía “inventar sus propios instrumentos para reproducir los sonidos de la naturaleza”, para lo cual recurría a “las más insólitas posibilidades que se pusieran ante sus ojos: hojas de árbol, pétalos, cañas”; que tocaba “en hojas de naranjo o de limón” y hacía flautas con caña brava, y que de esta manera, con otros niños, organizó un conjunto musical en Gámbita (ACM, Trío Joyel; Perozzo 110; Niño, en *Vidas a contratiempo*). Igualmente, que “ya rapazuelo, su distracción era armar excursiones al bosque con sus compañeros de edad, para luego entrar al poblado imitando una ruidosa banda de músicos” (ACM, “Maestro A. Calvo”); que “desde los cinco años ya les sacaba buenas modulaciones a los tiplecitos que le regalaban” (ACM, Echeverri, “Datos biográficos” 1), y que a los seis “ya tocaba el tiple y varios instrumentos de percusión, y participaba como intérprete en las diferentes fiestas que se organizaban en la población” (Agudelo 1). Todo lo cual “seguramente [...] le indicó a doña Marcelina que el niño tenía talento musical” (Amado 7)¹⁵.

En Colombia, por entonces, la escasez de la cobertura en educación formal se hacía manifiesta, entre otras cosas, en el hecho de que todavía en 1912 más del 80 % de la población del país era analfabeta (Ortiz, “La sociedad colombiana” 188-189). Sin embargo, Calvo aprendió a leer y escribir muy bien. Según varios relatos, durante los nueve años que vivió en Gámbita solamente asistió tres a la escuela primaria, bajo la dirección de los profesores Nepomuceno Salgado

15 Otro ejemplo, muy ilustrativo, se encuentra en Perico (37-38). El propio Calvo también rememoraba de forma romántica sus años de infancia. Así, por ejemplo, ya bien entrado en años, decía en una entrevista: “El rumor del río; la agarena cadencia de los gritos de los arrieros que apuraban las recuas; el tono melancólico de la vieja que narraba cuentos de aparecidos en la cocina de la casa del pueblo; los gritos de los chiquillos; los villancicos regionales; los giros raudos de los pasillos en las serenatas bajo la luna; todo eso que forma la voz del ambiente, caló tan hondo en mis sentidos y se fue tan derecho a mi corazón, que cuando tenía ocho años, yo era músico” (Humberto de Castro, “Vida y pasión de un grande artista. El maestro Luis A. Calvo tenía 8 años al iniciar su carrera”, *El Espectador*, c. 1941, ACM).

y Virginia Agudelo de Ortiz (Amado 7; AJVN, Niño, “Datos” f. 1; H. Muñoz 3). Otras narraciones dicen que, en virtud de su manifiesto interés por la música, hizo parte del coro de la iglesia, y agregan que en el mismo recinto aprovechaba para intentar tocar el armonio en los descuidos del sacristán, imitando “las posturas que el organista empleaba diariamente” (Perico 38-40). En Gámbita habría hecho la primera comunión¹⁶.

Por otra parte, es posible que la vida económica de Marcelina en Gámbita, y el liderazgo que ejercía en su pequeño hogar, también resultaran opuestos al *ethos* propio del modelo patriarcal santandereano. En contravía con la idea de que “la mujer del patriarcalismo clásico no sale sino en emergencias culturo-sociales al mercado de trabajo”, Marcelina Calvo fue una madre cabeza de familia, a cargo de todas las faenas económicas y administrativas que implicaba dicha responsabilidad. Siendo madre soltera, Marcelina tuvo que asumir muchos de los roles tradicionalmente atribuidos a la figura masculina y paterna. Para empezar, asumir la “jefatura económica” del hogar implicaba ser activa en la consecución de recursos. La convención social dictaba que dentro del hogar hubiera un “reparto condicionado de territorios por género”, territorios que en el patriarcalismo resultaban “tajantemente separados”. En esta perspectiva, “el ámbito social se distribuye para el hombre en forma exclusiva, mientras la mujer halla hábitat adscrito en el hogar, proyectándose también en él las exigencias de la autoridad y del poder autocrático masculino” (Gutiérrez y Vila 127, 210, 161). Pero en la figura de Marcelina se congregaban los roles maternos y paternos, y se amalgamaban la esfera social y el entorno doméstico. Funciones como la de ejercer autoridad en el hogar, proveer los bienes necesarios, hacer negocios y administrar la economía familiar, que usualmente les correspondían a hombres y padres, las asumía en la pequeña familia Calvo la mujer y la madre.

Evidentemente, estas y otras características del modelo patriarcal no se quedaron en Santander cuando Calvo y su familia abandonaron su terruño gambitero. Las disposiciones respecto de la educación son significativas: fue Luis Antonio, el hombre de la casa, y no Florinda, ni mucho menos Marcelina, quien recibió el apoyo para estudiar formalmente. De hecho, Calvo aseguraba que fue la preocupación por el desaprovechamiento de su talento —no una preocupación por la educación de Florinda— lo que decidió a Marcelina a dejar Gámbita, en busca de mejores horizontes educativos. Por cierto, no

16 Sin embargo, Agudelo piensa que solo fueron seis meses de educación formal en Gámbita, y que la primera comunión fue en Tunja (“Dos héroes” 1, 6).

solo fue la razón principal para ir de Gámbita a Tunja, sino para ir más tarde de Tunja a Bogotá; y la razón de fondo de muchas de las penurias, sacrificios, decisiones difíciles y traslados que tuvieron que afrontar Marcelina, Florinda y Luis a lo largo de sus vidas. No obstante, una vez en Tunja, ni la educación de Luis ni mucho menos la de Florinda fueron temas prioritarios en la agenda. Primero había que trabajar, y trabajar mucho.

La Tunja de la Regeneración y los primeros quehaceres musicales de Calvo

La infancia y la adolescencia de Luis A. Calvo, como las de muchos de sus contemporáneos, estuvieron marcadas por el ascenso y el establecimiento formal del programa de la Regeneración. A ojos de algunos, el mejor antídoto para curar al país del paganismo y del reformismo liberal; para otros, una época de oscurantismo, censura, persecución e intransigencia. La Regeneración, resultado de la coalición formada entre los conservadores, la Iglesia católica y un número considerable de liberales independientes, representó no solo una plataforma política, sino todo un proyecto sociocultural y la instauración de un nuevo orden, un nuevo modelo de país, definido en oposición a los ideales liberales e inspirado en las encíclicas y disposiciones de la Iglesia de Roma. Un complejo entramado ideológico, punitivo y social con una triple e imbricada connotación política, religiosa y cultural, que se cimentaba en la idea de la “cristianización de la República”. Esta idea suponía un estricto control de las vidas pública y privada de las gentes y de su educación, y la instauración de cierto tipo de “monarquismo religioso” encarnado, entre otras cosas, en “el unipartidismo y el autoritarismo presidencial” (Sánchez y Aguilera 21). Además de la instauración de un discurso de identidad nacional definido por categorías unitarias y unívocas en materia de religión, raza, idioma, patria y costumbres, la Regeneración constituía una reconciliación con el legado hispánico y con la Madre Patria. Las proclamas de autonomía e independencia eran asuntos del pasado. Si bien la Independencia era todavía sinónimo de libertad, se veía con gratificación el acaecer de la Conquista y la Colonia por haber posibilitado el “advenimiento de la civilización” y de los valores que constituían “la noción de patria”; valores que los líderes de la Regeneración no dudaban en abrazar y hacer abrazar (Tovar 148-156). Sin lugar a dudas, como iremos viendo, el panorama ideológico de la Regeneración dejó una profunda huella en la personalidad y el pensamiento de Luis A. Calvo.

Hacia 1891 o 1892, en medio de los preparativos para la efusiva celebración del cuarto centenario del descubrimiento de América, efeméride insignia de la Regeneración, Marcelina Calvo decidió emprender un viaje por demás arriesgado. Caminando, se fue con sus hijos para Tunja. Calvo tenía nueve años; Florinda, trece. La jornada debió tomar al menos tres días, ya que solamente el recorrido hasta Arcabuco (en Boyacá) tardaba un día o un día y medio. Según Ana de Calvo, fue un viaje “penoso”, pues solo contaron con un caballo para el transporte “de su pequeño equipaje [...] Al chiquillo unas veces lo hacían subir sobre la carga, otras veces lo hacían andar a pie. Durante el viaje los sorprendió un fuerte aguacero, que iba entumeciendo al pequeño pues carecía del suficiente abrigo” (Ana de Calvo v. 1, f. 6). De esa manera llegaron a la capital boyacense, por aquel entonces una ciudad que empezaba a hacer un gran esfuerzo por modernizarse y por salir del estancamiento al que se había resignado durante el siglo XIX.

La preeminente ciudad colonial era ya una imagen lejana que se perdía en recuerdos nostálgicos pero que inspiraba las empresas presentes. A finales del XIX era cada vez más patente en Tunja cierta sensación de estancamiento y decadencia, que contrastaba con la preponderancia que había tenido la ciudad durante la Colonia. Su rezago en términos económicos, políticos y culturales, en comparación con Bogotá y también con ciudades en regiones de reciente colonización y desarrollo, como la antioqueña, era evidente, y de ello eran especialmente conscientes las élites de la ciudad. En varios aspectos, la sociedad tunjana añoraba su pasado prestigioso como centro de la administración colonial y como nodo de poder e influencia de la Iglesia católica en tiempos del virreinato de la Nueva Granada. No obstante, Tunja era aún un enclave muy importante del catolicismo en el país, y además reunía una serie de condiciones muy propicias para la marcha de los planes socioculturales, políticos y religiosos de la Iglesia católica y de la Regeneración en tanto estandarte gubernamental. Para empezar, la cantidad de edificaciones de tipo religioso, como templos y conventos, y el número de personas adscritas a la institución eclesiástica no eran nada despreciables y hablaban de ese “elemento que siempre caracterizó a la sociedad boyacense: su fuerte amor por los asuntos de la religión, entre ellos las edificaciones, el respeto a la jerarquía y la tradición conventual”. Después de Bogotá, que en 1891 contaba con el mayor número de religiosos en el país, seguía Tunja, con 164, que correspondían a cerca del 15% del total clerical nacional. Este curioso panorama, de estancamiento material pero de arraigo religioso, resultó muy afín con el programa de la Regeneración, y en particular con sus

políticas sociales y educativas. Sin duda, la designación de Tunja como diócesis en 1881, con la preeminencia regional que trajo consigo, fue un paso decisivo en estos procesos (Cortés, *Curas y políticos* 15, 95-96, 108-109).

En 1881 el presidente del Estado Soberano de Boyacá, José Eusebio Otálora, bajo cuyo mandato empezó un significativo proceso de urbanización en la capital boyacense, decía que “Tunja es una ciudad de buen clima, pero la carencia absoluta de aguas la hace a veces insalubre, particularmente en la estación de verano” (citado en Martínez, Alvarado y Carvajal 31). Solamente en la última década del siglo XIX, precisamente los años que Calvo vivió en Tunja, se emprendieron labores modernizadoras tendientes a solucionar problemas como la escasez y mala calidad del agua, entre ellas la canalización de ríos y la construcción de un estanque y un sistema de alcantarillado. Tales iniciativas tenían lugar en el marco de una creciente tendencia a implementar políticas dirigidas a la salubridad y la higiene en ámbitos públicos y privados (Martínez, Alvarado y Carvajal 76-79). Además, durante las últimas décadas del siglo XIX se realizaron en la ciudad obras públicas con las que se pretendía modernizar su aspecto, que en opinión de algunos conservaba un carácter colonial. Así pues, Calvo debió ser testigo de algunos cambios en el aspecto de la ciudad durante los años que vivió en ella, que, por cierto, fueron los últimos de su infancia y casi todos los de su adolescencia. Los historiadores Ozías Rubio y Manuel Briceño, en una “Descripción de la Tunja actual” (1908) realizaron un balance de las transformaciones de la ciudad en los últimos años; de este modo se refirieron al paisaje urbano en la transición del siglo XIX al XX:

El caserío es todo de teja, y la mayor parte de las construcciones son grandes y sólidas, muchas de las cuales han sido reedificadas, por lo tanto el aspecto, que hasta hace poco tiempo era de ciudad española antigua ha mejorado notablemente. Las calles se distinguen por lo rectas, todas bien empedradas o macadamizadas y con andenes de piedra o ladrillo [...] se observa bastante aseo público [...] hay tres parques públicos [...] un Banco denominado de Boyacá [...] funcionan seis establecimientos de educación secundaria [...] dos imprentas públicas [...] un teatro propiedad del Municipio construido en 1889 [...] atraviesa la ciudad de sur a norte la gran Carretera Central [...] la ciudad cuenta hoy con unas 54 manzanas, con poco más de 7.000 casas incluyendo edificios públicos y su población se calcula en cerca de 10.000 habitantes. (Citado en Martínez, Alvarado y Carvajal 32-33, 67)

Tunja estaba dividida en tres parroquias, a saber, Santiago, Santa Bárbara y Las Nieves, que también constituían los tres barrios de

aquel entonces, ubicados respectivamente en el centro, el sur y el norte de la ciudad. En cuanto a la cantidad de habitantes, si bien el cálculo de Rubio y Briceño resulta significativo, es probable que sea un poco exagerado; una mirada detallada a los registros parroquiales de bautismos y defunciones de todo el siglo XIX no permite llevar la cifra de habitantes hacia 1900 mucho más allá de 8.000 (Martínez, Alvarado y Carvajal 33-34, 68). Por otra parte, el optimismo urbanista de Rubio y Briceño contrasta con otras miradas más melancólicas que admiraban a Tunja por su aspecto tradicional. Por ejemplo, el mismo año que los dos historiadores escribían su balance un viajero comentaba que “Tunja es ciudad [que se distingue] por sus viejos edificios, sus calles estrechas pero bellas y aseadas, sus grandes iglesias, los escudos de sus calles”, y veía en ella una reminiscencia de la Bogotá de comienzos o mediados del siglo XIX, “cuando no había tranvías ni ferrocarriles, ni luz eléctrica, ni acueducto, ni esa vida febricitante y agitada. Así, apacible, buena, silenciosa y lenta” (citado en Cortés, *Curas y políticos* 98-99). Entonces, mientras para unos Tunja era una ciudad atrasada y rezagada que había que modernizar a toda costa, para otros era un remanso de paz, un espacio idílico para escapar de la ansiosa vida del mundo moderno, capitalista e industrial.

La primera temporada de la familia Calvo en Tunja resultó, por lo visto, particularmente aciaga, y por momentos angustiosa, por causa de la pobreza que afrontó la mayor parte del tiempo. Marcelina trabajaba como portera en el Colegio del Sagrado Corazón y Florinda era empleada doméstica. Luis Antonio, luego de una fallida experiencia como empleado de un taller de sastrería, terminó empleado como “niño mandadero” en una tienda de abarrotes de propiedad de Pedro José Gómez León (Ana de Calvo v. 1, f. 6; H. Muñoz 4; Amado 8). Al relatar su paso por la ciudad, Calvo empezó por evocar los años en que debía ir de un lado a otro llevando “mandados” y durante los cuales empezó a relacionarse más de cerca con la música.

[En Tunja] vivía un señor Pedro José Gómez León, —profesor de música—, quien me recibió como muchacho mandadero. Con profundo respeto me descubro ante el recuerdo del citado señor, quien, al darse cuenta [de mi] disposición para la música se constituyó en un padre para mí, pues a la vez que me iniciaba en los divinos misterios del arte de Beethoven y Mozart, también cubría mis desnudeces y me alimentaba. (Calvo, “Páginas” f. 1)

El “citado señor”, más que solo empleador, terminó representando (o asumiendo) la figura paterna, ausente para Calvo, al parecer con el consentimiento de Marcelina. Pedro José Gómez cubría las

desnudeces del pequeño y lo alimentaba, pero también lo regañaba y castigaba cuando su comportamiento se salía de su cauce; aunque, en su mayoría, las reprimendas y azotes se debían a los errores del niño en las faenas de su trabajo: equivocaciones con las cuentas y las “vueltas”. Así describía las cosas Ana de Calvo, con base en el testimonio de su esposo:

De ahí en adelante empezó para él su duro calvario, pues el menor descuido por parte de Calvo, era castigado con fuertes azotes que le dejaban todo cárdeno su tierno cuerpecito. Esto sucedía especialmente los días de mercado, por ser él el encargado de hacerlo; y como no tenía ninguna práctica en el tal oficio siempre lo engañaban y por consiguiente no podía entregar buenas cuentas. Recibía su castigo y salía a buscar refugio donde su madre que trabajaba en la portería del colegio del Sagrado Corazón [...] o el de su hermana que trabajaba donde una familia donde el dueño de la casa era muy bravo y los hijos antipáticos y menospreciadores del pobre, no así la señora y las hijas, quienes compadecidas del pequeño, le hacían cuarto como se dice. Su hermana algunas veces logró ocultarlo debajo de un poco de paja detrás de la piedra de moler a donde se metía el niño, te[m]blando de miedo, de frío y de hambre [...] Un día fue descubierto por los jóvenes de la casa, quienes lo sacaron a empujones de allí, le dieron cuenta al papá de ellos, quien lo amenazó que si volvía lo castigaría fuertemente y despediría a su hermana. (Ana de Calvo v. 1, ff. 6-7)

A Calvo, pues, con unos diez u once años de edad, no le quedaba de otra sino esconderse temporalmente “detrás de los barrancos de la ciudad”, para regresar luego “por su propia cuenta” donde su mentor, verdugo, empleador y, eventualmente, instructor musical. En otras ocasiones era su madre la que lo llevaba de vuelta:

Pocas madres como la mía, ella, cuando yo llegaba a buscar refugio después de los terribles castigos que me hacía mi maestro, me cogía de la mano, me llevaba nuevamente a donde él y le decía: “Don Pedro, tenga paciencia con este muchachito”, y a mí, “Piense hijito, que su hermanita y yo, después de Dios, en usted tenemos puesta toda nuestra esperanza”. Si mi madre no hubiera sido así conmigo, de seguro que habría sido un badulaque. (Ana de Calvo v. 1, ff. 7, 2)

Sin duda, este tipo de anécdotas hacen parte de un proceso de construcción de memoria que sirve para llenar de sentido las condiciones de vida posteriores, y son la base sobre la cual se establece el recuerdo (Halbwachs; Nora; Lowenthal). En el caso de la familia Calvo, con base en el hecho de haber vivido los tres juntos toda la vida, y en diversas circunstancias adversas. Por otro lado, parece que años después Pedro José Gómez León, ya “pobre, viejo

y abatido” terminó viviendo en Bogotá, y esta vez Calvo, que se encontraba “lleno de vigor y juventud”, fue quien hospedó y cuidó con complacencia al que otrora fuera para él lo más cercano a una imagen paterna (Ana de Calvo v. 1, f. 2).

Luis Antonio vivió en Tunja entre 1892 y 1905, esto es, de los 9 a los 24 años de edad. Cuando en 1942, poco antes de cumplir 60 años, regresó a la ciudad para ser objeto de un efusivo homenaje, no dejó de dirigirle un afectuoso saludo que la reconocía como la cuna de su formación humana y artística. En su discurso, frente a una concurrida audiencia, Calvo se mostraba agradecido “porque fuiste tú, [Oh] Tunja, la madrecita buena que me enseñaste a hablar, a rezar, a sufrir, a ser valiente frente a la adversidad, a reír y a cantar y a ser un artista” (ACM).

Estas palabras, aunque asociadas a las circunstancias del homenaje, sintetizan la experiencia de Calvo en la ciudad. La idea de que en ella aprendió “a hablar” nos hace pensar en su proceso de socialización, marcado, entre otras cosas, por su inserción temprana en el mundo laboral y por las dinámicas familiares y de educación formal (primaria y musical). Que allí aprendiera “a rezar” nos remite inevitablemente a su adoctrinamiento en medio del clima de la Regeneración y de la intransigencia religiosa de fines del siglo XIX, cuando, como veremos, la mentalidad católica inundaba el imaginario colectivo de la sociedad tunjana; y así mismo a su pronta participación en los coros eclesiásticos y a su intento fallido de hacerse religioso. Que aprendiera “a sufrir, a ser valiente ante la adversidad” es algo que se puede relacionar con varias referencias al duro trato que recibía de su empleador, y con las evidentes limitaciones materiales y sociales que padeció. Por último, dice Calvo que aprendió “a reír y a cantar y a ser un artista”: ya indagaremos acerca de las circunstancias que acompañaron su iniciación musical.

Calvo vivió en la Tunja “regenerada”. No se trataba solamente de la ventaja política de los conservadores, de la restauración del poder eclesiástico y de la intransigencia de los vencedores en el nuevo orden. En realidad, como bien lo ilustra José David Cortés, “la intransigencia era la mentalidad de la época que permeaba a todos los sectores sociales” (18, 361-362). En materia de política tal intransigencia fue, en toda la segunda mitad del siglo XIX, un asunto de lado y lado, que ciertamente se filtraba en múltiples escenarios sociales, incluidos los más íntimos y cotidianos. Sin embargo, no hay duda de que la del catolicismo era una marca casi indeleble en el imaginario social de los hombres y las mujeres que vivieron en Tunja a finales del siglo XIX. Como explica Bronislaw Baczko, “el imaginario social es una de las fuerzas reguladoras de la vida

colectiva”; no solo les indica “a los individuos su pertenencia a una sociedad”, sino que además establece, “más o menos precisamente, los medios inteligibles de sus relaciones con esta. El imaginario social es igualmente una pieza efectiva y eficaz del dispositivo de control de la vida colectiva, y en especial del ejercicio del poder” (28). De este modo, la institución eclesiástica lograba hacerse a un efectivo control social de las gentes, de sus maneras de pensar y de actuar, de concebirse en el mundo y de relacionarse con sus semejantes. El repertorio de ideas y de actitudes era explícito: “la sumisión, la obediencia, el respeto a la autoridad, el castigo divino por infringir la ley, la exclusión y el rechazo de quien no posee la verdad, la formación de un tipo específico de familia” según el modelo de la Sagrada Familia, la resignación ante las condiciones actuales y, en últimas, la promoción de un determinado “modelo de sociedad”. No era asunto del gobierno o de unos pocos religiosos, sino de todo “un proceso de sacralización de la sociedad” (Cortés, *Curas y políticos* 19, 109).

Se trataba de constituir una sociedad obediente, bajo la tutela de la Iglesia; obediente a las autoridades civiles y militares pero sobre todo a los obispos y a los párrocos, y que contara con estos últimos para todo asunto, temporal o espiritual. Una sociedad que no cuestionara, entre otros mandatos, el de respetar los tiempos sagrados, es decir, la ordenanza según la cual el fiel católico debía reservar los domingos y los días festivos para el culto, absteniéndose de hacer cualquier tipo de trabajo servil y manteniéndose alejado de los espacios de entretenimiento pecaminoso. (Aunque, a decir verdad, poco podían hacer los párrocos para contrarrestar la tendencia de sus feligreses de dirigirse a las cantinas una vez acababa la misa). Llegada la Regeneración, algunas disposiciones civiles del Gobierno respaldaron este ideario, haciendo del descanso dominical una ley para los miembros de las Fuerzas Armadas y exigiendo la participación de sus funcionarios en los cultos y las actividades litúrgicas públicas. Dicho de otro modo, era prácticamente obligatorio ser católico para trabajar con el Estado, pero no cualquier tipo de católico, sino uno que se veía puntualmente en misa y que obedecía los preceptos de la Iglesia. Se trataba, pues, del modelamiento de una sociedad conservadora, en términos políticos y morales. Como transmisora de las consignas procedentes del Vaticano, la institución eclesiástica se encargaba de difundir y reforzar una prédica en contra del liberalismo, de ahí que no resultaba extraño escuchar recurrentemente frases como “el liberalismo es pecado” en los sermones de las misas (Cortés, *Curas y políticos* 110-118, 122-126). Educado en este medio, Luis A. Calvo fue toda su vida profundamente religioso, juiciosamente católico y

clerical, y aunque hablaba poco de sus preferencias políticas, hay muy pocas dudas de que siempre abrazó fervorosamente, entre los pocos colores disponibles, el azul.

Con respecto a los años de educación formal que cursó Calvo en Tunja la información es escasa. No obstante, tal proceso estuvo sin duda cubierto por el manto del catolicismo, ya que la Regeneración y el Concordato de 1887 significaron para la Iglesia católica la recuperación del control sobre la educación, en especial la educación pública, que se le había ido temporalmente de las manos en décadas anteriores. Durante los años del federalismo liberal era obligatorio ir a la escuela primaria, pero no lo era aprender la religión católica; aunque, a decir verdad, como explica José David Cortés, en la reforma educativa realizada por los liberales en 1870 la imparcialidad total en asuntos de religión no existió. Pero la guerra de 1876 era historia, y ahora era el momento de atacar las escuelas “laicas, neutras y heréticas”. Se impuso la idea de que solo era válida la educación católica, aquella que enfatizaba la sumisión a las autoridades eclesiásticas como un elemento esencial de la instrucción infantil. De esta manera, “los binarios opuestos y la visión de dos mundos, de bondad y maldad, fueron fuertes. Permearon el sistema educativo e influyeron los imaginarios sociales desde la infancia” (*Curas y políticos* 232-233). Después del Concordato la clase de religión en las escuelas fue obligatoria, y se desató una campaña de condenación de las instituciones educativas que estuvieran por fuera del modelo católico, entre ellas las privadas administradas por protestantes o inspiradas en modelos pedagógicos provenientes de Europa, y los centros educativos dirigidos por liberales. Muchos colegios resultaron censurados, y sus dirigentes vetados, cuando no despedidos o excomulgados.

Como era de esperarse, en los colegios se enfatizaba el juicioso cumplimiento de los deberes religiosos, como aprender las oraciones, cumplir los sacramentos y asistir a misa. El cura era a la vez profesor y supervisor de escuelas y de profesores civiles, e incluso algunos religiosos llegaron a tener importantes cargos a nivel departamental en relación con la educación, como el de secretario de Instrucción Pública de Boyacá. Así mismo, se controlaba lo que la gente leía, por medio de juicios sobre las buenas y malas lecturas (de acuerdo con la maniquea visión del mundo que predominaba). Más aún, “no solo las lecturas religiosas eran buenas sino que las lecturas buenas debían ser religiosas”. Entre las malas sobresalían, por supuesto, las que cuestionaban el papel de la Iglesia o las que defendían el liberalismo, y toda la prensa liberal en general. Así que, junto con los profesores, las lecturas de instrucción en planteles

educativos eran objeto de estricta supervisión por parte de la Iglesia católica, que tenía la potestad de censurar obras y periódicos y de excomulgar a autores y lectores (Cortés, *Curas y políticos* 245-252, 257-262, 366)¹⁷.

Por otra parte, lo que sí sabemos es que en Tunja Calvo comenzó a aprender música de manera mucho más consistente, pero siempre condicionado por el empirismo, la informalidad, sus posibilidades materiales y la necesidad de dedicarle tiempo a sus faenas laborales, entre las cuales, poco a poco, la música empezó a jugar un papel decisivo. Como ya vimos, su empleador no era ajeno a las artes musicales, si bien era un músico aficionado. Es cierto que el estudio institucionalizado de la música distaba mucho de ser frecuente entre los colombianos de la segunda mitad del siglo XIX. Solo desde 1882, con el establecimiento de la Academia Nacional de Música en Bogotá, empezó a formalizarse el panorama de los estudios musicales en el país. Hasta entonces, la educación musical formal estaba confinada casi exclusivamente al mundo privado de las clases particulares en los hogares de la élite (Duque, “Música” 256-257). No obstante, era posible encontrar figuras que, aunque desprovistas de una educación profesional, tenían un nivel artístico nada desdeñable. Aunque carentes de muchos de los rudimentos de teoría musical y relativamente desconocedores de la tradición musical europea de los últimos siglos, eran intérpretes muy competentes a nivel vocal e instrumental, o, al menos, resultaban lo bastante hábiles para desempeñarse eficazmente en fiestas y otros eventos sociales. Incluso, a pesar de no haber pasado por un conservatorio ni nada por el estilo, muchos estaban bien capacitados para la lectura y escritura de partituras, en virtud de los requerimientos del repertorio para celebraciones y agasajos, para contextos sagrados y profanos y para ámbitos públicos y privados. De hecho, como explica Egberto Bermúdez, algunos “miembros de los sectores artesanales y de las artes mecánicas se desempeñaron como músicos profesionales, tanto en el ámbito eclesiástico como el profano y particularmente en la enseñanza de instrumentos”. No obstante, a pesar del talento que pudiesen exhibir estos músicos, prácticamente no había “ninguna oportunidad de promoción o mejoramiento social”, ya que, a pesar de los cambios sustanciales que trajo consigo la segunda mitad del siglo XIX en términos de una mayor profesionalización de las

17 Para 1893 había en Boyacá 14.331 estudiantes repartidos en 245 planteles, de los cuales 115 eran escuelas urbanas y de varones (con 7.228 alumnos), y 89 eran escuelas urbanas para niñas (con 4.393 alumnas). Los 14.331 estudiantes representaban el 2,2% de la población del departamento, que en esos años podía ser cercana a 650.000 habitantes (Cortés *Curas y políticos*, 257).

prácticas musicales, la condición social de los músicos seguía siendo muy similar a la de los artesanos (Bermúdez, *Historia* 55, 167-168). Muy seguramente, tal era el caso de Pedro José Gómez León, y tal fue el caso del propio Luis A. Calvo casi la mitad de su vida.

La cercanía con Pedro J. Gómez, a quien la mayor parte de las veces se presenta como violinista, tuvo una significativa incidencia en la iniciación musical de Calvo. Héctor Muñoz piensa que escuchar tocar a su patrón estimuló la afición de Calvo por la música, y que esto llevó a Marcelina a pagarle a Tomás Posada para que le enseñara a tocar piano (4). Por su parte, Olga Márquez explicaba que Pedro J. Gómez tenía un piano en casa, y una vez se dio cuenta de la afición musical de Calvo (o luego de haberlo descubierto jugando con las teclas del instrumento) se entregó a la tarea de instruir en la música a su infante trabajador¹⁸. Difícil es decidir cuál de las dos historias es más plausible, si ambas lo son o si, una vez más, se trata de una invención biográfica con el ánimo de legitimar el destino musical de Calvo. Pero, de alguna manera, Calvo empezó a tocar violín y piano en Tunja, y con estos saberes, adquiridos mayormente de forma empírica, empezó a ganarse la vida. De Pedro J. Gómez diría Calvo: “Fue mi primer maestro, mi amoroso y querido maestro. El me dio a probar el dulce licor del arte” (Perozzo 110)¹⁹. Tomás Posada en cambio, no es mencionado en los escritos que sobreviven de Calvo, aunque es una referencia frecuente en varios testimonios y programas de concierto y en los trabajos pioneros de Hernán Restrepo Duque y Octavio Marulanda, entre otros.

Siendo todavía muy joven, Calvo fue “corista de la iglesia de los Padres Franciscanos de Tunja”, el mismo lugar donde quedó truncado su impulso seminarista, y según parece también hizo parte de los coros de las parroquias de Santo Domingo, Santa Bárbara y Las Nieves (Ana de Calvo v. 1, f. 4; *El Tiempo*, 30 de noviembre de 1984, 3C; Agudelo 2; Perozzo 110). Como es bien sabido, en esa época vincularse con la Iglesia era una inequívoca señal de ascenso social, pero Calvo solamente lo pudo hacer desde una marginal posición en el estrado del coro, sin la posibilidad de comenzar una carrera religiosa formal. Por otro lado, un año después de su llegada a Tunja ingresó a la Banda Departamental de Boyacá, en la que hizo un recorrido instrumental en tres etapas, las dos primeras con

18 Testimonio de Olga Márquez de Mujica, quien fue algo así como una hija adoptiva de la familia Calvo —y en especial de Florinda— hacia el final de la temporada en Agua de Dios (*Vidas a contratiempo*). En el momento de la muerte de Calvo Olga tenía cerca de quince años.

19 Calvo también habla de Pedro Gómez León como su profesor de violín en el discurso en Tunja de 1942 (ACM).

énfasis en el componente rítmico (platillos y bombo) y la última de mayor aprendizaje melódico y, en cierta medida, armónico (con el bombardino). De esta manera relató Calvo su experiencia como miembro de la banda marcial boyacense:

Un año después, por mediación de [Pedro Gómez], se me daba de alta en la banda departamental de Boyacá, como músico platillero, luego dejé los platillos y se me [dio] el bombo, cuyo volumen constituía una pesada carga para mí que era muy chiquillo y la que lleve por más de cuatro años, hasta que un día solicité del señor gobernador que me diera un instrumento que estaba vacante. Una [vez] atendida favorablemente mi petición, con un entusiasmo loco empecé a estudiar por mi cuenta el nuevo instrumento llamado bombardino, el que meses después dominaba con alguna facilidad. En vista de mis notorios adelantos el director de la mencionada banda, después de mucho rogarle y pedirle me concedió la gracia de desempeñar la parte correspondiente al referido instrumento, lo que [dio] lugar a abandonar el bombo. Mucha pena me causa recordar hoy esa época en que, si es verdad que me iniciaba en el desempeño de un [car]go de más categoría, también hay que confesar que empezaba a ser víctima [de] la envidia y de la emulación. (Calvo, “Páginas” f. 1)

Las bandas marciales tienen una tradición de vieja data en el país, y desde el comienzo estuvieron, por supuesto, asociadas principalmente al ejercicio de la guerra, aunque “en épocas de paz, algunos de los instrumentos militares [...] eran también un importante medio de convocatoria y entretenimiento entre la población civil en las ciudades y villas, donde las noticias y eventos importantes eran anunciados mediante trompetas y tambores” (Bermúdez, *Historia* 67). No obstante, a pesar de la adopción de nuevos instrumentos y de nuevos esquemas musicales que trajo consigo la modernización del modelo musical-militar a finales del siglo XVIII, hasta la mitad del siglo XIX las bandas se caracterizaron por su arcaísmo a nivel instrumental y por sus pequeñas dimensiones. Desde mediados del XIX, con la importación de novedosos instrumentos de viento y con la diversificación de los géneros musicales disponibles, se hicieron más populares las llamadas bandas “de armonía” o “de música”, que para entonces ya tenían un formato y un estilo relativamente consolidados en los espectáculos públicos de Europa y Estados Unidos. Y mientras bandas militares y bandas de armonía ganaban protagonismo en la oferta de entretenimiento en la plaza pública, otros conjuntos musicales más pequeños, formados a menudo por los mismos músicos de las bandas, eran los encargados de proveer la música en diversos encuentros sociales más privados (Bermúdez, *Historia* 67-72; Ospina, “Sonidos” 3-15). Sin duda, Calvo se desempeñó en

ambas modalidades durante su adolescencia en Tunja; de ello dan cuenta las anécdotas²⁰.

Calvo escribió favorablemente sobre sus años en Tunja y sobre los distintos ámbitos en que se desempeñó como músico, que eventualmente se convirtieron en útiles ocasiones laborales:

Muy dolorosa, dura, penosa fue la lucha que sostuve, mas a golpes de resignación y paciencia logré triunfar; y, cuan[do] la culta como severa sociedad tunjana me dispensó su cariñosa acogida, vi que estaban pagos mis pequeños esfuerzos ya que por ese entonces, con adorable facilidad, desempeñaba con mi voz de niño y también con el violín, instrumento que hacía dos años que estaba estudiando, parte importante en los conciertos y fiestas religiosas y profanas que la sociedad organizaba. (Calvo, “Páginas” f. 1)

Formado hasta entonces mayormente de manera empírica, Calvo empezaba a tener una cada vez más agitada agenda musical, en distintos ámbitos. Además de los coros de las iglesias y los desfiles y presentaciones en la plaza pública, debió ejercitarse en fiestas privadas y eventos sociales que demandaban la presencia de músicos para los bailes de salón o para amenizar la velada. La élite pagaba, y Calvo necesitaba trabajar. Al parecer, Pedro J. Gómez y Tomás Posada trabajaban regularmente de esta manera, y Calvo no tardó en participar de los mismos trajines. Sin duda tuvo que aprender un amplio repertorio con el fin de desempeñarse satisfactoriamente en el trabajo de pasar largos ratos tocando piano para que la gente bailara o conversara; la exigencia pudo constituir un aliciente importante para aprender muy pronto a leer partituras, y para conseguir hacerlo de manera competente, como fue el caso. Es evidente que la lectura de partituras no es un requisito indispensable para interpretar con destreza un instrumento, pero sí constituye un recurso muy útil cuando se trata de satisfacer la demanda de un extenso repertorio de distinta naturaleza, religiosa, marcial o festiva, a veces con limitaciones de tiempo. Por aquel entonces, el desarrollo de una especial habilidad en la lectoescritura de partituras no estaba necesariamente asociado al estudio profesional de la música, y Calvo estaba al tanto de ello. Entendía la escritura musical y aun así consideraba que no

20 Por ejemplo, también relataba Ana de Calvo: “Contaba con mucha gracia que los primeros zapatos que se puso en su vida eran de su hermanita y de tacón un poco alto. Él, como se sabe pertenecía a la Banda de la ciudad de Tunja. Para una retreta que debían dar en un Veinte de Julio, les dieron uniformes de gala a los músicos, pero todos debían ir calzados. El no tenía con que comprar zapatos, para salir de este apuro se puso los de su hermanita y [...] se sentía tan feliz de verse con zapatos que caminaba con elegancia y donosura” (Ana de Calvo v. 1, f. 7).

había tenido formación alguna. Solamente después de su paso por el Conservatorio, en Bogotá, pudo considerar que había conseguido una mayor participación en el mundo profesional de la música, con el estudio de asuntos teóricos asociados, entre otras cosas, al trabajo compositivo. Y, con todo, aún entonces su formación resultó limitada e incompleta²¹.

Años después, en 1935, cuando se le rindió un homenaje y se inclinó “para corresponder al aplauso de la selecta asistencia”, Calvo experimentó “una dolorosa y a la vez grata impresión” recordando sus faenas de músico por demanda en Tunja:

Cuántas veces me doblegué, paciente, para recibir los latigazos de mi maestro, don Pedro Gómez León, allá en Tunja. Era su “valet” y su discípulo. Por eso me gritaba y me zurraba de lo lindo. Cuántas veces me calé hasta los huesos, yendo tras él, llevando su violín, que era una de las armas decisivas de los enamorados de entonces, porque sus voces tenían el privilegio de ablandar el corazón de las ingratas. Donde hubiera una cuita, fluía la música de don Pedro como un bálsamo. Y donde estaba don Pedro, allí estaba yo, que era su oficial de órdenes. Las melodías me colmaban el alma de una vaga ternura. Yo las tatareaba luego, agregándoles algo de la cosecha de mi sentimiento artístico. (Citado en De Castro, “Vida y pasión”, ACM)

Por otro lado, en su discurso de 1942 Calvo trajo a colación un interesante y sugestivo listado de mujeres con las que compartió de cerca durante los años en que vivió en Tunja, seguramente, gracias su rol de músico en distintas festividades profanas, y a considerable distancia social. Aunque desconocemos por completo las dinámicas de la interacción de Calvo con ellas, y a pesar de su insistencia en evocarlas metafóricamente al amparo la simbología católica, es probable que hayan jugado un papel importante en la iniciación de su vida sentimental, o al menos en su socialización con el género femenino, más allá de las fronteras que le imponía el círculo íntimo de su madre y su hermana:

Con admiración, con respeto y veneración [*sic*] miro pasar a tus bellas, gentiles y distinguidas damas... Allí van las [hermanas] Torres Gutiérrez, Primitiva y Felisa, dignas de figurar en las alegorías que

21 Muñoz y Perico refieren algunas historias con el ánimo de resaltar la temprana habilidad de Calvo para el piano y el lenguaje musical, como que en una ocasión la superiora del Colegio de la Presentación de Tunja, quien gustaba de tocar el piano, tuvo dificultades para interpretar una partitura que había recibido de Francia. La religiosa pidió ayuda a Tomás Posada, quien, encontrando el reto también demasiado complicado, sugirió invitar a Calvo a intentarlo, y a diferencia de los dos adultos, el joven gambitero no encontró mayor apuro frente al teclado (H. Muñoz 4; Perico 46).

representan a Santa Cecilia. Por ellas aprendí a amar la belleza. Y [en] pos de ellas, van las Umañas, las Mariño, las Gutiérrez, las Azulas, las Brigar, las Cifuentes, las Montejo, las Flórez, las Camacho, las Acevedo, las Rubiano y tantas otras que sería largo enumerar. Todas llenas de majestad y de nobleza aristocráticas, piadosas, sencillas y nobles, y todas llenas de gracia como el Ave María. (ACM, Calvo, discurso en Tunja, 1942, f. 1)²²

La vida de músico por demanda le exigía a Calvo contravenir a menudo algunas de las convenciones sociales imperantes en la sociedad tunjana de finales del siglo XIX, como aquella de que no se le debía permitir a un joven estar por fuera de su casa después de las seis de la tarde. Es probable, además, que a otros jóvenes se les censurara su amistad con el músico, dada la prohibición que por lo general les impedía a los hijos legítimos tener entre sus amigos a muchachos que se sabía eran hijos ilegítimos (Cortés, *Curas y políticos* 340).

Finalmente, en Tunja, durante el cambio de siglo XIX al XX, mientras miles de colombianos combatían y morían en la guerra de los Mil Días, Calvo emprendió los primeros pasos en su carrera de compositor. “Para la noble ciudad de Suárez Rendón consagro mi más férvido recuerdo porque fue allí [donde] sentí los primeros hálitos de la inspiración, cuyos efectos se mostraron en una humilde melodía, que dediqué a la que ha sido hasta hoy objeto de mi vida, mi madre” (Calvo, “Páginas” f. 1).

Dos piezas compuso en Tunja, al parecer ambas dedicadas a Marcelina. Primero, un pasillo titulado *A mi madre*, del que infortunadamente no hay ningún vestigio y que incluso, según reconoció varios años después en una entrevista, olvidó por completo²³. Y en segundo lugar, con la ayuda de una “bandola que tocaba en su habitación”, escribió una danza titulada *Livia*, pieza que corrió con mejor suerte, pues poco tiempo después de su llegada a Bogotá fue interpretada por una de las bandas del Ejército; hacia 1913 hizo parte de las primeras grabaciones de música colombiana, en Bogotá, bajo el auspicio de la Victor Talking Machine Company; y entre 1925 y 1930 fue grabada de nuevo por la Orquesta Internacional de la misma casa disquera (Serrano y Mejía 64; Calvo, “Páginas” f. 2; Agudelo 2; Perozzo 110;

22 En la iconografía católica Santa Cecilia aparece como la santa patrona de la música y los músicos. En ACM se conservan algunos cuadros de Santa Cecilia que tenía Calvo, en los que figura tocando diferentes instrumentos.

23 En aquella entrevista Calvo dijo: “Estando muy niño, escribí un pasillo muy triste, dedicado a mi madre, del cual no tengo hoy ni idea y que, desgraciadamente, se perdió entre tantos papeles y tantas idas y venidas. ¡Cuánto lo siento!” (*El Espectador*, Medellín, c. 1920, ACM).

Áñez 102). Además, fue objeto de favorables críticas en la prensa: fue considerada una pieza “de corte sencillo y de expresión sentida [...] tan popular, que pocos eran los que no la tatarasen y ninguna la fiesta en donde no se oyese” (“La obra musical”, ACM).

Así las cosas, el tránsito de Calvo y su familia a Bogotá no debía tardar mucho. Pero la guerra de los Mil Días había dejado profundas heridas y espantosos estragos, y había que esperar. En realidad, el país entero tenía que esperar.

Mil días más en Tunja

La guerra de los Mil Días tiñó de sangre el cambio de centuria en Colombia. Engendrada en medio de la aguda crisis económica y política de los años 1896 a 1899, sirvió de cruento escenario para la exacerbación de los ánimos y las rivalidades bipartidistas que se habían abierto campo a lo largo de casi todo el siglo XIX en múltiples conflagraciones civiles. Se trató de una rebelión masiva en contra del gobierno conservador nacionalista, de sus medidas económicas —como la preferencia del papel moneda en vez del famoso patrón oro— y, a la larga, de la Regeneración misma. El Gobierno se defendió belicosamente de los ataques de los liberales insurrectos, quienes contaron con suficientes guiños del lado de los llamados conservadores históricos, y así los muertos empezaron a multiplicarse en uno y otro bando, hasta llegar al horripilante e inexacto saldo de entre 100.000 y 150.000 cadáveres, que representaron cerca de 2,5 % de la población nacional (Sánchez y Aguilera; Bergquist; Martínez, Alvarado y Carvajal; Archila 323).

La guerra estalló el 17 de octubre de 1899 y se desarrolló en tres etapas claramente distinguibles: la primera, llamada “guerra de los caballeros”, se extendió hasta mediados de 1900; a la luz (o a la sombra) de la defensa de las banderas de los partidos políticos (o al menos los que parecían ser dichos partidos y banderas), consistió en una serie de enfrentamientos, en diferentes puntos del país, entre el ejército regular oficialista y varios ejércitos liberales. El bastión más fuerte de estos últimos, que jugó un papel decisivo en el estallido de la guerra, estaba justamente en los Santanderes, pero Calvo vivía los hechos desde la relativa distancia de las tierras boyacenses, en donde la causa conservadora tenía bastantes adeptos (Fisher, en Sánchez y Aguilera 76-78). Sin duda, ni Calvo ni los tunjanos dejaron de recibir las noticias sobre sangrientos combates como el de Peralonso (diciembre de 1899) y el de Palonegro (mayo de 1900), batallas que dejaron no solo millares de cuerpos tendidos, sino que dieron lugar

a simbólicas creaciones musicales, que probablemente Calvo haya conocido muy pronto²⁴. Siguió una segunda fase, marcada por una guerra de guerrillas, que se prolongó por unos dos años y que se caracterizó, entre otras cosas, por un replanteamiento de la estrategia militar de los liberales. Luego de la abrumadora derrota sufrida en la batalla de Palonegro, el bando insurrecto trató de llevar los enfrentamientos a las montañas, a las recientes zonas de colonización cafetera (en Sumapaz y Cundinamarca), a los Llanos Orientales y a Panamá, a la vez que buscaba respaldo de parte de algunos actores internacionales. Por su parte, el Gobierno reaccionó robusteciendo las penas y endureciendo el trato que le daba al enemigo. En su tercera y última etapa la guerra derivó en nuevas conflagraciones a lo largo de 1902, amparadas oficialmente en la rivalidad bipartidista, pero situadas esta vez en lo que en breve dejaría de ser el departamento de Panamá. Pero la guerra ya hacía agua. Liberales y conservadores, ya en la agonía militar los primeros y económica y políticamente agotados los segundos, no pusieron mayor resistencia a un desenlace negociado y a un tratado de paz que les permitiese una retirada decorosa a ambas partes. Así terminó el cruento conflicto con el que se cerró un siglo y se abrió otro; un conflicto que, como tantos más, significó que “los de arriba volvieron a usufructuar sus ventajas políticas y económicas”, mientras “los de abajo se quedaron sellando sus heridas, su dolor y su miseria” (Sánchez y Aguilera 78-81, 146).

En su residencia en Tunja Calvo aguantó estos mil días, que significaron su tránsito de los diecisiete a los veinte años de vida. Permaneció lejos de las balas, aunque “fue reclutado por una noche”. Los ruegos de Marcelina y su aparente falta de pericia para el arte de la guerra lo libraron de una participación mayor en el conflicto. Ana Rodríguez de Calvo explicaba: “No [fue] más largo su reclutamiento, porque su madre rogó a un general lo dejara libre y este atendió su ruego. Contaba que lo pusieron a patrullar las calles y en la oscuridad de la noche vio un bulto, le ordenó hacer alto y cuando estuvo cerca se [dio] cuenta que era un burro lo que él creía una persona” (v. 1, f. 7).

La anécdota sobre la única noche de Calvo en guardia resulta jocosa, pero la guerra llenaba de incertidumbre y zozobra el ambiente de la capital boyacense. En el libro de defunciones de la catedral de Tunja el cura canónico Horacio Ángel escribió su apreciación sobre el que él consideraba, casi en términos apocalípticos, el último

24 Me refiero a dos famosas piezas de este momento: el pasillo *Peralonso*, de Carmen Manrique Garay, que alude a la batalla del mismo nombre de la que los liberales salieron vencedores, y el bambuco *Palonegro*, de José Eleuterio Suárez, que celebra el triunfo conservador en aquel enfrentamiento que dejó entre 3.000 y 5.000 víctimas fatales.

día de vida del siglo XIX: “Hoy treinta y uno de diciembre de mil novecientos a la media noche ha expirado el siglo XIX, llamado el siglo de las luces, a pesar de que este siglo empezó con las grandes impiedades heredadas [del] anterior, ha muerto como creyente [...] En Colombia ha muerto el siglo XIX en medio de la guerra más sangrienta que registran los anales patrios” (citado en Martínez, Alvarado y Carvajal 47).

Pero la guerra no fue la única ni la más importante de las causas de las muchas muertes que se registraron en Tunja por aquellos años. Varias epidemias atacaron la ciudad a lo largo del siglo XIX, entre ellas de tifo, dengue, fiebre tifoidea, sarampión, gripe, viruela y lepra. Así que, entre guerras y enfermedades y una tasa de natalidad más bien estable, el crecimiento demográfico de Tunja se vio a ratos comprometido, y de hecho, luego de todo el siglo, la ciudad solo logró duplicar su población: de 4.000 habitantes hacia 1800 a cerca de 8.000 para el final de la centuria. Habría que esperar hasta la segunda mitad del siglo XX para constatar un verdadero repunte demográfico. Poco antes de la llegada de Calvo, en concreto entre 1883 y 1889, Tunja fue víctima de una epidemia de tifo que se llevó muchas vidas, según dejan ver los registros de defunciones parroquiales. Así mismo, la epidemia de viruela que acometió contra la ciudad en 1891 —justamente el año que Calvo debió llegar a Tunja— resultó especialmente trágica entre los niños, comoquiera que ese año fue, de todo el siglo XIX, el que dejó la cifra más alta en mortalidad infantil. De hecho, los brotes de estas enfermedades motivaron la implementación de medidas higiénicas y sanitarias especiales, en consideración de la vinculación de la falta de aseo, el hacinamiento y la pobreza con la propagación de las infecciones. Además, se hizo manifiesta la preocupación de las autoridades por la falta de una apropiada red hospitalaria y de recursos materiales y humanos para la salud. Por otra parte, el hecho de que muchas de estas enfermedades estuvieran ligadas a las batallas acaecidas en medio de las guerras civiles de finales de siglo, y, sobre todo, de que muchos de los contagiados eran miembros de los ejércitos, promovió en aquellos años la construcción de algunos hospitales militares en la ciudad (Martínez, Alvarado y Carvajal 48, 55-58, 64-68). De cualquier manera, la estrepitosa guerra de los Mil Días fue un propicio escenario para el amancebamiento entre enfrentamientos bélicos y brotes de epidemias.

Durante la guerra Tunja fue, a todas luces, un fortín de los conservadores, del catolicismo y de la Regeneración. Los púlpitos eran plataformas desde donde se emitía un bombardeo de proclamas y admoniciones acerca de cuál era el bando legítimo en la guerra, al que se debía apoyar y por el que, dado el caso, habría que dar hasta la vida.

De este modo, desde los estrados de los templos se configuraba un mundo maniqueo en el imaginario colectivo de los feligreses, que se veían constreñidos a tomar partido. Así, más que una coyuntura ajena, “la guerra además de ser una forma de hacer política, era una forma de hacer religión, o por lo menos de defenderla”, pues “al igual que otras guerras civiles del siglo XIX, tuvo tintes de guerra santa. La cátedra sagrada, el púlpito y los escritos con matices religiosos, fueron también formas de hacer guerra” (Cortés, “Clero, política y guerra” 173, 185-186). Luis A. Calvo, devoto católico, no debió ser ajeno a estas cuestiones, y quedan pocas dudas de que, dado el caso, hubiera abrazado, junto con su madre, su hermana, su empleador y buena parte de la sociedad tunjana de fin de siglo, el ideario católico y conservador.

Pero, pasados los mil y más días, con millares de muertos recién enterrados y con un departamento menos en el mapa, el país se encontró de frente con un nuevo siglo, y Calvo, con nuevas perspectivas en su trasegar como músico empírico y en cierto modo inexperto. Muy pronto, y a la luz de atractivas oportunidades, sus pasos lo llevaron a Bogotá. Y lo llevaron literalmente, pues de nuevo tuvo que viajar a pie.

Capítulo 2

La temporada en Bogotá

Poco después del final de la guerra Calvo tuvo que viajar a Bogotá para recaudar un dinero. La precariedad de los medios de transporte y la escasez de los recursos de la familia hacían de esta travesía una empresa casi temeraria. Por lo menos, tal es la impresión que producen testimonios como el de José Antonio Umaña, quien antes de realizar un viaje de Tunja a Bogotá, a finales del siglo XIX, encargó una misa “para implorar la protección de Dios en tan terrible aventura”, una aventura que no tardaba menos de “tres días y medio” (Ávila 103). Sin embargo, para Calvo la travesía habría de resultar provechosa, pues poco después de su arribo a la capital los rústicos conocimientos musicales que había adquirido en Tunja empezaron a dar sus primeros réditos:

La primera caminata larga de mi vida fue la que hice de Tunja a Bogotá, para cobrar unos sueldos por mis servicios en la banda de Tunja. Gané diez fuertes en una sesión solemne, y con otros tantos que había ahorrado, me vine a la capital. Lo más interesante de Bogotá fue para mí el cafetín de La Alhambra, en donde un pianista malhumorado hacía las delicias del público de principios de siglo. A poco se fue el pianista, y yo, haciendo de tripas corazón, me presenté al propietario.

—¿Tiene usted inconveniente en que toque algo?

—No, absolutamente, me contestó.

Me dio las llaves del instrumento, y yo, resuelto, ejecuté “La italiana en Argel”, obertura que había estudiado en Tunja con gran interés. Tuve

un contrato con La Alhambra, hice posteriormente un viaje a Tunja, y a mi regreso a la capital conseguí una plaza de pistón en la banda¹.

En efecto, en 1905, con 23 años y confiado —quizás más de la cuenta— por causa de un anuncio del presidente de turno, Luis A. Calvo emprendió de nuevo la marcha hacia Bogotá, epicentro de la administración pública, de la vida política, de la educación musical formal y de la actividad artística del país. Era una jugada arriesgada, sobre todo si se tiene en cuenta que el joven músico carecía de conexiones sociales en la capital. Solo tenía la promesa de una beca, y había motivos de sobra para desconfiar de su cumplimiento. Tan ingenuo como resuelto a formalizar su oficio, hizo maletas y emprendió el viaje: “[...] animado por el deseo de poseer mayores conocimientos y halagado por un decreto del general Reyes, entonces presidente de la república en el cual disponía que a todo joven que se colocara en una de las bandas de la capital se le adjudicaría una beca en la Academia Nacional de Música; lleno de entusiasmo me trasladé a Bogotá, donde llegué el 11 de mayo de 1.905” (Calvo, “Páginas” f. 1).

Casi un mes después, “[e]l primero de junio”, se incorporó al regimiento Bolívar para hacer parte de “la segunda banda del ejército como músico de tercera clase, desempeñando el cargo de tercer pistón” (Calvo, “Páginas” f. 1). Muy seguramente se trataba de un bombardino, instrumento que había empezado a ejecutar en la Banda Departamental de Boyacá. No obstante, muy pronto, con las medidas de austeridad adoptadas por el propio presidente Reyes llegaron penurias económicas que afectaron a numerosos asalariados del gobierno, entre ellos Calvo y sus compañeros de la banda del Ejército. La historia recuerda a Rafael Reyes como un “hombre pragmático” que, imprimiéndole a su gobierno (1904-1909) un impulso modernizador, procuró reducir la impetuosa carrera inflacionaria de la moneda, estimular la inversión extranjera, ampliar la red de carreteras y vías férreas, subsidiar las nacientes industrias y propiciar un clima económico y político favorable a los negocios, entre otras iniciativas (Archila 325-332). Sin embargo, a Calvo le tocó sufrir las contingencias presupuestales y las bajas de salarios. Como era de esperarse, no pasó mucho tiempo antes de que Marcelina y Florinda se le unieran en Bogotá, para soportar con él las considerables carencias que solían aguardar a los recién llegados en

1 Entrevista a Calvo en Humberto de Castro, “Vida y pasión de un grande artista”, *El Espectador*, c. 1941, ACM. *La italiana en Argel* es un “drama jocoso” en dos actos cuya música fue compuesta por G. Rossini (1792-1868); fue estrenado en 1813. El libreto, obra de Angelo Anelli, cuenta la historia de una italiana que viaja a Argelia para liberar a su enamorado, que ha sido hecho esclavo en ese país.

el todavía sórdido entorno urbano. Algunos años más tarde Calvo recordaría así la primera etapa de su temporada en Bogotá:

¡Qué horror! [i]Me angustia el recuerdo de mi noviciado capitalino! Cincuenta pesos devengaba, cuya suma me proporcionaba un pequeño bienestar, el que amorosamente compartía con mi madre y mi hermanita. A los pocos días un terrible decreto del Poder Ejecutivo, tendiente a equilibrar el presupuesto nacional trajo la miseria a mi pequeño hogar, pues la inhumana disposición presidencial descontó el cinco por ciento a todo empleado del gobierno, pero de todos ellos los que soportamos las peores consecuencias fuimos los del ejército, pues a nosotros, a parte del descuento anotado, se nos rebajó un grado, por cuyo motivo los cuarenta pesos que yo ganaba quedaron reducidos a la insignificante suma de veinticinco pesos, cantidad insuficiente para atender a las más imperiosas necesidades de la vida. Año y medio duró ese lento padecer. [i]Cuántos días amargos para mí! Qué pena tan grande la que sentía cuando, lleno de tristeza, llegaba al apartamento que habitábamos y mi cariñosa madre me invitaba a la mesa sin haber llevado desde días atrás ni un centavo para el pan de cada día. (Calvo, “Páginas” f. 2)

En una época en que un kilo de carne podía costar unos 15 centavos y uno de papa cerca de 7 centavos, y el jornal promedio de un trabajador no alcanzaba los 30 centavos, el salario mensual de 50 pesos que devengaba Calvo en un primer momento, que equivalía a 1,6 pesos diarios aproximadamente, no constituía una fortuna pero sí garantizaba “un pequeño bienestar”². La reducción del ingreso, primero a 40 pesos y luego a 25, debió acarrearle una incesante preocupación al pequeño grupo familiar, que se vio obligado a pasar su primera época “en un cuarto destartado” (Perozzo 110). Para 1892, según las averiguaciones de María del Pilar López, el arriendo de una habitación de 3 por 3,5 m, en la que podían acomodarse hasta 6 personas, en los sectores de Belén y San Diego, costaba cerca de 2 pesos. El precio de la misma habitación, pero dentro de la ciudad, podía llegar hasta los 10 pesos, y, por lo visto, estos valores no cambiaron mucho hasta los años treinta. En Bogotá, durante las primeras décadas del siglo xx una familia obrera vivía, por lo general, en una habitación de 8 m² y pagaba entre 8 y 9 pesos mensuales de arriendo, con servicios incluidos (López, *Salarios* 42-43). Es bastante probable que, en lo relativo a la vivienda, esta haya sido la situación de la familia Calvo durante la mayor parte de los años que vivió en

2 María del Pilar López muestra que la diferencia entre los precios de la carne y la papa se amplió considerablemente a lo largo de la primera mitad del siglo xx: pasó de una proporción de 2:1 a comienzos de siglo a una de 10:1 después de la tercera década (*Diferenciación salarial* 21-22).

Bogotá. Los recortes salariales implicaban un alarmante incremento del porcentaje del salario destinado al arriendo: del 20 al 25 % y, finalmente, al 40 %. Como veremos, esta estrechez puede, en parte, explicar la abundancia de los compromisos musicales por demanda que adquirió Calvo en la capital³.

Por otra parte, aunque la vinculación de Calvo al Ejército estaba relacionada, principalmente, con sus servicios musicales en la banda, también le aportó algo del revestimiento propio de un militar de carrera, con rango incluido. Y aunque en adelante su apariencia y sus actividades se ajustaron al estilo de vida de un civil, conservó por algunos años su posición en el Ejército y disfrutó de los beneficios adscritos a su escalafón marcial. De hecho, en 1926, a sus 43 años, cuando llevaba casi una década recluido en Agua de Dios, recibió una notificación formal del ministro de Guerra que le reconocía su condición de oficial del Ejército “con el grado de mayor”⁴. Calvo no fue el único compositor de su generación que se vinculó a las Fuerzas Armadas en procura de una mejor condición laboral o de un medio y una vitrina para desempeñar su arte. Lo propio hizo, por ejemplo, el músico vallecaucano Jerónimo Velasco (1885-1963), quien habiendo llegado a la ciudad por la misma época que Calvo, fungió como sargento de la Policía (Montoya 12).

En la anquilosada Bogotá de comienzos de siglo

En 1905, a la llegada de Calvo, Bogotá era en realidad “un pueblo de cerca de 100.000 habitantes que mantenía persistentemente su imagen de pequeña ciudad colonial” (Pachón y Muñoz 17). A decir verdad, a comienzos del siglo xx las principales ciudades colombianas, entre ellas la capital, permanecían al margen de los cambios tecnológicos que se experimentaban en otros países. Aunque para entonces “el discurso modernizador y la economía capitalista ya

3 No sabemos exactamente por cuánto tiempo, pero, según Jorge Áñez, Marcelina, Florinda y Luis Antonio vivieron una buena temporada en una pensión ubicada en “la carrera novena entre calles diez y once”, en la que también vivió Alejandro Wills (193). En una carta que Wills le escribió a Calvo el 6 de febrero de 1935, y que se publicó en la prensa, aquel recordaba su vida juntos dos décadas atrás: “En el año [19]13, éramos cohabitantes en la casa de la carrera 3.” (ACM).

4 Comunicado del Departamento Central del Ministerio de Guerra a Luis A. Calvo, 27 de febrero de 1926. El documento, firmado por R. Negret (el ministro en turno), establecía que Calvo había “llenado los requisitos exigidos por el Decreto 1702, reglamentario de la Ley 40 de 1922”. Esta ley concedió el pago de pensiones a los militares que se habían contagiado de lepra durante su permanencia en el Ejército. Y, aunque lejos de las balas y los uniformes, tal fue el caso de Calvo. En un reportaje que se le dedicó en 1940, Calvo informaba también “que estuvo 20 años prestando servicios en el ejército y llegó a obtener el grado de mayor como músico” (ACM).

habían transformado las ciudades europeas y estaban comenzando a tener gran impacto en las capitales suramericanas [...] la capital colombiana seguía manteniendo gran parte de las costumbres y hábitos de la Colonia” (López, *Salarios* 7). María del Pilar López explica que Bogotá ocupaba un área de 320 hectáreas, repartidas en 260 manzanas. En muchos aspectos las características de la sociedad eran las mismas del siglo XIX, pero los contrastes sociales eran más evidentes. Una parte considerable de la población vivía en condiciones precarias; el nivel educativo era, en general, bastante bajo; y en lo económico la ciudad se caracterizaba “por industrias incipientes, por una débil integración al mercado mundial y por la falta de acceso a un mercado interno”. Las pésimas condiciones de higiene que predominaban en la mayoría de los sectores favorecían la proliferación de enfermedades (López, *Diferenciación salarial* 3).

Por otra parte, según explican Ximena Pachón y Cecilia Muñoz, desde los primeros años del siglo XX tuvo lugar “un vertiginoso proceso de expansión que no pudo ser controlado por las autoridades capitalinas. La carencia de vivienda y servicios públicos se sentía en todas partes, pero de manera especial en los barrios que surgían en la periferia de la vieja ciudad” (17). Cada vez eran más los migrantes que llegaban de diversas zonas del país, pero la infraestructura de Bogotá no estaba lista para recibirlos. Numerosos patios y solares se convirtieron en improvisados espacios de vivienda, muchas casas se convirtieron en inquilinatos, y entre tanto las condiciones de salubridad se deterioraban.

Por supuesto, la situación no era la misma en toda la ciudad. La geografía social que habría de dominar el espacio urbano a lo largo de todo el siglo comenzaba a manifestarse. La clase adinerada, que usualmente habitaba el centro de la ciudad, empezó a mudarse a las zonas verdes del norte, lo cual dio lugar al surgimiento de los sectores de élite de Chapinero y de las inmediaciones de la avenida Chile. De esta forma, “mientras Chapinero era el idílico sector del norte al cual se desplazaba la ciudadanía en busca de aire puro y descanso del bullicio de la ciudad, los pobres habitaban el centro, el sur y el oriente” (Pachón y Muñoz 17-18)⁵. El paisaje urbano se transformó en consecuencia, y a la par que vastos “sectores de la ciudad se encontraban poblados de pequeñas casuchas de bahareque y piso de tierra, con techos pajizos, sin agua, desagüaderos ni letrinas”, el panorama en “los nuevos sectores” era de “casa-quintas,

5 Sin embargo, el centro de Bogotá seguía siendo sede de importantes encuentros y actividades sociales de la élite capitalina, pues allí se ubicaban los principales clubes, centros educativos y edificios de la administración pública, y las sedes de órganos eclesiásticos, periódicos y negocios.

dotadas de jardines y buenos servicios” (Pachón y Muñoz 20-22). A pesar del afán modernizador de las autoridades, que realizaban obras civiles tendientes a mejorar el aspecto de la ciudad, embellecían sus parques y construían avenidas, casi la mitad de la población vivía en condiciones lamentables. La prensa no dejó de dar cuenta de ello:

No menos de un tercio de los habitantes de Bogotá pertenecían a la clase proletaria, a la mayor parte de la cual aquejaba, además de la falta de recursos, la más grande y peligrosa de las desgracias humanas, la pobreza de intelecto, la ignorancia [...] Vivían hacinados en bohíos miserables y en tiendas infectas [...] a donde no llegaba un rayo de sol, ni una bocanada de aire puro, carecían de retretes y dentro de un espacio reducido, generalmente húmedo, en donde se encuentran víveres, muchas veces ya en estado de descomposición, y hasta animales domésticos, dormía toda una familia compuesta de personas de ambos sexos y todas las edades y hasta extraños... (*El Tiempo*, 5 de abril de 1920)

En materia de servicios públicos la situación también era precaria. La calidad higiénica del agua y el funcionamiento del acueducto eran problemas serios; el abastecimiento era deficiente y la mayoría de las fuentes hidrográficas que abastecían a Bogotá estaban contaminadas. Todo ello constituía una continua amenaza para la población capitalina, de lo cual daban cuenta los altos niveles de mortalidad infantil y la proliferación de enfermedades como fiebre tifoidea, tuberculosis y disentería. Entrado ya al siglo xx Bogotá carecía de alumbrado eléctrico en las calles, y aún después de instalado permaneció varios años sin funcionar. Escasas eran las calles iluminadas, como raras las casas que contaban con luz eléctrica. En 1908 la Empresa de Energía Eléctrica iluminó la ciudad con motivo de las próximas fiestas del centenario de la Independencia, pero poco después de las festividades las bombillas fueron retiradas y “Bogotá volvió a sumirse en su oscuridad tradicional”. Solamente hasta comienzos de la década de los veinte el servicio eléctrico empezó a establecerse más o menos regularmente (Pachón y Muñoz 22-25; López, *Salarios* 26-28; Castro-Gómez 111-114).

De igual manera, el sistema de nomenclatura y direcciones era deficiente. Como en otras épocas, según exponen Pachón y Muñoz, la gente “se guiaba por señas, pero a medida que crecía la ciudad este sistema se iba haciendo inoperante. Muchas personas ignoraban el número de la calle donde habitaban y se decía que las casas, cuando tenían placa, podían tenerla en cualquier lugar y de cualquier manera: encima de las puertas, escritas con carbón o con lápiz sobre la pared blanqueada, con borrones que dejaban el

número indescifrable” (26). El estado de las calles era de lamentar. En períodos de lluvia “se convertían en inmundos lodazales y en épocas de verano el polvo ahogaba la gente”, circunstancias, como otras ya mencionadas, favorables para la propagación de enfermedades. A todo esto se sumaba la intensa actividad delincuencial que cundía en la ciudad y en los caminos que la conectaban con municipios vecinos, protagonizada a menudo por menores de edad; las riñas, “agudizadas por el consumo de la chicha”, que con frecuencia eran fatales debido al uso del puñal; y la incapacidad de la Policía para hacerles frente a tales problemas (34-35).

En Bogotá, el famoso tranvía de mulas fue el principal medio de transporte durante los primeros años del siglo xx: carros de pasajeros y carros de carga, tirados por mulas y bueyes, que se apropiaban de las vías. Los primeros carros del novedoso tranvía eléctrico llegaron en 1917, pero entonces Calvo ya no vivía en la capital —el año anterior había partido para Agua de Dios—. Con todo, la instauración del tranvía eléctrico no redundó en una mejora sustancial de la movilidad ni significó la inmediata desaparición de su antecesor de tracción animal. Así que, a finales de la segunda década del siglo xx, vagones eléctricos y mulas compartían las calles. Los primeros, aunque impetuosos, terminaban “trancados y tenían que someterse a la velocidad de los vagones tirados por mulas que entorpecían las vías”; la estrechez de las calles y “la existencia de rejas que cerraban ciertas vías” no facilitaban las cosas (Pachón y Muñoz 25-27). Solo desde los años veinte, en medio del auge de las importaciones asociado a la apertura económica, de la famosa “danza de los millones” y de la voluntad modernizadora de algunos sectores sociales y políticos se pavimentaron las calles, se formalizaron los andenes, empezaron a proliferar los automóviles y comenzó a establecerse el servicio de transporte público automotor (Archila 341-342; López, *Salarios* 38).

En suma, en el despegue del siglo Bogotá era, en casi todas sus zonas habitadas, una ciudad insalubre. El desaseo de calles y habitantes, la contaminación del agua —procedente de ríos que fungían también como desagüaderos—, los muladares, la existencia de múltiples focos de infección —como el conocido matadero municipal y otros varios sitios donde se degollaban cerdos y ovejas sin cuidado alguno—, la pobreza y las enfermedades eran notas características de la ciudad. Además, como se ha expuesto, en muchos casos las condiciones de vivienda eran lamentables. El reducido tamaño de los espacios de habitación, el subsecuente hacinamiento y la predominancia del piso de tierra eran circunstancias comunes y, entre otras causas, favorecían la propagación de enfermedades como la lepra. En efecto, la lepra no solo estaba muy extendida sino que era

“la enfermedad que mayor temor causaba en la población. No se sabía cómo combatirla, y ante el pánico que producía su presencia aun en las clases adineradas, las autoridades recogían a los leprosos y los recluían de por vida en los temibles leprocomios o lazaretos” (Pachón y Muñoz 27, 29-31). Calvo terminaría por ser víctima de esa enfermedad que temían todos, y de aquel confinamiento singularmente espantoso en el imaginario colectivo de los bogotanos de las primeras décadas del siglo xx.

Las primeras faenas musicales de Calvo en Bogotá

A pesar de la manifiesta precariedad que la caracterizaba en varios frentes, Bogotá fue conocida como la “Atenas suramericana” en virtud del aparente dinamismo de su vida cultural e intelectual. Calvo participó de estas dos facetas de la ciudad de comienzos de siglo: la insalubre y la artística; ambas incidieron decisivamente en su personalidad y en sus circunstancias durante los once años que permaneció en la capital, desde 1905 hasta 1916. De estos, los primeros los pasó tocando en la banda del Ejército e intentado, infructuosamente, hacer efectiva la prebenda que había prometido el decreto presidencial:

[...] por más de cuatro años luché para que se me diera la beca a que tenía derecho según el decreto presidencial; la que nunca logré por carecer de las debidas recomendaciones de los ministros y otras altas personalidades del Gobierno. Mi desilusión [fue] tan grande que llegué a sentir horror de la vida. Nunca más quise pasar por la calle donde se levantaba el templo del divino arte que con tanta indiferencia me cerraba las puertas. (Calvo, “Páginas” f. 2)

Las cosas no pintaban bien. Además del detrimento salarial, la posibilidad de acceder a la Academia Nacional de Música, motivación principal de su traslado desde Tunja, se hacía más remota. La falta de un efectivo padrino político le resultaba costosa; en efecto, el nombre de Luis Antonio Calvo no aparece por ningún lado en los registros que se conservan de los beneficiarios de la medida del presidente Reyes⁶. Sin embargo, Calvo aplicó “todo su talento a un proceso autodidacta” (Restrepo Duque), y con los muy limitados conocimientos musicales formales con que contaba hasta ese momento emprendió retos más consistentes como interprete, arreglista y compositor: “Comprendí que debía arriesgarme y

6 Lista de beneficiados de becas y subvenciones del Gobierno (1905-1910) (AGN).

acreditar las cualidades que estaba seguro de poseer, y fue así como ante mi amigo Luis Cáceres ejecuté la danza “Libia” [*sic*], que había compuesto antes de mi salida de Tunja. Cáceres apadrinó la dan[za]” (Calvo, en H. de Castro, *El Espectador*, c. 1941, ACM).

La banda del Ejército fue el escenario de estos primeros experimentos musicales de mayor calado. A pesar de la rigidez que se le suele atribuir a la institución castrense, Calvo se vio favorecido por una particular condescendencia. *Livia*, la pegajosa y repetitiva danza, primicia de sus composiciones, engendrada no hacía mucho en el tenor de los salones de baile, pasó a un formato instrumental de seguro más amplio y ambicioso.

[...] por mi grande amor a la música y como tratando de distraer mi prematuro desengaño, me propuse hacer lo que jamás había pretendido, que fue instrumentar una de mis piezas a la banda a que yo pertenecía, no sin el temor de que mi primer ensayo resultara un fiasco. Una vez terminada la instrumentación presenté mi trabajo al músico mayor, quién le dispensó [benévola] acogida y en seguida hizo distribuir los papeles y se procedió al ensayo. Cuál no sería la sorpresa de los profesores y también la mía al oír el conjunto tan delicioso y la sonoridad armoniosa de mi danza que fue un éxito, la cual lleva por nombre “Livia”. No puedo pasar inadvertido el brote de egoísmo y emulación que los más de mis compañeros de la banda me dedicaron por mi primer triunfo. Con todo el valor moral logré imponerme, ya que mis posteriores trabajos de composición e instrumentación para la banda fueron bien recibidos por el director de ésta. (Calvo, “Páginas” f. 2)

A pesar del “brote de egoísmo y emulación” —un recuerdo similar se encuentra en su evocación de sus años en la Banda Departamental de Boyacá— el panorama comenzaba a hacerse más favorable para Calvo. Cierta alivio económico, un progresivo arraigo en sus roles de intérprete, compositor y orquestador en la banda y un inesperado encuentro que facilitaría su acceso a la educación musical formal fueron signos inequívocos del comienzo de una mejor época.

Dos años después un nuevo decreto del ejecutivo nos devolvía a nuestros primitivos puestos y sueldos; y, al poco tiempo, se me ascendía a profesor de segunda clase debido a mi buena conducta y adelantos en el instrumento del pistón. Ya mi situación y la de mis compañeros no era tan aflictiva. Muy resignado me hallaba al ver que mi aspiración en cuanto a estudios se había truncado, [cuando] una tarde en que la banda en uno de sus conciertos acababa de ejecutar un valse mío que días antes yo mismo instrumenté, vi que un joven de aspecto aristocrático se acercó a la banda e inquirió el nombre del valse que acababa de oír y preguntó por su autor; una

vez informado, se acercó a mí para felicitarme con una galantería sin igual. Al preguntarme dónde había hecho mis estudios de armonía, le contesté con gran desconsuelo, que yo ignoraba completamente hasta los más elementales estudios de teoría, de cuya afirmación sincera dudó, puesto que objetó enseguida, manifestando que era imposible haber compuesto ese valse sin poseer los debidos conocimientos de armonía a lo cual le manifesté que tampoco me explicaba cómo podía concebir esas cosas; en seguida me dijo que él era el profesor de armonía de la Academia Nacional y que tendría mucho gusto en que yo fuera discípulo suyo. Después de manifestarle mi profundo agradecimiento con su bondadosa acogida, quedamos en que el día lunes de la semana siguiente daría principio a mis deseados estudios. Así fue como logré penetrar al encantado recinto que por tanto tiempo tuvo cerradas sus puertas para mí. (Calvo, “Páginas” ff. 2-3)

El hombre de aspecto “aristocrático”, adjetivo (curiosamente) muy común en los escritos y en la prensa de la época, se llamaba Rafael Vásquez Flórez, y era, en efecto, profesor de armonía en la Academia Nacional de Música en la primera década del siglo xx. El vals que tocaba la banda aquel día y que captó la atención de Vásquez Flórez se titulaba *Chavita*. De esta obra diría Calvo varios años después, en una entrevista, que “gustó mucho y la había escrito dedicada a una novia [que era] hermana de uno de mis compañeros de la banda”⁷. Por su parte, Rafael Vásquez Flórez recordó también, años más tarde, su primer encuentro con Calvo:

[...] una noche tediosa en la que me disponía a dar una vuelta, oí a distancia, que la banda nacional de música ejecutaba un valse, frente a la residencia de un diplomático. Era un valse de corte distinguido, sentimental, en que la armonía estaba bien conducida y la instrumentación adecuada. Me dirigí allí, y cuando terminaron, pregunté a uno de los músicos, el nombre del autor del valse. Me respondió: el autor es Luis A. Calvo. Voy a presentárselo. En seguida vino con un joven de modales afables y a quien le pregunté: ¿Usted es colombiano? Me respondió afirmativamente. La otra pregunta que le hice

7 “Cinco minutos con el maestro Luis A. Calvo” (artículo en periódico de Armenia), 8 de agosto de 1941, ACM. En una entrevista realizada y grabada por Sofía Elena Sánchez Messier el 9 de septiembre de 1994, Mary Caro de Bruno se refiere al romance de Calvo con Isabel (Chavita), quien, según Mary, provenía del municipio de Vélez (Santander). Mary estuvo casada con Francisco Bruno, y afirma que su esposo (quien habría conocido personalmente a Calvo) le contó que el músico solía viajar a Vélez a visitar a Isabel en los años previos al diagnóstico de lepra, y que la nefasta noticia habría incidido en el fin de la relación y en la dolorosa separación, hechos que Mary refiere con dramatismo. Isabel habría partido para Italia para hacerse religiosa. Sin embargo, varias cosas no encajan del todo bien en el relato de Mary. Por ejemplo, habla de algunas actitudes de Calvo asociadas con su escrupuloso desenvolvimiento social como enfermo de lepra, años antes del diagnóstico. Además, en ningún otro lugar, en las fuentes consultadas, hay indicio alguno de un viaje de Calvo a Vélez.

fue: ¿Usted en dónde estudió armonía? A lo cual me respondió: Yo nunca he estudiado armonía, pero tengo vivos deseos de aprenderla. Y en ese momento tuve una plena satisfacción de las que no se olvidan cuando le dije: Soy el profesor de armonía de la Academia Nacional de Música. Desde mañana tendrá usted una beca en mi clase. (Vásquez Flórez, “Anhelos”, c. 1935, ACM)

La Academia Nacional de Música se fundó en 1882, y junto con la Escuela de Música de Santa Cecilia de Medellín, creada seis años después, constituyeron los primeros y principales referentes en los estudios formales de música en el país. La Academia funcionó, como explica Ellie Anne Duque, con serias dificultades financieras desde su fundación hasta 1899, cuando debió cerrar sus puertas por causa de la guerra de los Mil Días; restableció sus labores en 1905, en 1910 se convirtió en conservatorio y con esta modalidad se vinculó, en 1935, a la estructura formal de la Universidad Nacional de Colombia. En el establecimiento de la Academia jugó un papel crucial Jorge Wilson Price (1853-1953), hijo de Henry Price, un músico y comerciante inglés que, además de participar como dibujante en la Comisión Corográfica de mediados del siglo XIX, estuvo entre los fundadores de la Sociedad Filarmónica de Conciertos en Bogotá, hacia 1846. Con la fundación de la Academia Nacional Jorge Price materializó el sueño de su padre. Los objetivos de la institución eran claros: “enseñar los rudimentos teóricos de la música, garantizar la proficiencia del canto, la ejecución del piano y de los instrumentos de la orquesta y la banda” (Duque, “Música” 256-260, 266-267; véase Duque en Bermúdez, *Historia* 136-143; Cortés, *Hacia la formalización*).

El hecho de que los diplomas que ofrecía terminaran por convertirse en una especie de “tarjeta profesional” para los músicos de entonces, consolidó la legitimidad de la Academia. Entre 1882 y 1910 su nómina de profesores incluyó a varios de los músicos más conocidos del país y algunos instructores extranjeros que, en su mayoría, pertenecían a las filas de los músicos italianos que llegaban a Colombia desde las últimas décadas del siglo XIX gracias al auge de la ópera y la zarzuela. Algunos estudiantes ayudaron activamente en el fortalecimiento de la Academia, enrolándose en faenas docentes. Nombres que en el siglo XX estarían asociados a significativos logros académicos en las artes musicales en Colombia, como los de Guillermo Uribe Holguín y Jesús Bermúdez Silva, estuvieron a finales del siglo XIX relacionados con alguna asignatura en la Academia, luego de escasos cinco años de formación académica en el mismo recinto. Lejos de ser una institución ajena al modelo sociocultural que se imponía en Colombia en los últimos años del siglo XIX y los primeros

del xx, la Academia respondía, con sus principios y regulaciones, al orden que imperaba en la sociedad. Según Duque,

Los reglamentos de la Academia no solo hacían referencia a un plan de estudios. Como buena institución fortalecida en la época de la Regeneración y el concordato, contemplaba aspectos del comportamiento (que debía ser ejemplarizante y católico) por parte de los alumnos. Su carácter era especializado, pero confesional. Price creía firmemente que la música tenía el potencial para moldear el espíritu y a través de guías de comportamiento estricto podía alejar al músico colombiano del consumo del alcohol y de la fiesta. (“Música” 257)

Como ya se ha anotado, el carácter de Calvo fue moldeado, en buena medida, por los estatutos de la Regeneración, y, por lo visto, esta influencia se vio reforzada con su ingreso en la Academia Nacional de Música.

Por otro lado, la Academia jugó un papel fundamental en la ampliación del espectro de obras y compositores internacionales (léase europeos) que se escuchaban y estudiaban, o de los que simplemente se tenía noticia. Hasta la creación de esta institución, buena parte del repertorio europeo de las tres últimas centurias era todavía desconocido en nuestro medio, pero por obra de su labor educativa y, sobre todo, de los conciertos que ofrecía periódicamente, se oyeron por primera vez en Bogotá composiciones de Bach, Mozart, Beethoven, Chopin y Mendelssohn, entre otros (Duque, “Música” 258; Duque, “La cultura musical” 97-99).

Los cruentos hechos de la guerra de los Mil Días hicieron que la Academia estuviese cerrada por algunos años. En 1905, el año en que Calvo llegó a Bogotá, la institución reinició sus labores, esta vez bajo el liderazgo de Honorio Alarcón, uno de los mejores pianistas que por esos días tenía el país. Alarcón se había formado musicalmente en Leipzig y es probable que en algún momento haya sido instructor de Luis A. Calvo. Es difícil establecer si la reapertura de la Academia incidió en la resolución del primer mandatario de otorgarles becas a los miembros de las bandas del Ejército, o si, por el contrario, las intenciones del Gobierno facilitaron la reapertura del centro educativo. Lo cierto es que este restablecimiento no fue fácil, pues se vio entorpecido por la ineficiencia en los asuntos administrativos y académicos. Pero no se trataba solamente de la recuperación de la Academia Nacional de Música. La guerra, y en especial el contundente toque de queda que se impuso en la capital durante buena parte de ella, trajeron consigo un casi total decaimiento de la vida cultural y de la escena artística capitalina. Las temporadas de ópera, los conciertos públicos y las presentaciones musicales en

clubes y restaurantes habían cesado prácticamente por completo. Los primeros años de la posguerra dieron lugar a un resurgimiento de la vida artística de la capital en el cual la Academia Nacional fue el principal centro formal de enseñanza musical. Mientras circulaban noticias como la pérdida de Panamá, en el marco de dicho proceso de revitalización cultural y social diversos músicos llegaron a la capital procedentes de distintos puntos del país y avivaron con sus talentos y aspiraciones la actividad cultural. Igual que Calvo, otros músicos de provincia, como el vallecaucano Jerónimo Velasco, migraron a Bogotá en busca de trabajo, educación y oportunidades (Duque, “Música” 258-259, 266; Duque en Bermúdez, *Historia* 144; Montoya 12-13).

En 1910 la Academia Nacional de Música se convirtió en conservatorio, con Guillermo Uribe Holguín (1880-1971) a cargo de la batuta, literal y metafóricamente hablando. El centro educativo experimentó entonces cambios de forma y fondo que beneficiaron a Calvo; aunque este había llegado a Bogotá el mismo año de la reapertura de la Academia, su ingreso como estudiante solo pudo hacerse efectivo poco antes de la transformación en conservatorio. Pero, como se ha anotado, la reorganización de la institución no fue fácil, y Calvo, que apenas empezaba sus estudios, se encontró en medio de una controversia con dos bandos bien definidos:

Durante ese tiempo se presentó aquella pugna por la rectoría del Conservatorio entre los partidarios del recién llegado de Europa señor Uribe Holguín y los del profesor Honorio Alarcón; yo, pobre muchacho provinciano, sin mayores amistades ni conocimientos, permanecí neutral; al fin se decidió el asunto por el Maestro Uribe Holguín. Yo creí que hasta allí había ido mi carrera, porque habiendo sido un indeciso no se me miraría bien, y dejé de concurrir a las clases como quince días, hasta que me encontré con mi profesor de Armonía, quien me censuró la ausencia y me ordenó regresar a las clases, lo que gustoso hice y continué concurriendo hasta terminar el curso [...]. (“Cinco minutos”, recorte de prensa, ACM)⁸

Según parece, Calvo no fue, al menos al comienzo, un estudiante regularmente admitido en la Academia, sino un músico aficionado a quien el profesor de armonía dejaba asistir a sus clases. Pero las clases de armonía con Vásquez Flórez, que se extendieron cerca

8 El libro de recortes que se conserva en el ACM es una extensa colección de recortes de prensa sobre el músico, pegados sobre las páginas de un grueso volumen que debió ser un libro frecuentemente utilizado por Calvo: un tratado sobre el acompañamiento de piano de Émile Durand (*Traité d'accompagnement au piano*. París: Alphonse Leduc). Sobre la controversia en torno al rumbo del Conservatorio véase Duque, “Instituciones musicales”, en Bermúdez, *Historia* 140-144.

de dos años, se vieron repentinamente interrumpidas, pues por causa de la “reorganización, el director [Honorio Alarcón] y varios profesores del instituto, entre ellos el profesor de armonía fueron destituidos” (“Cinco minutos”, ACM). Así, según el relato del propio Calvo, “me vi obligado a abandonar la clase que galantemente me dictaba el inolvidable señor Rafael Vásquez Flórez” (“Páginas” f. 3). No obstante, tras una breve temporada por fuera del Conservatorio otro afortunado contacto facilitó su regreso a la institución, esta vez con una modalidad de admisión más formal.

Más tarde mi querido amigo, el virtuoso violinista Leopoldo Carreño U., se interesó por mí y logró obtener del nuevo director del Instituto señor don Guillermo Uribe Holguín, me concediera una beca. Una vez atendida favorablemente la petición de mi amigo, continué el estudio de armonía bajo la competente dirección del insigne maestro señor Uribe Holguín quien siempre me dispensó una [benévola] y cariñosa acogida. Allí mismo se me dictaba clase de violonchelo, instrumento al cual siempre he tenido especial predilección y co[n] el cual hice parte de la orquesta del Conservatorio en los conciertos sinfónicos que el Director organizaba cada seis meses. Gracias a la ardua labor del señor Uribe Holguín, pude saborear con deleite el espiritual manjar que como un segundo pan de ángeles, la divina Providencia ha concedido a la humanidad por mediación de genios ultraterrestres. (Calvo, “Páginas” f. 3)

Cuando regresó al país después de culminar sus estudios musicales en Francia Guillermo Uribe Holguín se convirtió en el principal abanderado de un ambicioso proyecto: establecer un conservatorio al estilo europeo. Muy pronto sus planes ya estaban en marcha. A pesar de los esfuerzos realizados por la Academia Nacional en sus primeros años, existía todavía un considerable vacío en materia de repertorio, por lo que Uribe Holguín se propuso “de manera intensa y algo polémica” aumentar las calidades académicas del Conservatorio y acrecentar la oferta musical en términos de obras y compositores (Duque, “Música” 258; Duque, *Guillermo Uribe Holguín*). Y, en efecto, si durante los años de la Academia se pudieron apreciar innovadores espectáculos musicales en la capital, como la presentación de *La flauta mágica*, en 1907, después de 1910 Bogotá fue sede de una interesante y por momentos apretada agenda de conciertos, varios de ellos auspiciados por el Conservatorio. Empezaron a escucharse obras de compositores hasta entonces más bien desconocidos para el público bogotano, como Mijaíl Glinka, Edvard Grieg, Claude Debussy, Camille Saint-Saëns, Nikolái Rimski-Kórsakov y Modest Músorgsky (Bermúdez, *Historia* 109, 119). Por supuesto, Luis Antonio Calvo, estudiante del Conservatorio y violonchelista

de la orquesta del establecimiento (agrupación que también dirigía Uribe Holguín), pudo participar de cerca de esta dinámica.

Las labores de la Academia y del Conservatorio y la formación de Calvo como instrumentista (violonchelista y pianista) fueron facilitadas por una progresiva mejoría en la industria de impresión de partituras. Desafortunadamente, con respecto a los contenidos específicos de su formación musical Calvo escribió muy poco. Tomó clases de armonía con Vásquez Flórez y luego con Uribe Holguín, pero tuvo que interrumpir súbitamente sus estudios cuando empezaba a estudiar el contrapunto. Por otra parte, debió tener un entrenamiento consistente como pianista. Una breve anotación de su autobiografía parece hacer referencia a su adiestramiento pianístico: “Conocí las tres escuelas mejores que son: la alemana, la rusa y la francesa” (Calvo, “Páginas” f. 3); de ser así, se trataría de un corpus relativamente amplio de obras estudiadas y de consideraciones técnicas e interpretativas. De cualquier manera, su formación en el Conservatorio y la experiencia acumulada desde Tunja hicieron de Calvo un pianista altamente competente. De hecho, en opinión de Ellie Anne Duque, por aquellos años Luis A. Calvo y el antioqueño Gonzalo Vidal (1863-1946) eran, probablemente, los músicos más hábiles con el teclado en Colombia (Duque, “Música” 260). Así pues, en resumidas cuentas, el perfil académico de Calvo terminó por ser el de un compositor con algunas limitaciones en sus conocimientos de teoría musical, pero con una notoria habilidad como intérprete de varios instrumentos, entre ellos el piano, el violonchelo, el bombardino y la bandola.

El 7 de julio de 1913 Calvo realizó su primer registro de obras en el Ministerio de Gobierno, diligencia en la que incluyó ocho piezas: *Livia* (danza), *Anhelos* (vals), *Intermezzo n.º 1*, *Intermezzo n.º 2* (llamado también *Lejano azul*), *Malvaloca* (danza), *Mazurca n.º 4*, *Anita* (gavota) y *Encanto* (vals)⁹. Todas estas piezas, a excepción de *Livia*, fueron compuestas en Bogotá, entre 1908 y 1913 aproximadamente. Todo parece indicar que el vals *Anhelos* fue escrito en el marco de un concurso de composición auspiciado por la Academia Nacional de Música, del que salió ganador: “Para terminar los estudios de armonía, abrió la Academia un concurso entre los alumnos, y de las treinta composiciones que entraron en concurso, obtuvo el primer premio una que iba bajo el pseudónimo: Clavesol, y que correspondió al nombre de Luis A. Calvo” (Vásquez Flórez, “Anhelos”, ACM).

9 “Composiciones del maestro Luis A. Calvo, registradas en el Ministerio de Gobierno”, ACM y AFLR.

De 1910 es su *Intermezzo n.º 1*, sin lugar a dudas la pieza más emblemática de su repertorio, la más sonada, la que encabeza su catálogo discográfico, a la que le celebraron con bombos y platillos las bodas de plata en 1935, de cuya partitura se talló un fragmento en su tumba y se plasmó un trozo en el escudo de Agua de Dios, y además, aquella que les ha recordado y sigue recordando a muchas personas el nombre y la tragedia de Luis A. Calvo. A juzgar por la popularidad de esta pieza musical en sus versiones instrumental y cantada, por su frecuente inclusión en proyectos discográficos, en programas de concierto y en emisiones de radio, y por los abundantes, sentidos y exultantes comentarios a que daba lugar en la prensa y en otros ámbitos, no es exagerado pensar que fue una pieza predilecta para un amplio sector de la sociedad bogotana (y luego colombiana) durante casi todo el siglo xx¹⁰. Y es de observarse que entre los admiradores de la obra se contaban hombres y mujeres de diferentes edades: además de los numerosos comentarios de adultos aparecidos en los más diversos medios, se conservan algunas cartas que Calvo recibió de adolescentes que le expresaban su entusiasmo por su conocida composición, y sabemos que llegó incluso a ser una tonada favorita de algunos niños¹¹. De esta pieza diría Calvo con su habitual modestia:

Mucha música he compuesto, pero en toda ella no se encuentra obra alguna digna de mencionarse. Entre mis composiciones sólo hay una digna de citarse y esta es el *Intermezzo* número primero, que ha tenido simpática acogida tanto por los eruditos en el arte como por los profanos. Para mí, esa suave melodía tiene el único mérito de haber sido la precursora de mi popularidad como también la precursora de mi mal; ella fue inspirada por una inexplicable tristeza que me agobiaba. (Calvo, “Páginas” f. 4)

10 El historial de ediciones de partituras del *Intermezzo n.º 1*, y el de su discografía, pueden alimentar un extenso relato. Respecto al primero, he podido rastrear al menos siete ediciones diferentes, varias de las cuales salieron a la venta en la primera mitad del siglo xx, pero sin duda han de ser muchas más, si se tienen en cuenta las compilaciones que se han hecho de partituras de música colombiana. Por otra parte, como veremos en el último capítulo, el *Intermezzo n.º 1* ha sido grabado al menos en quince ocasiones desde 1913.

11 Por ejemplo, una anécdota aparecida en la prensa, cerca de 1935, refiere que en un agasajo que se le hacía a Calvo en el piqueteadero Patiasao, en el que también estaban presentes Emilio Murillo, Alberto Escobar, Alejandro Wills y Helio Cavanzo, un niño de nueve años gritó de repente: “¡Maestro Calvo, el *Intermezzo*!”. Calvo complació el deseo del menor, quien escuchó atenta y conmovidamente la interpretación, pero una vez terminada, el chico, para extrañeza de todos, salió corriendo del lugar sin decir palabra. Unos instantes después regresó con un puñado de flores que le entregó a Calvo, quien, “más conmovido aún”, le dio un beso al niño en la frente. Luego de efusivos aplausos, Wills y Escobar siguieron cantando (Vives G., “El piquete del *Intermezzo*”, ACM).

A esta primera ola de composiciones también pertenecen la danza *Malvaloca* y el *Intermezzo n.º 2* (o *Lejano azul*), piezas que en virtud del refinamiento y elegancia de sus melodías, y por su innegable consistencia en el desarrollo de un discurso musical sencillo pero sobradamente atractivo y esencialmente afectivo, constituyen “auténticos paradigmas de la música para piano en Colombia” (Duque, “Luis A. Calvo” 13). Al parecer, el título y la inspiración de *Malvaloca* provinieron de la obra de teatro española del mismo nombre escrita por los hermanos Álvarez Quintero en 1912; ello es bien plausible, si se tiene presente la cercanía de Calvo con la escena capitalina del teatro musical durante aquellos años (Bermúdez, “From Colombian” 204-205)¹². La información disponible sugiere que *Malvaloca* fue originalmente escrita para piano como una danza instrumental, pero cuando fue grabada por primera vez, en Nueva York, en 1921, fue interpretada (con un texto que hoy nos es desconocido) por los cantantes colombianos Joaquín Forero y Arturo Patiño, con acompañamiento de violín, flauta y piano¹³.

Además de las piezas románticas y expresivas, como los intermezzos primero y segundo y otras muchas que vendrían más adelante, Calvo compuso miniaturas musicales para piano plenamente alineadas con la tendencia estilística del momento, legado inconfundible del formato compositivo predominante desde las últimas décadas del siglo XIX: la música de salón. En efecto, danzas y valsos nutrieron de entrada su repertorio, pero, muy pronto, pasillos, bambucos, marchas y canciones, entre otros géneros, se abrieron paso en la ampliación de su catálogo de composiciones.

1910 a 1916: años de fama y reconocimiento. Calvo y la generación del Centenario

Después de la guerra de los Mil Días, a la par que el país se encaminaba tímidamente hacia su recomposición social, Bogotá experimentó un interesante proceso de reactivación cultural en varios frentes de la experiencia cotidiana de sus habitantes, pero sobre todo de sus artistas, intelectuales, políticos y figuras públicas en general. Nacieron en los últimos años del siglo XIX y habiendo sido hijos de los combatientes en la Guerra, ideológica o militarmente hablando, habían visto el conflicto con ojos de infancia o de juventud. Sin llegar a abandonar radicalmente las banderas de sus padres, se pensaron

12 *Malvaloca*, la obra de teatro, se presentó en el Teatro Colón de Bogotá en 1921 (Bermúdez, *Historia* 110).

13 Victor, matriz B-25033. *Malvaloca*/Joaquín Forero; Arturo Patiño (DAHR).

a sí mismos como una generación distante del espíritu belicista de sus inmediatos antecesores. Indudablemente, ni las rivalidades bipartidistas, ni el apego o el desdén para con la Regeneración, ni mucho menos la intención de hacerse al poder en nombre de una particular visión de patria habían desaparecido, pero las guerras civiles ya eran añejas y habían hostigado el paladar. La llegada del nuevo siglo venía revestida de cierto hálito de trascendencia y renovación, y aquellos que se encontraban en el esplendor de su juventud durante esos años sentimentales abrazaron con fervor el llamado y la oportunidad de hacerse a las riendas de la nación, o al menos de contender por ellas. Tal es la generación que contempló de cerca la conmemoración del centenario de la Independencia, la misma que a todas luces protagonizó los escenarios político, intelectual y, por cierto, musical, en las primeras décadas del siglo xx en Colombia (véase Braun).

Santiago Castro-Gómez se refiere a los miembros de la generación del Centenario como “sujetos deseantes” situados en el marco del proceso de implementación y asimilación de las dinámicas del capitalismo en Colombia. Efectivamente, a través de novedosos dispositivos culturales de consumo como la moda, los avisos publicitarios y las nuevas opciones de entretenimiento, se trató de una generación que, en contraste con la de sus padres, empezó a identificarse “vitalmente con los estilos de vida propios del capitalismo” (193). No era el caso, simplemente, que estuvieran deslumbrados con los productos culturales procedentes de Nueva York o París; en consonancia con cambios similares que tenían lugar en otras partes del mundo, más que de una economía del ocio se trataba de una “racionalización del ocio” que se constituía en forma paralela con la “racionalización del trabajo” (230). Por un lado, ello implicaba una redefinición de la idea de descanso, en concordancia con la proclama capitalista de “aprovechar el tiempo”, de modo que descansar no significaba “indolencia y holgazanería sino actividad y diversión” (231-232). Pero, por otro lado, se trataba de un “simulacro de modernidad” en el que “el entretenimiento buscaba ofrecer la *ilusión* de que todos los ciudadanos son jóvenes y pueden dar rienda suelta a sus gozos y placeres en medio de una urbe cosmopolita” (242, 248).

En 1918 se publicó un libro de Luis E. Nieto Caballero titulado *Colombia joven*; el autor le regaló y dedicó un ejemplar a Calvo, ejemplar que aún reposa en la pequeña biblioteca de la que fue su casa en Agua de Dios. Nieto declaraba:

No he tenido conscientemente el propósito del artista que para agrandar al rey poseedor de un ojo sin vida lo retrató de perfil. He buscado expresar lo que siento respecto de unos pocos jóvenes que pertenecen a la generación del centenario, o sea a los que empezaron a hacerse conocer unos años antes o unos años después de la gran fecha. Entre veinte y cuarenta años oscila la edad de los que aquí figuran. Si alguno, por equivocación, se ha salido de ese margen, suya es la culpa. De menor edad, tendrá una precocidad que honra. De mayor edad, una espiritual juventud que engaña encantadoramente. [...] Este libro es [...] [un] diminuto homenaje a los hombres de mi generación [...] los jóvenes que tienen adquirido cierto nombre o representan para el país una esperanza. (3)

En un poco más de trescientas páginas Nieto Caballero realizó una semblanza de cien personajes que figuraban en campos diversos, desde las arenas de la política hasta los linderos de la cultura y las artes; cien “espigas” que, en palabras del autor, “crecieron, alumbradas por el mismo sol y alimentadas por la misma savia, en este amado y pródigo suelo de Colombia” (4)¹⁴. Como era de esperarse, en aquella selección fue incluido (en el puesto 68) Luis A. Calvo, auténtico feligrés de la generación del Centenario. Del ramo de los músicos, otros nombres interesantes fueron los de Guillermo Uribe Holguín y Jerónimo Velasco; resulta muy curioso que no figuren, en cambio, otros de comprobado protagonismo por esos años, como Emilio Murillo, Fulgencio García, Arturo Patiño y Alejandro Wills, quienes, junto con Calvo y demás miembros de la generación centenarista, captaron y expresaron la elástica contradicción entre modernismo y conservadurismo.

En particular, esta generación de músicos tomó las banderas “del discurso del nacionalismo a ultranza”, esencialmente “experimental y a veces contestatario” (Duque, “Música” 267). En un sentido más práctico, en marcado contraste con su contraparte decimonónica, fue beneficiaria de condiciones sociales, económicas, educativas y culturales que facilitaron sus actividades de composición e interpretación; además, por primera vez, pudo “oír sus creaciones en grabaciones [discográficas] y difundirlas a un número impredecible de oyentes” (Duque, “Música” 268; Núñez, “Luis A. Calvo” ACM; Katz). Como veremos, igual que otros músicos de su tiempo, Calvo se involucró en estas faenas de manera intensa, aunque un poco efímera.

14 Algunos de los personajes elegidos por Nieto fueron Alberto Sánchez, Carlos Alberto Lleras, Gustavo Arboleda, Federico Martínez Rivas, Enrique Santos, Calixto Torres, Laureano Gómez, León de Greiff, José Vicente Castro, Enrique Olaya Herrera, José Eustasio Rivera, Eduardo Santos, Emilio Valenzuela, Rafael Escallón, Alfonso López, Mariano Ospina Pérez, Luis López de Mesa y Fabio Lozano y Lozano.

Encontramos, pues, que durante los primeros años del siglo xx Bogotá acogió un interesante movimiento artístico e intelectual, protagonizado en buena medida por los jóvenes centenaristas, congregados en tertulias poéticas y veladas musicales, en un romántico ambiente de bohemia. Se reunían en casas, pero también en restaurantes, fondas, tabernas o cantinas, en lo que es hoy el centro de Bogotá. Establecimientos como La Torre de Londres, El Oso Blanco, La Botella de Oro y La Rosa Blanca eran muy frecuentados por los “cachacos” de entonces. Lejos de ser meras reuniones casuales de poetas, músicos, políticos en formación o literatos, fueron con frecuencia espacios formalmente establecidos, o, más bien, visiblemente institucionalizados en la informalidad. Sin duda, la más famosa de las tertulias centenaristas, protocolariamente organizada, con presidente y todo, fue La Gruta Simbólica, un espacio de encuentro de la bohemia capitalina desde finales del siglo xix, especialmente activo durante los años de la guerra de los Mil Días, en franca pero oculta desobediencia al toque de queda impuesto por el presidente José Manuel Marroquín: “En medio de un ambiente de sana bohemia, recitaban sus mejores poesías, criticaban la política, contaban los mejores chistes del día y hacían conocer los últimos chispazos” (Ortega y Ferro 59)¹⁵.

La Gruta Simbólica y en general todo este círculo bohemio capitalino se mantuvieron vigentes con relativa continuidad y con distintos niveles de formalidad, estabilidad y figuración pública al menos durante las dos primeras décadas del siglo xx. Además de la declamación poética, minuciosamente preparada o improvisada, de ingeniosas sátiras políticas y de discusiones sobre el mundo académico y artístico, en casi todos estos encuentros había música, bien se tratara de géneros o autores consolidados en la música clásica y popular o bien de obras de naturaleza sustancialmente experimental, como era el caso del naciente nacionalismo musical popular, creadas muchas veces por músicos inéditos.

Durante la primera década del siglo en estas veladas musicales coincidían músicos profesionales y aficionados. Aunque varias de ellas comenzaron como ensayos privados, terminaron por convertirse “en eventos cuasi-públicos”; sucedió así con las veladas que hacia 1909 dirigía Jerónimo Velasco (quien, al parecer, fue amigo cercano de Calvo) y con las que se realizaban en la casa del padre de Arturo

15 Las primeras reuniones se llevaron a cabo en la sala de la casa 203 de la carrera 5.ª, vivienda del médico y poeta Rafael Espinosa Guzmán. Otros nombres generalmente vinculados con el origen y la consolidación de La Gruta Simbólica son los de Diego Uribe, Antonio Quijano Torres, Luis María Mora, Roberto Merizalde, los hermanos Martínez Rivas, Julio Flórez y Emilio Murillo (Ortega y Ferro 59, 71).

Patiño (Bermúdez, *Historia* 55). Una figura de especial importancia en estas actividades fue Emilio Murillo Chapull (1880-1942), un contemporáneo de Calvo sobre quien, desafortunadamente, se ha escrito muy poco. Murillo participó activamente como pianista, flautista y contertulio liberal en La Gruta Simbólica y fue, sin duda, de los músicos de su generación, el más acérrimo abanderado del nacionalismo musical, entendido este como la exaltación y recontextualización, en partituras y salones de concierto, de los aires populares que se pensaban tradicionales y locales, en especial el bambuco y el pasillo. Con esa bandera en alto, Murillo se unió a la bohemia bogotana de comienzos de siglo, conformó diferentes grupos musicales y engendró un abundante caudal de composiciones (Cortés, “Emilio Murillo” 4).

Movido por su interés en los aires nacionales Murillo formó, en compañía de Pedro Morales Pino y Ricardo Acevedo Bernal, un trío para tocar sus propias composiciones en el Pasaje de la Flauta o Pasaje Rivas. Pronto, el trío se convirtió en quinteto, con la llegada de Antonio González y Julio Flórez, quien hacía las veces de violinista y cantante. Según el propio Murillo le relató años después a Nicolás Bayona Posada, a la vez que tocaban en “casas de lo más distinguido” y cosechaban aplausos, organizaban “reuniones musicales”, que Joaquín Samper llegó a denominar “murilladas”, en las que el quinteto se convertía en una orquesta que ofrecía conciertos con piezas de esta naciente “música nacional” (*Mundo al Día*, c. 1928, ACM; Duque en Bermúdez, *Historia* 143). Esta orquesta, que podía llegar a tener hasta cuarenta integrantes, solía contar entre sus filas a Alejandro Wills, Prisciliano Sastre, Jerónimo Velasco y, por supuesto, Luis A. Calvo. De hecho, algunas de las primeras creaciones del músico santandereano fueron interpretadas en aquellos conciertos. Acerca de la acogida que tuvieron las obras de Calvo en las “murilladas” de comienzos de siglo comentó el propio Murillo:

Comenzaba entonces, precisamente, esa inspiración fresca y diáfana del admirado autor de “Malvaloca” y de “Anhelos”. Decir un número de Calvo era decir un triunfo resonante. Parecía que el alma vibrante y sensitiva de Bogotá estuviera siempre a la disposición de ese artista maravilloso. En aquellas fiestas de la Estudiantina, era Calvo la figura central [...] ¡Oh! Su risa de niño consentido, sus gracejos, su ingenuidad, su desconocimiento completo de lo mucho que valía. (En Bayona, c. 1928, ACM)

Hacia 1910, cuando Calvo ya estudiaba en el Conservatorio y empezaba a intensificar poco a poco sus labores artísticas, Bogotá se encontraba en medio de una efusiva “estatuomanía”, es decir,

una profusión de símbolos, lugares y monumentos conmemorativos de la Independencia y sus héroes (Cano 5). En ese momento, el nombre de Luis A. Calvo pasaba más bien desapercibido para la mayoría de los bogotanos, pero, para 1918, cuando Nieto Caballero publicó su trabajo sobre la generación del Centenario, ya era presentado como un compositor “popular” y “sentido” (217). En efecto, en el transcurso de poco más de diez años, desde su llegada a Bogotá, Calvo pasó de ser un inmigrante desconocido, con serias carencias económicas y una educación musical incipiente a ser un músico medianamente formado en lo académico y suficientemente reconocido como intérprete y compositor. En pocas palabras, entre 1907 y 1916 Luis Antonio Calvo se convirtió en un personaje famoso en Bogotá. Los dos extremos resultan curiosos, pero son del todo ciertos. Sin duda, su reconocimiento estuvo relacionado con la confluencia de dos circunstancias favorables: su participación activa en diversos ámbitos de la escena musical capitalina y la afinidad de su música con el gusto estético predominante.

Con respecto a lo primero, sabemos que en el quinquenio que siguió a 1910, a la vez que continuaba su labor en la banda del Ejército, seguía vinculado a la orquesta del Conservatorio y participaba de las “murilladas”, Calvo hizo parte de por lo menos cuatro colectivos musicales más. En primer lugar, estuvo en las filas de la Lira Colombiana, el famoso conjunto que Pedro Morales Pino había fundado en las postrimerías del XIX y que a finales de 1898 realizó una intrépida gira por América Central y Estados Unidos. Calvo ingresó al grupo, como violonchelista, cerca de 1912, según lo atestigua una interesante fotografía (imagen 2). Para entonces Calvo ya tenía cerca de treinta años, pero cuando, tres décadas después, hablaba en una entrevista de su gran admiración por Pedro Morales Pino y del paso por su agrupación, decía que entonces era tan solo “un niño” (*El Tiempo*, 1941, ACM). En segundo lugar, por los mismos años actuó en el Terceto Sánchez-Calvo, conformado por Calvo, en el piano, y los hermanos Pedro y Daniel Sánchez Lara, “ases de la flauta y del violín” (De Castro, *El Espectador*, c. 1941, ACM; Wills en “El éxito”, ACM; Restrepo). Justamente, como veremos en breve, con este terceto incursionó Calvo en el mundo de la grabación discográfica. Además, hizo parte de la estudiantina Arpa Nacional y de la orquesta Unión Musical, agrupaciones que dirigía entonces Jerónimo Velasco (Montoya 42; Rico 167). La Unión Musical, que igual que el Terceto Sánchez-Calvo participó en las primeras sesiones de grabación fonográfica realizadas en Colombia, hacia 1913, estuvo al frente de las muestras de solidaridad con Calvo cuando se confirmó su diagnóstico de lepra en 1916 (Mariño, “Un concierto”, ACM; Agudelo 2).

Imagen 2. Lira Colombiana, c. 1912.

Director: Pedro Morales Pino, con Luis A. Calvo como violonchelista



Fuente: ACM; Serrano y Mejía 34.

Por si fuera poco, Calvo se desempeñaba como pianista (solista o acompañante) en conciertos y en eventos sociales, hacía eventualmente aportes musicales en el mundo del teatro y fungía como cantante de coro y organista en los templos de Las Nieves, Chapinero y Santa Bárbara, entre otros (Perico, “Datos”, ACM; H. Muñoz 5; Restrepo). Consideremos algunos aspectos de su apretada agenda artística de esos años.

Cerca de 1920 Miguel Aguilera publicó un curioso e interesante artículo titulado “La popularidad de Calvo y algunas de sus causas”, que repasaba algunas facetas de su temprana inserción en el medio musical capitalino. Aguilera comentaba, para empezar, la participación del músico en “las retretas que en aquel tiempo [hacia 1907] se tocaban bajo la batuta de los maestros Conti y Bernal, en la terraza que bordea el estanque del Parque del Centenario” (*El Gráfico*, ACM). Según Egberto Bermúdez, este tipo de retretas o conciertos abiertos en la plaza pública eran bastante comunes en la oferta de entretenimiento público en Bogotá desde los últimos años del siglo XIX. Por lo general tenían lugar “en frente al Palacio de Gobierno a las ocho de la noche los jueves y los domingos y se interpretaban piezas y oberturas de compositores europeos y como cierre una pieza

nacional, vals, bambuco o pasillo” (*Historia*, 105-106). Al parecer se trataba, en el caso de Calvo, de jornadas musicales adicionales a las de la banda del Ejército, pero con los mismos ejecutantes y los mismos instrumentos, remuneradas eventualmente de manera suplementaria según la demanda o los clientes.

Así pues, “para uno de aquellos domingos”, continúa Aguilera, se estrenó un vals de Calvo titulado *Isabel*. Calvo, que interpretaba el cornetín, era uno de los “profesores” más jóvenes de la banda, con tan solo “una veintena de abriles”. La obra fue aplaudida por la concurrencia. Según el mismo autor, Calvo pertenecía a la banda de la artillería, y en ella también interpretó con manifiesta habilidad una “lira xilófona que, adornada con cordones y borlas tricolores, reposaba sobre un trípode de conveniente y adecuada altura”. El instrumento en cuestión resultaba muy llamativo para los observadores, que admiraban además “la vertiginosidad y tino” con que Calvo manejaba los “dos martillos de madera”, acompañado por los otros instrumentos de la banda. En escenas como estas veía Aguilera la popularidad de Calvo en ciernes: “Mil ojos y otros tantos oídos no abarcaban sino el extraño espectáculo de la lira xilófona, y como si ver y oír no hubiesen sido bastante, las bocas interrogaban con avidez por la gracia del virtuoso de los martinets de madera, hasta cuando algún comedido descifraba, en tono sentencioso, el enigma, con estas rituales palabras: ‘Es el Chato Calvo’”.

Desde muy temprano la gente hablaba de él como el “Chato” por la forma de su nariz, y no por alguna malformación causada luego por la lepra, como algunos llegaron a decir. Y con el apelativo de el “Chato” Calvo empezó a ser reconocido como virtuoso intérprete de la lira y como miembro de la banda. La exageración de Aguilera es significativa: “aquella lira”, dice, llegó a ser “conocida de todos los moradores de Bogotá y sus alrededores”. Parece probable, en todo caso, que gracias a la ejecución que hacía Calvo de ese instrumento algunas de sus composiciones comenzaron a convertirse en tonadas populares. Así habría ocurrido, por ejemplo, con *Cupido*, una marcha “de construcción alegre y juguetona, caracterizada por los *staccati* peculiares del instrumento en que se ejecutaba la pieza”. De esta manera, insistía Aguilera, “la curiosidad de los espectadores” alternaba “con el éxito del artista”, y así Calvo se iba granjeando “cierta y determinada popularidad”¹⁶.

En la orquesta del Conservatorio, donde tocaba en el violonchelo, Calvo interpretaba, según informa Aguilera, música de compositores como “Beethoven, Borodine, Rameau, Weber, Vivaldi, Wagner y otros

16 Calvo registró la marcha *Cupido* el 20 de noviembre de 1913.

más” en conciertos sinfónicos dirigidos por Uribe Holguín. En ella también llegó a tocar los timbales sinfónicos; respecto de su desempeño con este instrumento Aguilera comentaba que la “ópera de Bizet, *Pescadores de perlas*, daba buena labor al maestro Calvo en algunos pasajes de danzas orientales, [con] lo cual hacía verter sobre sí las miradas de todo el auditorio”. Cuando se introdujo en la orquesta del Conservatorio “un nuevo cobre denominado el bugle”, Calvo, que venía interpretando el cornetín en la banda del Ejército, empezó a tocarlo. Finalmente, insistiendo en la popularidad de Calvo y dándonos más pistas sobre sus medios laborales, pero quizás sobrestimando un poco sus habilidades musicales, Aguilera aseveraba que “[c]asi todos los pianos que posee Bogotá tuvieron la rara oportunidad de ser afinados por ese privilegiado del oído y de la inspiración”. Con todo, al referirse a las destrezas de Calvo como cantante, el autor reconocía que su voz no era “tan apta para el canto”, aunque resultaba placentero escucharlo interpretar sus propias canciones.

Al mismo tiempo, Calvo se desenvolvía en diferentes encuentros musicales privados de la élite capitalina. Por ejemplo, en 1912 la prensa reseñaba un “certamen de arte organizado felizmente por la distinguida dama señora doña Rosa Calancha de Herrera”, quien se desempeñaba como profesora de música de mujeres. Con el propósito de mostrar los adelantos de sus pupilas doña Rosa planeó rigurosamente el recital que se le habría de ofrecer a un selecto grupo de invitados. Algunas estudiantes cantaron y otras tocaron en el piano un repertorio que incluyó obras de Schumann, Massenet, Bizet, Rossini y otros. En un punto especial del programa Calvo figuraba como músico invitado: “El popular e inteligente compositor Calvo nos obsequió con un *Intermezzo*, de exquisita factura e irreprochable gracia. Calvo demuestra aquí aptitudes verdaderas para el arte divino” (“La audición en el Salón Samper”, 1912, ACM).

En un salón ataviado con abundantes flores la profesora Ana María Tejada orquestó un evento muy similar con el ánimo de exhibir “a modo de certamen los adelantos obtenidos por sus numerosas discípulas”. Contó con la presencia de “conspicuas personalidades” y, de nuevo, con la interpretación del *Intermezzo* por parte de su autor, pero esta vez en arreglo “para piano, violín, flauta y bajo”. Seguramente se trató del Terceto Sánchez-Calvo acompañado de un contrabajista. El corresponsal que cubrió el convite comentó que Calvo “no solo puso el corazón en el desempeño de la parte de piano, sino toda su modestia, junto con su genio innegable, a disposición de las alabanzas muy justas y muy entusiastas que, [a] fuerza de sinceros, le prodigaron los maestros y profesores que tuvieron la fortuna de escucharle” (“Música y flores”, c. 1912, ACM).

Junto con las veladas de los salones privados, las que tenían lugar en los clubes sociales aportaban una significativa cuota de la oferta de entretenimiento con que contaban los bogotanos. Puesto que la música era indispensable en dichas veladas, representaban una atractiva oportunidad laboral para músicos versátiles. Calvo, versado desde sus años juveniles de Tunja en el arte de proveer música en eventos sociales y familiares, no tardó en ser requerido en salones y clubes. Poco a poco dejó de ser un intérprete anónimo de las melodías que se requerían para bailar o conversar y se convirtió en un músico reconocido y aplaudido por sus propias creaciones. Alejandro Wills, compañero cercano en estas aventuras, recordaría pocos años después las “primeras épocas del centro social más concurrido de Bogotá, el Salón Olympia, con las inquietudes que las audiciones nos proporcionaban: aplausos, triunfos, laureles más o menos efímeros, más o menos justos” (“Una hora de charla”, *Mundo al Día*, abril de 1927, ACM).

En cierta ocasión, una pequeña nota de prensa anunciaba un concierto que daría “una agrupación organizada por el maestro Luis A. Calvo”. El músico, “por deferencia especial con el propietario del Café América”, iba a dirigir un conjunto musical compuesto “por 15 profesores que ejecutarán las últimas producciones del artista colombiano”. De seguro con el ánimo de atraer al público atento a las nuevas creaciones del joven compositor, la invitación anunciaba que Calvo ejecutaría “al piano dos de sus producciones inéditas” (“El concierto de hoy”, ACM). Alrededor de 1914, en un concierto realizado en el Teatro Municipal a beneficio de la señora Rubio de Dorsonville, los cantantes Ferruccio Benincore y Helio Cavanzo interpretaron dos canciones de Calvo: *Tu y yo* y *Estrella rubia*, que habían sido registradas a finales de 1913. Sobre estas canciones la prensa pregonaba:

[...] tienen una bellísima música del joven compositor D. Luis A. Calvo, ese artista nacional, sencillo, pero talentoso y refinado, cuyos acordes, dulces o ásperos, melancólicos o alegres, satisfacen el cerebro y el corazón haciendo ensanchar los horizontes del alma. Siempre que las canciones de Calvo se dejan oír y cuando la última nota acaba de extinguirse, se advierte en los rostros de cuantos componen el auditorio la dulce impresión que dejan las emociones gratas. (“Espectáculos”, c. 1914 ACM)

Al mismo tiempo, en otro lugar del país, un periódico se refería a la buena interpretación que un artista local había hecho de “las últimas producciones musicales llegadas a la ciudad y debidas al artista D. Luis A. Calvo, que tan envidiable puesto se ha logrado

conquistar entre los cultivadores del divino arte”. Todas las obras mencionadas en la noticia pertenecen al grupo de composiciones incluidas en el registro de mediados de 1913; la comunicación evidencia, por otra parte, una temprana figuración de la música de Calvo en el mundo de la edición y venta de partituras (“Música nacional”, c. 1914, ACM)¹⁷.

De la mano con el auge de la ejecución musical en vivo empezó la aventura discográfica de Calvo y de su terceto. Las primeras grabaciones de música colombiana se llevaron a cabo en México y Estados Unidos a finales de la primera década del siglo xx (Bermúdez, “Cien años”), pero solo hasta 1913, cuando la Victor Talking Machine Company envió una máquina portátil a Bogotá, se hicieron las primeras grabaciones de músicos colombianos en Colombia. Entonces ingresaron al nuevo formato piezas de compositores como Jerónimo Velasco, Alejandro Wills, Carlos “El Ciego” Escamilla y Luis A. Calvo, ejecutadas por grupos como Unión Musical, el Cuarteto Bogotano, el Terceto Sánchez-Calvo, el dueto Wills y Escobar, el Cuarteto Nacional y el Quinteto Rubiano (Cortés, *La música nacional* 154)¹⁸. Según el catálogo histórico de la Victor, el Terceto Sánchez-Calvo grabó en noviembre de 1913 diez piezas instrumentales, todas ellas composiciones de Luis A. Calvo (tabla 1)¹⁹.

Solo dos de estas piezas (*Intermezzo n.º 1* y *Livia*) estaban incluidas en la primera lista de obras registradas por Calvo. Tres de ellas (los pasillos instrumentales *Noel*, *Genio alegre* y *Entusiasmo*) no fueron formalmente registradas sino hasta 1928. Las cinco restantes hicieron parte del segundo registro formal de composiciones que tramitó Calvo ante el Ministerio de Gobierno, el 20 de noviembre de 1913, cuatro meses después de la primera diligencia de este tipo y casi dos semanas después de las grabaciones con la máquina de la Victor Talking Machine Company. En esta segunda ocasión el listado registrado en el Ministerio incluyó quince nuevos títulos: *Cupido* (marcha),

17 Aquel periódico establecía: “ ‘Anhelos’, vales; ‘4.ª Mazurca’, ‘Intermezzo’, ‘Lejano azul’ y ‘Anita’, gavota, son los nombres de las composiciones que nos ocupan. Calvo, indudablemente, nos ha enseñado con su música el grado de altura que esta ha alcanzado. Bellas, sencillas, melodiosas, cautivan la atención de quien sin ser un crítico en el arte, sabrá comprender sus dulzuras y sensaciones”.

18 Cortés, basado en un artículo aparecido en la *Gaceta Republicana* a finales de 1914, afirma que en ese año llegó la máquina de grabación de la compañía Victor. Sin embargo, *EDVR* sitúa las grabaciones del Terceto Sánchez-Calvo en noviembre de 1913. Sobre las primeras grabaciones discográficas realizadas en Colombia véase también Bermúdez, *Historia* 115-123 y Bermúdez, “From Colombian” 225-230.

19 *EDVR*: “Terceto Sánchez-Calvo” (*musical group*) (consultado el 25 de septiembre de 2012). Desde 2014 las bases de datos del catálogo histórico de la Victor (*EDVR*) hacen parte de *Discography of American Historical Recordings* (*DHAR*) (<http://adp.library.ucsb.edu>).

Intermezzo n.º 4, ¡Qué delicia! (bambuco), *Simpatía* (pasillo), *Hechicera* (pasillo), *Amor de artista* (vals), *Tú y yo* (pasillo), *Estrella rubia* (danza), *En espera* (bambuco), *Gloria de abismo* (bambuco), *Eclipse de belleza* (vals), *Gitana* (canción), *Serenata* (canción), *Te puedes morir de linda* (o *De linda puedes morirte*, bambuco), y *Tus pupilas* (pasillo lento)²⁰. Nueve de estas piezas eran canciones y todas se grabaron en la misma tanda discográfica pionera de finales de 1913, en las voces de Ferruccio Benincore y Helio Cavanzo, reconocidos cantantes de la época en Bogotá, acompañados por Calvo en el piano (tabla 2).

Tabla 1. Piezas de Calvo grabadas por el Terceto Sánchez-Calvo en noviembre de 1913²¹

MATRIZ VICTOR N.º	DISCO VICTOR N.º	PRIMERA FECHA DE GRABACIÓN	TÍTULO	GÉNERO
L-353		6 de noviembre de 1913	<i>Cupido</i>	Marcha
L-354	65913	6 de noviembre de 1913	<i>Intermezzo n.º 1</i>	
L-355		6 de noviembre de 1913	<i>Noel</i>	Pasillo
L-356		6 de noviembre de 1913	<i>Genio Alegre</i>	Pasillo
L-357	65884	6 de noviembre de 1913	<i>¡Qué delicia!</i>	Bambuco
L-364	65914	8 de noviembre de 1913	<i>Livia</i>	Danza
L-365		8 de noviembre de 1913	<i>Simpatía</i>	Pasillo
L-366	67351	8 de noviembre de 1913	<i>Hechicera</i>	Pasillo
M-367		8 de noviembre de 1913	<i>Amor de artista</i>	Vals
M-368		8 de noviembre de 1913	<i>Entusiasmo</i>	Pasillo

Fuente: EDVR.

20 “Composiciones del maestro Luis A. Calvo registradas en el Ministerio de Gobierno” (AFLR).

21 Algunas casillas de la columna que indica el número del disco en el catálogo están en blanco debido a que no se encuentra la información en los registros de la Victor Talking Machine. En algunas ocasiones los registros informan que se desconoce el paradero de una grabación o bien que fue destruida. Este último caso, probablemente, tenga que ver con la poca o nula distribución comercial de un título.

Tabla 2. Canciones de Calvo grabadas por Benincore y Cavanzo en noviembre de 1913

MATRIX VICTOR N.º	DISCO VICTOR N.º	PRIMERA FECHA DE GRABACIÓN	TÍTULO	GÉNERO	COMPOSITOR: MÚSICA/ LETRA
L-358	65916	7 de noviembre de 1913	<i>Tú y yo</i>	Pasillo (canción)	Luis A. Calvo
L-359	65917	7 de noviembre de 1913	<i>Estrella rubia</i>	Danza (canción)	Luis A. Calvo/ Alberto Malo B.
L-360	65891	7 de noviembre de 1913	<i>En espera</i>	Bambuco (canción)	Luis A. Calvo
L-361	65919	7 de noviembre de 1913	<i>Tus pupilas</i>	Pasillo lento (canción)	Luis A. Calvo
L-362	67358	7 de noviembre de 1913	<i>Gloria de abismo</i>	Bambuco (canción)	Luis A. Calvo/ Alberto Malo B.
L-382	65889	7 de noviembre de 1913	<i>Te puedes morir de linda</i>	Bambuco (canción)	Luis A. Calvo/ Alberto Malo B.
L-383		7 de noviembre de 1913	<i>Eclipse de belleza</i>	Vals (canción)	Luis A. Calvo/ Alberto Malo B.
L-385	65890	7 de noviembre de 1913	<i>Gitana</i>	Canción	Luis A. Calvo/ Alberto Malo B.
L-386	65917	7 de noviembre de 1913	<i>Serenata</i>	Canción	Luis A. Calvo

Fuente: EDVR.

Por lo visto, en virtud de la cantidad de grabaciones que realizó, los días 6, 7 y 8 de noviembre de 1913 pudieron ser los más ocupados que tuviera Calvo en toda su vida. Desde el jueves hasta el sábado de aquella semana interpretó el piano en la grabación de 21 piezas distintas: 10 como parte del Terceto Sánchez-Calvo y 11 acompañando las voces de Cavanzo y Benincore²². Cabe considerar

²² Según los registros de la Victor, en aquella ocasión Calvo también fue pianista en dos grabaciones de piezas de otros compositores: las canciones *Para adorno, mi fosa*, de José Escamilla, y *La madre* (sin mención de autor), ambas cantadas también por Benincore y Cavanzo.

la posibilidad de que Calvo sea el músico que más piezas haya grabado en aquellas jornadas pioneras de registro fonográfico. De cualquier modo, en cuanto a su papel como compositor se refiere su balance fue altamente favorable. De las 21 obras que grabó, 19 eran de su propia autoría. Y de las 23 composiciones que habría de tener oficialmente registradas al final de ese mes, ya contaba con 16 en un formato que abría posibilidades inimaginables en materia de difusión: el disco²³. Por lo demás, si Calvo ya formaba parte en ese momento de las filas de la Unión Musical, es probable que haya participado en la grabación de algunas de las 10 piezas que esta agrupación grabó el 10 de noviembre de ese mismo año.

Aquí no terminaron las grabaciones de composiciones de Calvo, pero sus actividades como intérprete en faenas discográficas nunca volverían a ser tan intensas, sobre todo después del aciago dictamen de 1916. Desde entonces su nombre apareció frecuentemente en nuevos discos, pero casi exclusivamente como compositor. De hecho, si se consideran las cuatro categorías en las que se encuentra el nombre de Luis A. Calvo en los registros históricos de la compañía Victor, a saber: compositor, intérprete en grupo (con el terceto), pianista acompañante y arreglista, la primera contiene el mayor número de entradas y se extiende más en el tiempo (tabla 3).

Después de las jornadas de grabación de finales de 1913 otras canciones y piezas instrumentales sobre bases rítmicas de diversos géneros se sumaron al universo compositivo de Calvo; la mayoría de ellas se convirtieron en partituras litografiadas en bellas ediciones para la venta y varias fueron incluidas de nuevo en populares proyectos discográficos, pero ya con Calvo fuera de los estudios de grabación. Así, antes de 1916, bajo el auspicio de la Victor, se grabaron dos piezas más, esta vez en Estados Unidos. Primero, en Nueva York, en noviembre de 1914, la romanza *Reina de los jardines* (Victor, 67157), cantada por Helio Cavanzo y Manuel Pocholo, acompañados por una pequeña orquesta conformada por dos violines, flauta, chelo y piano. Y luego, en agosto del año siguiente, le llegó el turno a *Anhelos*, la sosegada y nostálgica tanda de valeses que Calvo había compuesto pocos años atrás, cuando era estudiante

23 Las siete obras registradas que no se grabaron en aquella oportunidad fueron *Anhelos*, *Malvaloca*, *Lejano azul* (*Intermezzo* n.º 2), *Mazurca* n.º 4, *Anita*, *Encanto* e *Intermezzo* n.º 4, aunque las tres primeras se grabarían poco después (en 1915, 1921 y 1928, respectivamente). Como ya se dijo, las tres que se grabaron y no se registrarían hasta la década siguiente fueron *Noel*, *Genio Alegre* y *Entusiasmo*.

24 Las dos apariciones de Calvo como arreglista corresponden a dos grabaciones del mismo tema, la danza española *Cocotero*; se conserva la partitura del arreglo para piano que escribió Calvo. La primera grabación la hizo la orquesta de la Victor en febrero de 1917, y la segunda, el Trío Colombiano en mayo de 1919.

del Conservatorio, pero que ahora era interpretada por la Orquesta Rodríguez (Victor Orchestra), dirigida por Walter B. Rogers, en Camden, Nueva Jersey (*EDVR*; *DAHR*).

Tabla 3. Participación de Luis A. Calvo en grabaciones de la compañía Victor (1913-1930)

CATEGORÍA	CANTIDAD DE REGISTROS (GRABACIONES)	MARCO CRONOLÓGICO DE LAS GRABACIONES
Compositor	58	1913-1930
Intérprete (pianista acompañante)	21	1913
Intérprete en grupo (Terceto Sánchez-Calvo)	10	1913
Arreglista ²⁴	2	1917-1919

Fuente: *EDVR* y *DAHR*.²⁵

En estas dos ocasiones Calvo estuvo ausente debido a que las grabaciones se llevaron a cabo en distantes latitudes, pero muy pronto el confinamiento en Agua de Dios sería la razón principal de su súbito distanciamiento de los escenarios. Distanciamiento relativo, no obstante, ya que desde “su destierro a Agua de Dios, se inició el gran romance del público colombiano con la patética figura del compositor” (Duque, en Bermúdez, *Historia* 164). Por cierto, el exilio dio lugar a un reconocimiento más entusiasta y acrítico (ahora también lastimero), pero que se edificaba sobre la base de una popularidad ya bastante consolidada. Por eso, en 1918, dos años después de que comenzara la obligatoria reclusión, Nieto Caballero establecía: “Calvo no es querido y popular por su desgracia. Lo era antes de ella” (218). Sin duda, el trago amargo que tuvo que tomar el 14 de marzo de 1916, con la confirmación de que padecía una enfermedad que

25 Para esta investigación examiné detalladamente la discografía de Luis A. Calvo con la Victor Talking Machine Company para el período 1913-1929, pues casi todas las grabaciones de música de Calvo durante estos años se realizaron con el auspicio de esta casa disquera. De hecho, todo indica que solamente una o dos piezas fueron grabadas, hacia 1925, con sellos discográficos diferentes. Al parecer, en lo relacionado con las tres primeras décadas del siglo xx, la música de Calvo nunca hizo parte de las faenas discográficas de Columbia, Edison, Brunswick, Sonora ni Aeolian, las otras grandes compañías disqueras comerciales norteamericanas de entonces. En el reconocido compendio discográfico de Richard Spottswood solamente aparecen cuatro registros asociados con Calvo, dos de ellos de marzo de 1940 (*Entusiasmo*, 67396-B y *Noel*, 67397-B) y dos relacionados con el arreglo de *Cocotero* que grabó el Trío Colombiano en 1919, que se mencionó en la nota anterior (Spottswood 1776-1778).

resultaba espantosa a ojos de todos sus congéneres, constituyó un dramático momento de ruptura en la vida del compositor; pero, al mismo tiempo, fue el comienzo de la constatación de toda una serie de continuidades, sobre todo desde el punto de vista de las características musicales de sus composiciones. Trastornados su mundo y su existencia, Calvo continuó su marcha. Tenía 33 años y medio.

La noticia del 14 marzo de 1916

En 1897 se había realizado la primera proyección cinematográfica en Bogotá, pero solo desde la segunda década del siglo xx esta actividad empezó, lentamente, a ganar terreno entre las alternativas de entretenimiento disponibles para los habitantes de la capital. Al respecto, conservaban una importancia significativa los espectáculos musicales, entre ellos la ópera y la zarzuela, y además los bogotanos disfrutaban de otras actividades y otros escenarios de diversión cotidiana, como las corridas de toros, las onces con chocolate y los paseos al Parque de la Independencia y a lugares como “el Carrusel del Señor Peinado, donde acudían a montar [...] los niños ricos y a mirar los niños pobres”. Otros momentos de esparcimiento tenían lugar en sobrios cafés o en aglutinadas chicherías, si la tolerancia en materia de olores lo permitía, ya que en estos últimos establecimientos, por falta de orinales, con frecuencia las paredes eran depositarias de la evacuación de “aguas menores” (Pachón y Muñoz 31-32; López, *Salarios* 65-68). Los cachacos de entonces pudieron ser testigos de hechos interesantes o novedosos, como el paso del cometa Halley en 1910 y los primeros sobrevuelos de aviones en el cielo capitalino, y sufrieron en carne propia situaciones calamitosas, como los accidentes de los mismos aviones que habían saludado efusivamente. Sufrieron temblores, como aquel especialmente angustioso de 1917 que dejó 12 muertos, decenas de familias refugiadas en carpas improvisadas y la iglesia de Guadalupe en el suelo. Además, soportaron la penosa peste de gripa que azotó a Bogotá en 1918 y acabó con la vida de 1.100 personas en una semana y media (Pachón y Muñoz 33-34; Archila 333-334; Cano 10).

En medio de su relativamente apretada agenda artística, Calvo podía participar con alborozo de varias de las ofertas que en materia de recreación le ofrecía la ciudad en la que ya se había convertido en cierto tipo de figura pública. Así mismo, podía sorprenderse, junto con sus coterráneos, de los inventos y las sorpresas que iban inundando las vidas y los hogares a medida que avanzaba el impetuoso siglo xx. Pero, contrastando con esta animación y con los buenos aires que soplaban en su vida artística, empezaron a manifestarse

en su cuerpo algunos síntomas incómodos²⁶. En un principio los médicos pensaron que Calvo padecía los signos inequívocos de una enfermedad de transmisión sexual, la sífilis, y le aplicaron los tratamientos que consideraban pertinentes, que resultaron “contraproducentes pues lo empeoraban más” (Ana de Calvo v. 1, f. 7). El diagnóstico resultó equivocado, pero el hecho de que la sífilis pudiera ser considerada por los médicos resulta, en cierto modo, sugestivo respecto del estilo de vida que pudo llevar Calvo durante sus años de popularidad artística en la capital, quizás no tan apegado a las directrices de la Regeneración, con las cuales había crecido.

Parecía sífilis, pero era lepra. A pesar del espanto renovado que producía en cada pequeño círculo social la confirmación de un nuevo caso de lepra, se trataba de una enfermedad muy frecuente en Colombia y, en particular, en el insalubre entorno capitalino de comienzos del siglo xx. Para Calvo, su familia y sus allegados pudo ser una noticia devastadora desde todo punto de vista, pero no era un caso excepcional. Si bien es cierto que desde 1890 algunos médicos colombianos venían exagerando en su apreciación de la incidencia de la lepra en el país, de modo que Colombia aparecía como uno de los países más afectados del mundo, y que por ello el gobierno de Reyes y la comunidad médica nacional de la primera década del siglo se esforzaba por presentar estadísticas menos desalentadoras, es innegable que la lepra representaba un flagelo para muchas familias colombianas de entonces (Obregón 203-204). De hecho, como hemos visto, en Bogotá diversos factores se sumaban para facilitar la propagación de esta y otras enfermedades, entre ellos las serias deficiencias en materia de higiene (manifiestas, por ejemplo, en la contaminación de los recursos hídricos y en la abundancia de muladares), las condiciones de hacinamiento en que vivían muchos habitantes y la existencia de piso de tierra en la mayoría de las casas. Pobreza y falta de salubridad iban de la mano, y la lepra las seguía de cerca. Sin embargo, en contra de lo que pensaban los colombianos de entonces (y algunos todavía hoy), los especialistas coinciden en afirmar que, salvo en sus primeros estadios y en condiciones especialmente malsanas, la lepra no es ni ha sido una enfermedad de contagio fácil. La enfermedad es el resultado del desarrollo del bacilo de Hansen, bautizado así por el científico que lo descubrió, en 1873 (Obregón 33-41)²⁷.

26 Jorge Áñez (193) establece que los síntomas empezaron entre 1912 y 1913.

27 Según el médico e investigador Hugo Sotomayor la lepra es “una enfermedad infecciosa crónica con posible susceptibilidad genética que se transmite por contacto directo y prolongado con pacientes bacteríferos sin tratamiento”. Se desarrolla solamente en los humanos, como resultado de la confluencia de tres hechos: la presencia del

A pesar de los considerables esfuerzos de numerosas organizaciones humanitarias en procura de la desaparición del estigma que ha pesado sobre los enfermos de lepra a lo largo de los siglos y de las civilizaciones, el debate médico sobre los modos de transmisión de la lepra sigue vigente²⁸. Pero aunque no haya certeza absoluta sobre el carácter contagioso de la lepra, quedan pocas dudas de que un entorno insalubre puede facilitar el desarrollo del bacilo y de la enfermedad. En efecto, como explica Hugo Sotomayor, “la susceptibilidad inmunológica del huésped, la magnitud del inóculo y las necesidades básicas insatisfechas, desnutrición, hacinamiento, mala higiene personal y de la vivienda, constituyen los factores de riesgo asociados con la presencia de un nuevo caso de lepra” (2). Así, en el despegue del siglo xx los amplios sectores de Bogotá en que el hacinamiento y las deficiencias higiénicas eran lo habitual ofrecían las circunstancias propicias para la incubación de la enfermedad (cf. Archila 333-334). Y por lo visto, las carencias materiales y las adversas condiciones de habitación que afrontó Calvo durante sus primeros años en la capital le pasaron una costosa cuenta de cobro. El testimonio de su esposa, que probablemente refleja la opinión de Calvo, así lo considera:

En Bogotá no fueron menos grandes las penalidades que tuvo que sufrir pues su sueldo no le era suficiente para atender a las necesidades de su hogar; por la pobreza mucho tiempo tuvo que pasar con un solo vestido que siempre a pesar de lo raído por el tiempo tenía que usarlo por no tener con que comprar otro. A esta vida tan azarosa y angustiosa que tuvo que llevar en su niñez y juventud seguramente debió su enfermedad. (Ana de Calvo v. 1, f. 7)

bacilo, ciertas deficiencias del sistema inmune y factores socioambientales insalubres. “El bacilo usualmente entra al cuerpo de las personas por vías respiratorias o por la piel. [...] Comúnmente los síntomas tempranos de la enfermedad aparecen de 3 a 5 años después de la infección, pero las evidencias clínicas pueden aparecer tan temprano como 6 meses o tan tarde como 20 años después de la infección” (Sotomayor 1-2).

28 Una mirada a los planteamientos de la Organización Mundial de la Salud demuestra la vigencia del debate sobre los factores que determinan o facilitan la transmisión de la lepra (“Transmission of Leprosy”. Web. 26 de octubre de 2015). Científicos de la Universidad de Stanford han establecido que, a pesar de la incertidumbre que persiste en relación con las formas en que se puede transmitir la lepra, el agente infeccioso se transfiere de persona a persona por medio de emisiones respiratorias o nasales, ya que el bacilo puede sobrevivir fuera del cuerpo humano por algunas horas o incluso días. Además, la exposición a insectos y otros animales contaminados y a suelo infectado constituye otro posible modo de transmisión. No obstante, también concuerdan en afirmar que la mayoría de los seres humanos son inmunes a la lepra y que la enfermedad solo es contagiosa en su variante lepromatosa (“[Leprosy]. Biological Characteristics”. Web. 26 de octubre de 2015).

En los primeros meses de 1916 las cosas se complicaron. Calvo se “sintió mal. Primero, un malestar general y luego, una comezón en uno de los dedos del pie” (Núñez, “Luis A. Calvo”, ACM). Además, “presentó una serie de manifestaciones cutáneas al parecer en la región posterior del tórax: hubo manchas y algunos tubérculos” (Rodríguez 7). El médico de cabecera fue Carlos Tirado Macías (1879-1942), curiosamente especialista en ginecología, el cual, sospechando cierta “naturaleza leprosa” en los síntomas, remitió su paciente “al laboratorio del profesor Federico Lleras Acosta (1876-1938) quien le hizo un frotis de mucosa nasal y encontró el bacilo de Hansen” (Rodríguez 7; Núñez, “Luis A. Calvo”, ACM; Niño, en *Vidas a contratiempo*). La lepra estaba confirmada.

De las dos clases de lepra que comúnmente se tratan, la lepromatosa y la tuberculosa, la primera es más persistente y destructiva que la segunda; Calvo fue víctima del tipo menos penoso. Las imágenes de desmembramientos, llagas y nódulos que han nutrido a lo largo de los siglos el imaginario de espanto en relación con los enfermos de lepra proceden normalmente de la variante lepromatosa. En el caso del músico, en virtud de “la aparente evolución benigna de la enfermedad”, y, particularmente, por “la ausencia de elementos lepromatosos” en su sintomatología, se puede concluir con suficiente certeza que la suya fue del tipo tuberculoide (Rodríguez 7, 9). Tratándose de la variedad lepromatosa las lesiones pueden hacerse evidentes prácticamente en cualquier lugar del cuerpo, y son frecuentes la deformación facial, la caída del cabello y las úlceras en la nariz, entre otras manifestaciones. Ninguna de estas cosas las tuvo que sufrir Calvo; la lepra *tuberculoide*, que por cierto es la más común, si bien puede ser muy molesta, resulta benigna dado que involucra una resistencia del organismo al desarrollo infeccioso del bacilo de Hansen, y en ocasiones llega incluso a curarse espontáneamente (Obregón 37-58)²⁹.

Desafortunadamente, mis pesquisas en pos de la historia clínica de Calvo en el Hospital Herrera Restrepo y en los archivos históricos de Agua de Dios fueron infructuosas. Los empleados del hospital dicen que pudo ser destruida durante una quema masiva de documentos anteriores a 1950. Pero es posible que nunca haya existido oficialmente una historia clínica de Luis A. Calvo. Germán Rodríguez cita el testimonio de un médico que realizó su año de internado en Agua de Dios entre 1941 y 1942 y que decía haber atendido personalmente al compositor. Según el galeno, la razón de que no se encuentre el historial médico de Calvo es que este “no asistía a exámenes en el

29 Existe una tercera clase de lepra, llamada *limítrofe o dimorfa*, en la que aparecen combinados elementos patológicos de las variantes lepromatosa y tuberculoide (“Tipos de lepra”. Web. 3 de octubre de 2012).

hospital. Nosotros lo visitábamos en la casa que tenía en el pueblo, y allí estábamos pendientes de su salud”. Incluso, según el mismo testimonio, la única hospitalización de Calvo en Agua de Dios fue la de abril de 1945, en la que encontró la muerte (8-9). El mismo testigo indicaba que Calvo llegó a padecer “reacciones leprosas” que se hacían notorias en el “incremento de las manifestaciones cutáneas”, que tuvo “algunas lesiones en la cara y en las orejas”, se vio afectado en las zonas cartilagosas de la nariz y, sobre todo, sufrió considerables dificultades en el sistema nervioso periférico, en particular una “disminución de la sensibilidad térmica y táctil” (9). Estas últimas complicaciones se hicieron especialmente evidentes durante sus dos últimos años de vida y lo obligaron a una drástica y dolorosa interrupción de sus faenas como intérprete y compositor.

Hacia el final de la primera quincena de marzo de 1916 se confirmó el diagnóstico; fueron días aciagos y dolorosos. Calvo estudiaba, interpretaba y componía música de manera habitual, y ya disfrutaba de una popularidad poco desdeñable. El dictamen médico resultó devastador para el pequeño trío familiar. De repente, muchos planes y quimeras se fueron al traste.

Ya había terminado el curso de armonía y a la vez que repasaba éste, principiaba el de contrapunto y así, lleno de entusiasmo, de ilusiones y acariciando un porvenir halagüeño me hallaba cuando el día 14 de marzo de 1916 el Terror de los Espantos tocó a mis puertas y con fieras garras arrebató la relativa tranquilidad que disfrutábamos tres seres unidos. Me creo impotente para narrar las escenas de dolor y de angustia que por más de quince días precedieron al fatal desastre. (Calvo, “Páginas” f. 3)

Ana de Calvo escribió más tarde que “[e]l dolor que sintió cuando le dieron el diagnóstico del terrible mal, le resultaba inenarrable” (Ana de Calvo v. 1, f. 7). Sofía Elena Sánchez narró de esta manera, al tenor de sus investigaciones sobre Calvo, las circunstancias que acompañaron la ratificación del diagnóstico:

Hacia 1916 [...] Calvo actuaba y dirigía un grupo de música de una compañía española que visitaba por ese entonces la ciudad de Bogotá. Era una compañía de variedades y allí actuaba una cantante que se llamaba Filomena Boisgontier, de ascendencia francesa, y parece que a Calvo le impresionó muchísimo esta mujer, era una artista muy renombrada, muy hermosa... muy carismática, y él, con su alma enamorada le compuso una obra, una danza. El día que se la iba a regalar a esta señora era precisamente el día de una función de beneficencia.

Era obligatorio por ese entonces [para] cada artista extranjero que visitara la ciudad [...] ofrecer una función de beneficencia en el teatro municipal. [...] Ese día Calvo se disponía a regalarle su composición, su partitura, y llegó el mensajero del doctor Lleras Acosta [con] los resultados de laboratorio donde decía que efectivamente Calvo sí tenía el mal del Hansen. Cuando recibió la noticia justo antes de salir a su concierto el golpe fue tan grande que él se tuvo que ir a una cantina. [...] Allí había un piano, y se sentó a modificar algunas de las melodías [y de los] compases que originalmente había escrito en su danza. (Sánchez, en *Vidas a contratiempo*)

La danza en cuestión era *Carmiña*, de la que el también compositor Alberto Urdaneta (1895-1953) diría: “Si pudieran los amantes de la buena música presentir toda la historia de esa hermosa y juguetona danza. Yo la sé. Y por eso cada vez que la ejecuto al piano es intensa. Se me imagina dicha partitura como si fuera un libro de memorias” (citado en H. Muñoz 5). La partitura de *Carmiña*, en la edición de E. T. D’Aleman, revela que la pieza fue, en efecto, “dedicada a la eminente actriz señora Filomena Boisgontier”, de quien aparece una fotografía en la portada (CDM). En una entrevista de 1941 Calvo habló de ella como una “artista española”, y confesaba: “[...] ha sido la mujer que más me ha llegado al alma” (en Abello, *El Tiempo*, 1941, ACM). A un periodista que lo visitó en Agua de Dios hacia 1920 le llamó la atención el retrato que conservaba de la cantante extranjera, y se dio a la tarea de describirlo:

[...] ríe Filomena Boisgontier, puesta la carita graciosamente sobre los brazos cruzados y [desn]udos, sonriente, con una mirada [en] que se adivinan los sentimientos y la alegría del corazón. Escrita diagonalmente, en la parte posterior de la estampa, se lee la siguiente dedicatoria de letras [finas] y claras y líneas muy rectas. [“A] Luis A. Calvo, artista eminente, gratísimo recuerdo guardará siempre la humilde inspiradora de Carmiña”. (Osorio, *El Diario*, c. 1920, ACM)

En la edición de D’Aleman también se informa que la obra fue estrenada por la orquesta Unión Musical, muy seguramente en el concierto que se ofreció en abril de 1916 para despedir a Calvo de la capital. En enero del año siguiente la Orquesta Internacional de la Victor, conducida por Josef Pasternack, grabó *Carmiña* en Nueva Jersey, con un llamativo y frondoso formato: cuatro violines, viola, violonchelo, clarinete, clarinete bajo, flauta, fagot, dos cornetas, trombón y piano (Victor 69284). Para entonces, Calvo ya estaba recluido en el lazareto.

Adiós a Bogotá, rumbo al confinamiento

En la época la lepra se consideraba una enfermedad altamente contagiosa; la legislación oficial no les dejaba a los enfermos otra alternativa que el aislamiento del mundo de los sanos y el destierro a una tierra de enfermos. Un decreto legislativo del 14 de enero de 1905 había determinado “el establecimiento de sitios especiales para el ‘aislamiento y secuestación’ de los ‘enfermos de Lepra’, denominados lazaretos o leprocomios” (Corzo 14). Pero ni la reclusión de los enfermos ni la medicalización de la enfermedad sirvieron para hacer de los lazaretos verdaderas instituciones médicas. Por el contrario, la situación de los enfermos terminó por empeorar, en comparación con las décadas anteriores; la comunidad médica perdió cada vez más legitimidad y, algo aún más lamentable, las disposiciones aislacionistas acabaron por naturalizar y nacionalizar la discriminación de los infectados (Obregón 203-247). Agua de Dios no fue el único lazareto de Colombia, pero fue el más emblemático y concurrido³⁰. Y para Agua de Dios se tenía que ir Calvo: era una ordenanza ineludible.

Según parece, a comienzos del siglo xx el destino de los enfermos, y más concretamente las condiciones de su confinamiento, dependían mucho de su situación socioeconómica. De ahí que la población de los leprocomios estuviera mayoritariamente conformada por hombres y mujeres de escasos recursos. Al redactar, en 1909, su informe sobre los leprocomios de Contratación y Agua de Dios antes de 1905, el secretario de la Junta Central de Higiene hablaba de estos lugares como “verdaderas aldeas de leprosos, a donde no iban sino los enfermos muy pobres” (Sotomayor 28). Es cierto que, en virtud de las condiciones materiales en que vivían, eran justamente los pobres del país los más vulnerables al contagio, y aunque también se registraron casos entre miembros de la élite, en muchas ocasiones estos consiguieron eludir el encierro en un leprocomio y sobrellevar su mal en el anonimato de un confinamiento privado. Aunque para el momento de la oficialización de su diagnóstico Calvo parecía vivir una época de ascenso económico, asumió la condena del encierro, como la mayoría de sus compatriotas pobres y

30 Además de Agua de Dios (fundado hacia 1870), funcionaron leprocomios en Contratación (Santander) y en Caño de Loro (Bolívar) desde finales del siglo xix. En 1950 hubo un traslado masivo de enfermos de Caño de Loro a Agua de Dios debido a que se planeaba construir una base militar en Tierra Bomba. Por disposición presidencial de Mariano Ospina Pérez se expulsaron los enfermos y se bombardeó la isla, pero la base nunca se estableció (Corzo 114; comunicación personal con Efraín Oyaga, habitante y periodista de Agua de Dios, abril de 2012).

enfermos, y se trasladó definitivamente al lazareto de Agua de Dios, lugar por entonces conocido como el “país del dolor”³¹.

Para cualquier enfermo de lepra la reclusión implicaba una repentina transformación de su estilo de vida. A pesar de las redes de apoyo que se constituían al amparo de vínculos familiares o adscripciones regionales, el desprendimiento del pasado y la pérdida de relaciones resultaban casi del todo inevitables. La situación era reforzada, en términos materiales y simbólicos, por la presencia de un alambre de púas que, rodeando el leprocomio, hacía las veces de cordón sanitario, y por otras medidas carcelarias y aislacionistas, como la expedición de una nueva cédula que identificaba al enfermo como portador de la lepra, la utilización de una moneda distinta dentro del lazareto (la llamada *coscoja*) y la distinción funcional y espacial entre policías sanos y policías enfermos³². Por lo demás, la colonia de enfermos se convertía en la realidad social primordial para quienes llegaban:

Solo las personas poseídas por un excepcional espíritu caritativo —por lo general religiosos— se atrevían a traspasar los umbrales de estos temibles ‘ghettos’, donde las creencias y tradiciones populares afirmaban que nadie entraba sin salir contagiado. De todas maneras la sociedad se sentía en paz al realizar esta operación de confinamiento, que no era cosa distinta de sepultar en vida a los infelices leprosos. La solución bogotana al problema, era el envío de los enfermos al lazareto de Agua de Dios. (*Historia de Bogotá* t. 3, citada en Pachón y Muñoz 31)

Incluso, como mostraba en 1910 un estudio sobre la lepra en Colombia, la “leprofobia” era frecuente entre los médicos del país, para quienes tratar con los “elefanciacos” (otra manera de designar a los enfermos de lepra) constituía poco menos que una degradación de sus labores profesionales. En cualquier caso, se trataba de un reflejo del estigma social generalizado que pesaba sobre las víctimas del bacilo de Hansen. Además, según exponía el mismo estudio, en asuntos de fobia, estigma y número de casos la capital del país llevaba la delantera:

31 Otro caso interesante es el de Adolfo León Gómez (1857-1927), famoso político y poeta de la época, quien llegó a Agua de Dios algunos años antes que Calvo y llegó a ser un amigo muy cercano del compositor.

32 La producción bibliográfica sobre los lazaretos, la historia de la lepra en Colombia y la historia de Agua de Dios es abundante. Sobresalen los trabajos de Diana Obregón, Claudia Platarrueda y Hugo Sotomayor. En particular, Agua de Dios es una productiva cantera de historias e historiadores locales.

Es posible que el miedo que se tiene a los elefanciácos sea debido a la fea deformidad y al olor infecto de esos desgraciados; en todo caso se nota que la fobia elefanciaca está más acentuada en Bogotá, tal vez por los numerosos casos que allí se presentan, y es raro que un médico santafereño ponga los pies en el país del dolor, quizás porque teme que el público, informado de tal visita, rehúse recibirlo y pierda su clientela; se necesita gran despreocupación y filosofía, para acercarse a los parias proscriptos, sobre los cuales se cierne una maldición secular; así que con rarísimas excepciones, los médicos no tratan de elefancia en Colombia, y aún miran con desconfianza al que lo hace, como el que se acerca a un domador de serpientes [...] esta leprofobia es, pues, tan perniciosa a la ciencia como a esos seres desgraciados, tan dignos de estudio como de caridad. (Montoya, *Contribución al estudio de la lepra en Colombia* [1910] 310, citado en Obregón 203)

Ahora bien, aunque la lepra era considerada por muchos un castigo divino, con Calvo la sociedad se mostró más bien solidaria e indulgente. Su situación, lejos de interpretarse como una reprimenda del cielo, fue leída como una tragedia en clave bíblica, comparable con las pruebas de Job o el calvario de Cristo, analogías por demás frecuentes en la prensa cuando se refería a su caso. Según parece, después del 14 marzo Calvo pasó unos días sin hacer pública la noticia de su enfermedad, probablemente por temor a las medidas que se podían tomar en su contra en caso de ser denunciado. Y no era para menos. Como explica Adriana Corzo, el mencionado decreto de 1905 legalizó los “prejuicios y estigmas” y condujo “a sentimientos y a actos simbólicos y físicos como la marginación, el rechazo, las burlas y repulsión de quienes se enfermaban o se sospechaba padecían el *mal*. Se desencadenaron también prácticas violentas tales como la quema de casas, la persecución, infringir castigos físicos y otras formas de discriminación al enfermo y a su familia” (Corzo 15, cursivas del original). Mientras pudo, el compositor disimuló su pena, pero no tardó mucho en difundirse la noticia. Según establece Ana Rodríguez, una vez se confirmó su enfermedad Calvo pensó en pasar “una buena temporada en El Espinal [Tolima]”, con la idea de que allí “podría recobrar su salud”. Algunos amigos le llevaban la idea, otros, le aconsejaban que “aunque era terrible” era mejor partir directamente para Agua de Dios, “no fuera que de pronto las autoridades de la citada población [El Espinal] lo obligaran siempre a recl[u]irse en el Lazareto y eso sería peor” (Ana de Calvo v. 1, f. 8). Sin embargo, contra todos los pronósticos, sus amigos y conocidos, y la sociedad capitalina en general, no adoptaron actitudes de rechazo o discriminación contra Calvo, o al menos disimularon muy bien:

[...] las visitas a su casa se hicieron más frecuentes. Contaba que se entraba al cuarto de carbón a llorar amargamente y cuando llegaban los amigos se bañaba la cara para disimular el llanto y con su amable sonrisa y su acostumbrado buen humor los recibía, se sentaba al piano y les hacía pasar un rato agradable. Esta escena se repitió varias veces hasta que un día resolvió confiarle el secreto a uno de sus amigos. Este le dijo “tus amigos y yo lo sabíamos desde hace muchos días, pero no nos habíamos atrevido a decírtelo”. Desde entonces vinieron las manifestaciones de pesar, invitaciones a las casas y mil demostraciones más de cariño para el infortunado Chatico. (Ana de Calvo v. 1, f. 8)

A comienzos de abril la noticia de la enfermedad de Calvo ya estaba en los periódicos. La Unión Musical envió a la prensa una carta firmada por Alberto Castilla, fechada el 11 de abril de 1916, dirigida “a los presidentes de los diversos clubs de la ciudad”, con el fin de informarles del mal que había contraído el compositor y de pedirles sus aportes para regalarle un piano que pudiese tener consigo durante su retiro en Agua de Dios. En la misiva, Castilla lamentaba la condición física de Calvo y el repentino truncamiento de sus planes de matrimonio, pues tendría que separarse de su “prometida [...] para irse al Lazareto de Agua de Dios a consumir allí su existencia aislado del mundo” (“El genial artista”, ACM)³³. Además, la prensa comentaba “la gran pesadumbre que los bogotanos han sentido ante la desgracia que aflige hoy al joven y afamado compositor don Luis A. Calvo”, lo invitaba a seguir desde el exilio su carrera de compositor e instaba al público a mostrar su afecto y generosidad con “el artista caído en desgracia”³⁴. A pesar del imaginario asociado a la enfermedad, por el cual los contagiados, además de su malestar físico, tenían que soportar una recia estigmatización social y una serie de imputaciones prejuiciosas, la prensa reclamaba una consideración benigna para el caso de Calvo:

No hemos querido, porque no debemos, llamar desgracia a lo que casi todo el mundo suele denominar como tal, y la razón es obvia; porque por una parte, no hay que desvirtuar el bien que se pretende realizar [un concierto de despedida para Calvo], llenando de congoja

33 Alberto Castilla (1878-1937) fue fundador y director del Conservatorio de Música del Tolima y compuso el famoso *Bunde tolimense*. Con respecto a esta novia de Luis A. Calvo, Ana de Calvo escribió que “al mismo tiempo que él fue declarado leproso, ella era declarada tuberculosa” (v. 1, f. 8). Como veremos, es probable que dicha prometida se llamara Teresa, una mujer con quien Calvo mantuvo contacto epistolar en los años siguientes.

34 Recortes de prensa relacionados con la noticia de la enfermedad (abril de 1916). Los recortes no incluyen información sobre el periódico, la fecha exacta ni la ciudad de origen (ACM).

interior al beneficiado por medio de calificativos terrórficos y ponderaciones extremadas, al mismo tiempo que se le quiere favorecer; y además, en nuestro concepto, Luis Calvo no es un desgraciado, no. Para nuestro modo de ver, es apenas que un hombre justo ha sido probado por Dios con una calamidad que, si bien le hace un poco más penoso su tránsito por este mundo durante la vida, en cambio le purifica el alma y lo aleja de sí mismo. Aun nos atrevemos a aseverar que para Luis Calvo, como hombre y como artista, ha comenzado desde ahora la época de un progreso sublime; la perfección moral en medio del sufrimiento, y también la perfección de su arte, que probablemente habrá de llegar a grandes alturas en [aras] del dolor y la pureza de su esp[iritu]. (Mariño, “Un concierto a beneficio”, c. abril de 1916, ACM)

Emilio Murillo describiría, algunos años después, su reacción cuando se enteró de la enfermedad de Calvo:

Recuerdo todavía la impresión que me produjo una carta llegada a Chicago en una tarde brumosa de noviembre. Se me anunciaba allí cruelmente, bárbaramente, traidoramente, que Calvo, el ingenuo, Calvo el bueno, Calvo el artista, Calvo, a quien llegó la música como una ciencia infusa [...] acababa de ser mordido por la más terrible de las víboras... Me senté al piano y compuse en pocas horas esos valeses tristísimos que se intitulan “Mi tributo a Calvo”. Cada vez que los oigo vuelvo a ponerme tan triste como entonces. Y es porque pienso en lo que ha sido la suerte de los cultivadores de la música nacional: Morales Pino, muerto en un hospital de caridad, en el desamparo de un mendigo; Luis A. Calvo en el leprosorio de Agua de Dios, alimentándose solamente con pan de esperanzas... No faltó sino yo... Pero mi celda en el Manicomio está lista. Así lo aseguran mis amigos. (Citado en Bayona, “Cómo se compone un bambuco”, *Mundo al Día*, c. 1928 ACM)

Junto a los saludos amistosos y a sucintas y devotas miradas sobre su arte, otros periódicos traían poemas dedicados a Calvo, con versos simultáneamente crudos y optimistas, como estos de Víctor Julio Corredor:

No importa que la carne se deslíe,
que se caiga a pedazos,
si brilla el Genio con la luz del día,
si llevas en el alma la armonía
y la Gloria te [levanta] entre sus brazos³⁵.

35 Los poemas dedicados a Calvo fueron relativamente frecuentes en la prensa y hacían a menudo referencias a su enfermedad, creatividad, dolor y resignación. Han sido, por lo demás, recurrentes en fechas especiales y conmemoraciones, por ejemplo, en los homenajes de 1916, 1920, 1935 y 1941 (libro de recortes de prensa, ACM).

Así mismo, por medio de la prensa se movilizaron ánimos, gentes y finanzas para la realización de homenajes y conciertos solidarios en algunas ciudades del país. Aunque la labor artística de Calvo se había concentrado en Bogotá, su nombre y su música ya se oían y habían ganado cierta popularidad en otras ciudades, en las que también se sintió el impacto de la trágica noticia, y desde las que se dieron singulares muestras de apoyo. Bogotá, Manizales, Medellín, Facatativá, Cartagena, Cúcuta y Tunja, entre otras plazas, expresaron con conciertos, homenajes, contribuciones financieras y condecoraciones su empatía con Luis A. Calvo. En Bogotá, la orquesta Unión Musical, con el patrocinio de “respetables matronas” de la sociedad bogotana, organizó, para los últimos días de abril de 1916, un concierto de homenaje en el Teatro de Colón, como un gesto de despedida de la capital. El programa que se anunciaba, adjunto a la invitación formal y firmado por Daniel Zamudio, presidente de la Unión Musical, era el siguiente:

Primera parte

- I. Orquesta. Obertura *La gruta de Fingal* de F. Mendelssohn.
- II. Canto. *La toute puissance* de Schubert por parte de la Srita. Doña María Luisa Peña.
- III. Piano. *Sonata n.º 21* de Beethoven, por Sra. Doña Dolores de Focke.
- IV. Violín. *Danza húngara* de Brahms, y *Zapateado* de Sarasate, por Leopoldo Carreño.

Segunda parte

- V. Orquesta. *Escenas pintorescas* de Massenet.
- VI. Canto. *Pace Dio mio* de Verdi, por la Sra. Dña. Isabel de Cavanzo.
- VII. Piano. *Polaca n.º 2* de Liszt, por la misma Sra. de Focke.
- VIII. Poesía. *Los hijos de Job*, de Vargas T. [¿Tejada?], por Roberto Vargas Tamayo.

Tercera parte

- I. Orquesta. *Anhelos*, de Calvo.
- II. Canto. *Romanza*, de Calvo, por parte de la misma Srita. Peña.
- III. Terceto. *Intermezzo n.º 1*, de Calvo.
- IV. Canciones de Calvo, por los Sres. Forero y Cavanzo.
- V. Orquesta. *Carmiña*, de Calvo.

La prensa hizo un balance muy favorable del concierto. Afirmaba que hubo “un lleno completo” y elogiaba la calidad de la presentación de la *Unión Musical*, “indiscutiblemente la primera orquesta del país”; el grupo contó con ochenta músicos entre sus filas, ya que se

vincularon para este espectáculo algunos profesores y miembros de otras agrupaciones. Como era costumbre, se comentó cada punto del programa y se hicieron observaciones sobre los compositores y la estructura musical de las obras (“Al margen del concierto”, c. 29 de abril de 1916, ACM). Con respecto a la música de Calvo ejecutada en la tercera parte del concierto la reseña apuntaba que “es muy del agrado de nuestro público, que ve en su autor el más original de los compositores colombianos”, y felicitaba la decisión de alternarla con obras del repertorio clásico universal por su utilidad para “educar un público”. Del mismo modo, expresó una opinión favorable sobre las intervenciones de las cantantes María Luisa Peña e Isabel Cavanzo, de “[l]os señores Forero y Cavanzo [...] de sobra conocidos del público bogotano”, del poeta Roberto Vargas Tamayo, del violinista Leopoldo Carreño (quien “ejecutó, como nadie es capaz de hacerlo en Colombia”, obras de Brahms y Sarasate) y de Dolores de Focke, la pianista que interpretó piezas de Beethoven y Liszt con un nivel solo comparable, en el país, al de Honorio Alarcón. Finalmente, para el comentarista, Calvo “ha visto claramente cuánto lo aprecia el público que tanto ha gozado y goza con sus [...] composiciones” (“Al margen del concierto”, ACM).

Con el concierto se esperaba “reunir la mayor cantidad posible de fondos y destinarla al inspirado compositor Calvo, víctima hoy de la peor de las desgracias que pueden sobrevenir al hombre” (“Gran concierto”, c. 29 de abril de 1916, ACM). Todo parece indicar que se cumplió el cometido, en términos financieros y también musicales. Otra reseña del concierto anunciaba que la ejecución de las obras de Calvo había logrado “causar gran delirio entre los concurrentes” (“El concierto del viernes”, ACM). Además, que “el número más intenso” de la velada fue el “presentado por el terceto compuesto por los profesores [Daniel] Zamudio en el piano, [Leopoldo] Carreño en el violín, y [Pedro] Sánchez Lara en la flauta. Estos tres artistas supieron demostrar con la interpretación del delicado *Intermezzo I*, de Calvo, el tesoro que encarnan sus habilidades en el manejo de aquellos aristocráticos instrumentos y el gusto con que traducen la cosmopolita lengua de las semifusas”³⁶. En la interpretación que al violín hizo Leopoldo Carreño de la *Danza húngara* de Brahms y del colorido *Zapateado* de Sarasate, la parte del piano estuvo a cargo de “don Guillermo Uribe Holguín, director del Conservatorio Nacional” (“El concierto del viernes”, ACM). Todo indica que el programa se presentó dos veces, primero el miércoles 26 de abril

36 Seguramente se trató del mismo arreglo del Terceto Sánchez-Calvo, pero con Daniel Zamudio en vez Calvo y con Leopoldo Carreño en vez de Daniel Sánchez Lara.

y luego el viernes 28, ya que, agotadas las entradas, muchos no pudieron asistir a la primera función y otros querían repetir (“Un segundo concierto”, ACM). Al rememorar esta época, simultáneamente adversa y animada, Calvo no dejó de mencionar estos conciertos de despedida, efectuados pocos días antes de su partida hacia Agua de Dios: “[...] como para todo humano dolor hay un consuelo, en esa ocasión la gentil sociedad bogotana, siempre pronta a desplegar su proverbial y cariñosa solicitud hacia sus líricos infortunados, tuvo el más hermoso gesto para mí, el cual dulcificó mi inmensa pena” (Calvo, “Páginas” f. 3).

Jenaro Perico informa que la capital distinguió al músico con el premio Bogotá, y que del mismo modo fue galardonado por la sociedad de Manizales con su medalla de oro y recibió otra placa de oro de la ciudad de Medellín (69)³⁷. Aunque no mencionaba las condecoraciones, un artículo de prensa declaraba con evidente entusiasmo que “Bogotá, Manizales, Facatativá y otras ciudades importantes han sido un exponente de la caridad cristiana y del honor al mérito en sus beneficios para Calvo” (“Luis A. Calvo”, ACM). En Facatativá, por ejemplo, se llevó a cabo otro concierto a favor del compositor, organizado por una junta “presidida por el doctor José F. Martín”, nuevamente con el auspicio de la Unión Musical. El evento tuvo lugar en el Teatro Virginia Alonso y contó con la participación de una orquesta formada por veintiséis músicos; según parece, fue, como otros, un homenaje a distancia, pues Calvo no pudo hacerse presente³⁸. Aquel día Efraím Rubio pronunció un discurso sobre Calvo y su reciente drama, del que la prensa reprodujo algunos apartes. Rubio criticaba a la sociedad moderna, que desarrollaba armas para matar a miles pero no era capaz de hallar la cura de una enfermedad como la que padecía el homenajeado; al mismo tiempo, hacía cierta apología del dolor, “crisol en que el alma se depura para ascender en la escala del progreso indefinido” (“Fragmentos del discurso”, ACM). Este tipo de menciones, aparentemente paradójicas, son frecuentes en los escritos de la época, en particular en los artículos periodísticos sobre Calvo, y lo son también, como iremos viendo, en su propia música. El dolor y la adversidad se lamentan y al mismo tiempo se celebran. Así, aquel mismo día la niña María L.

37 Algunas de estas condecoraciones, todavía reposan en las vitrinas de la Casa Museo Luis A. Calvo en Agua de Dios.

38 No tenemos certeza sobre la fecha de este concierto. La prensa comenta que fue el “9 de los corrientes” y que fue un viernes, por lo que es probable que haya sido el 9 de junio de 1916 (para ese momento Calvo llevaba casi un mes en Agua de Dios). Sin embargo, el orden de los acontecimientos que sugieren las palabras de Calvo en las “Páginas autobiográficas” hace también probable que el homenaje de Facatativá haya tenido lugar cerca de 1920.

Tocancipá recitó un poema de Paz Flórez Fernández, sin duda también inspirado por el tránsito de Calvo hacia Agua de Dios, en el que confluyen lamentos e imágenes lastimeras y oscuras con frases alentadoras y llenas de esperanza:

El artista perece en el dolor. Sus cantos y su espíritu tienen resonancias supremas de infinita amargura, de pesar infinito, de innumerable infortunio, de inaudita tristeza.

El camino se eriza de cardos que desgarran sus carnes; y la Noche, agresiva y tremenda, llueve sombras y lágrimas en la ruta, y el rayo resplandores sangrientos suscita en las tinieblas!

El «País del Dolor» —el país donde yacen para siempre, entre abrojos, las esperanzas muertas— el país del dolor, del dolor incurable [...].

Y el artista camina... camina, y oye, absorto, en los mundos de su alma, doliente, desgarrarse los velos donde tiemblan tantas y tantas notas nacidas como nace la flor en los zarzales...

Y en tanto que un torrente de lágrimas le ahoga, escucha que le dice su corazón: —«Cobarde! No llores! Dos consuelos supremos te dan dicha: la armonía de tus cantos y el amor de tu madre!...». (*“Consolatrix afflictorum”*, ACM)

En Tunja se planeaba una velada similar: “Llenos de ternura, con piadoso fervor hacia el insigne y casi malogrado artista, que expía en la hórrida mansión a donde van los mordidos por el bíblico bacilo, la virtud de haber venido a la vida ungido con la gracia del genio, aguardamos, tranquilos, la velada que la noble sociedad de Tunja proyecta en beneficio del amigo incomparable”. La misma nota de prensa mencionaba, además, un viaje que Calvo pensaba realizar a esa ciudad antes de la confirmación del diagnóstico; de hecho, aseguraba que el compositor había planeado, en compañía del “delicado violinista Leopoldo Carreño y de otros artistas, iniciar su gira hacia las repúblicas del Sur” (Esc[a]mill[a], “Luis A. Calvo”, ACM). Igual que muchos otros proyectos, esos viajes nunca se realizaron; pero, con todo, antes de emprender su traslado a Agua de Dios, un pequeño periplo por Boyacá sí fue posible. Como fervorosos católicos, Luis, Florinda y Marcelina hicieron un doloroso y breve peregrinaje a Chiquinquirá, que años más tarde relataría Ana de Calvo:

Antes de atender las sugerencias de sus amigos y cumplir las órdenes del médico, cumplió la promesa que su madre había hecho [a la] Virgen de Chiquinquirá, que era la de ir juntos a pie desde Nemocon a la citada ciudad, a visitar su Santuario y pedirle su curación. Fue muy pesada esta promesa para el Chatico, pues por razón de su enfermedad los pies se le maltrataron en demasía. El párroco

de entonces le suplicó que se quedara de organista, pero no pudo, pues debía regresar a Bogotá a preparar su viaje para la Ciudad del Dolor. (Ana de Calvo v. 1, f. 8)

Sin duda, la adversidad que afrontaba Calvo inspiró la letra que para el *Intermezzo n.º 1* escribió el presbítero santandereano Luis Eduardo Ardila, que una vez adaptada a la sentimental melodía compuesta por Calvo en 1910 dio origen a una de las canciones más populares de la primera mitad del siglo xx en el país. Ardila concibió un texto lleno de congoja en el que un hijo desdichado se despide de su madre. Pero, después de todo, Marcelina no se separó de su hijo, ya que logró una concesión especial para mudarse con él a Agua de Dios.

Adiós, mi dulce madre.
 Amada madre mía, amada madre mía,
 La suerte abre un abismo entre nosotros dos,
 Entre nosotros dos, madre mía.
 Enfermo está mi cuerpo, mi alma en su agonía, mi alma en su agonía
 Te da el último beso y el postrimer adiós,
 y el postrimer adiós, madre mía.

Adiós, edén bendito de perfumadas flores,
 risueñas esperanzas, fantástica ilusión.
 No llores madre mía, amor de mis amores,
 doquiera que tú vayas irá mi corazón.

La pieza instrumental fue grabada, como vimos, en 1913 por el Terceto Sánchez-Calvo (Victor, 65913), y luego, en septiembre de 1927, la Orquesta Internacional hizo lo propio en Nueva York bajo la batuta de Eduardo Vigil y Robles (Victor, 80484)³⁹. Pero la versión cantada del *Intermezzo n.º 1* solo empezó su vertiginosa carrera de radiodifusión en marzo de 1928, cuando una orquesta de ocho músicos acompañó a José Moriche, uno de los cantantes más famosos y aclamados del momento a nivel internacional (Victor, 80707)⁴⁰. Durante mucho tiempo la canción fue una dedicatoria recurrente en la radio los días de la madre, e incluso hasta el día de hoy muchos

39 *EDVR* (consulta realizada el 8 de octubre de 2012). El formato utilizado en 1927 incluía tres violines, chelo, contrabajo, dos saxofones, dos cornetas, trombón, piano y percusión.

40 *EDVR* (consulta realizada el 8 de octubre de 2012). La grabación del *Intermezzo n.º 1* cantado por José Moriche tuvo lugar en Nueva York el 19 de marzo de 1928; la orquesta estuvo dirigida de nuevo por Eduardo Vigil y Robles. Casi un mes más tarde, el 14 de abril, la versión instrumental del mismo *Intermezzo* fue grabada una vez más en Nueva York, pero esta vez por el trío de los hermanos Hernández (bandola, tiple y guitarra) (Victor, 46045).

la recuerdan como una de las cortinas musicales de Radio Santa fe durante la segunda mitad del siglo. Cuando la letra del *Intermezzo n.º 1* apareció en la prensa Calvo ya estaba recluido en el lazareto. Fue, no obstante, una ocasión propicia para recordar su dramática partida de Bogotá y hacer votos por su eventual retorno:

La dura mano de la suerte que hace algún tiempo hirió fuertemente al amigo Calvo, arrancándolo de esta capital con pena de quienes lo conocían y admiraban, hizo que fuera a la ciudad del dolor a servir de lenitivo para los que allí sufren, porque Calvo, con sus armonías e inspiraciones musicales suaviza la existencia de esos seres desgraciados que allí viven [...] El día que Bogotá pudiera oír nuevamente las dulces notas producidas por la filarmónica del artista, sería uno de los espectáculos más grandiosos de la época, porque el dolor inspira, y sus inspiraciones son hoy tan sublimes que deleitan al oído más delicado. (*Intermezzo n.º 1*, ACM)⁴¹

Luego del pomposo concierto del 28 de abril de 1916 no quedaba más sino esperar los pocos días que restaban para despedir a Calvo del todo de Bogotá. El 11 de mayo los bogotanos leyeron la noticia de su inminente partida hacia el leprocomio de Agua de Dios.

La adversidad acaba de quemar con su ascua de fuego la sangre generosa de este gran artista. Él, que hasta ayer caminaba el ascenso de la vida regando melodías y cosechando coronas. Hoy, víctima del mayor infortunio, va a buscar albergue al país del dolor. Grande ha sido el pesar de sus amigos y admiradores, y la sociedad en masa así lo ha comprendido cuando prepara manifestaciones de aprecio a este genial compositor, y su casa se ha visto frecuentada en estos aciagos momentos por damas y caballeros que han ido a refrendarle su amistad y el grande afecto que se le tiene. Flores, tarjetas, retratos, cartas en profusión ha visto llegar, y sabrá guardarlas en su corazón. Mañana partirá, pero puede contar con que sus amigos no lo olvidan; que sus admiradores lo tendrán presente cuando en los aires vibre una nota alegre o se arranque al marfil el sentimiento que él, como su mejor exponente, supo inspirarle. Bogotá no podrá olvidar al artista que por espacio de ocho años le proporcionó tantos momentos emocionantes a esta tediosa ciudad, cuyas horas de placer le son tan desconocidas. Lleva el convencimiento de que lo volveremos a ver pronto [...] Ojala sea así, y que el Dios de las misericordias infinitas escuche su acento y acepte sus plegarias. (Delgado, "Luis A. Calvo", ACM)

En estas circunstancias Calvo compuso una danza titulada *Adiós a Bogotá*, en cuya partitura anotó: "Dedicada a la sociedad bogotana,

41 No es fácil determinar a ciencia cierta la fecha de publicación de la letra compuesta por Luis E. Ardila, pero es probable que haya sido entre 1916 y 1919.

en agradecimiento a las muestras de simpatía al autor” (CDM). Y como a los intermezzos y otras de sus piezas sentimentales, a esta le llegaría el turno de entrar en el mundo del disco, con una grabación realizada por la Orquesta Victor en Camden, Nueva Jersey (Victor, 69284), el 19 de enero de 1917⁴². Algunos testimonios refieren que cuando Calvo llegó a la Estación de la Sabana para tomar el tren que lo llevaría a su destierro, el lugar se encontraba todo decorado de flores y con un buen número de personas prestas a despedir efusivamente a uno de sus artistas predilectos (Velandia, en *Vidas a contratiempo*; H. Muñoz 5; Perico 69). El recorrido del tren atravesaba un buen trecho de Cundinamarca, hasta el municipio de Tocaima, desde donde había que viajar a caballo hasta Agua de Dios, atravesando el emblemático puente de los Suspiros, que marcaba la llegada al lazareto⁴³. De esta forma, el 12 de mayo de 1916, un par de meses después de enterarse de su enfermedad, “a la caída de un vago crepúsculo, con una conformidad heroica”, Luis A. Calvo “traspasaba los umbrales de la ciudad martirio” (Calvo, “Páginas” f. 3). Al día siguiente, por medio de un mensaje en la prensa, el propio Calvo les expresó su agradecimiento a los bogotanos y bogotanas que había dejado atrás: “Luis A. Calvo agradece profundamente [todas las] demostraciones de cariño que la sociedad bogotana le ha dispensado en su infortunio y pide a sus amigos que le dispensen el no haberse despedido personalmente, pero placentero cumplirá órdenes en Agua de Dios. Bogotá, 13 de mayo de 1916”.

42 *EDVR* (consulta realizada el 8 de octubre de 2012). La orquesta, dirigida por Josef Pasternack, contó con cuatro violines, viola, chelo, clarinete, clarinete bajo, flauta, fagot, dos cornetas, trombón y piano.

43 Como se oye a menudo en los recuentos históricos sobre Agua de Dios, el puente de los Suspiros era el punto en que los familiares sanos despedían a sus parientes enfermos antes de verlos internarse en el “país del dolor”. Sin embargo, desde el puente hasta el lugar donde se encontraba el cordón sanitario había una distancia cercana a los 10 km. El puente fue construido a comienzos del siglo XX para facilitar el paso sobre el río Bogotá, y se utiliza todavía hoy para el tránsito automotor.

Capítulo 3

El destierro en el leprocomio

Cuando el diagnóstico de lepra resultó implacable, Calvo, sus allegados y una buena parte de la sociedad bogotana guardaban la esperanza de una pronta mejoría, de manera que su estancia en el lazareto no fuera demasiado larga. Algunos auguraban, incluso, que su reclusión no se prolongaría por más de un año. A la vez que se solidarizaban con su adversidad y hacían votos por su recuperación, periodistas, colegas, admiradores y amigos, expresaban su confianza en un rápido retorno a la capital, a las actividades artísticas y al estilo de vida que llevaba antes del destierro. Pero poco a poco los plazos se fueron ampliando. Aunque había períodos en que las esperanzas y el entusiasmo se avivaban a la luz de eventuales mejorías en su sintomatología, hubo a menudo otros en que los dolores se intensificaban y los ánimos decaían. Como veremos, el compositor recurrió a muchos tratamientos, pero a las euforias motivadas por promesas de una sanación definitiva las siguieron siempre punzantes desilusiones. Sin embargo, al margen de los dictámenes médicos y las evidencias de su condición física, terminó por adaptarse, y muy bien, a su confinamiento. Acabó por aceptar, seguramente con nostalgia, pero no sin cierto beneplácito, la contradicción emotiva que implica permanecer año tras año en el lazareto: un riguroso encarcelamiento en un ambiente de respetabilidad y honra. Calvo llegó a convertirse “en una de las personalidades más connotadas y queridas del Lazareto”, y es probable que ello explique, en gran medida, “por qué, cuando sus médicos opinaron que podía abandonarlo, no quiso hacerlo” (Núñez 2, ACM).

La reclusión en el lazareto de Agua de Dios

En Agua de Dios se le preparó a Luis A. Calvo un emotivo recibimiento, en el que la música corrió por cuenta de la banda que había fundado el religioso salesiano Luis Variara. Gracias al testimonio escrito de uno de los músicos de la banda conocemos algunos detalles de aquella velada: “Un día del mes de mayo de 1916 el Rdo. Padre Salesiano Luis Variara [...] hizo tocar llamada de músicos y con gran preocupación y entusiasmo nos manifestó a los que componíamos esa banda, casi todos adolescentes que residíamos en el Asilo Miguel Unia [...] que debíamos prepararnos [para el] recibimiento de un gran artista colombiano que esa misma tarde debía ingresar al Lazareto” (“Apuntes biográficos” f. 1, ACM).

Calvo estaba en camino. No era, en todo caso, el primer personaje famoso que contraía lepra y debía recluirse en el leprocomio. La lista de enfermos ilustres ya incluía, por ejemplo, al poeta, historiador y político liberal Adolfo León Gómez (1857-1927), quien, entre otras cosas, llegó a ser amigo cercano de Calvo¹. Pero el músico santandereano fue tratado con especial deferencia desde su arribo, y fue beneficiario de privilegios impensables para cualquier otro enfermo. Como se anunciaba que el recién llegado era un artista de reconocida trayectoria en Bogotá, los músicos de la banda temían ser juzgados por un severo árbitro musical de renombre y experiencia.

En efecto, a las 8 de la noche de ese día nos trasladamos frente a una de las casas de la población y allí nos dispusimos a ejecutar una retreta en honor y como saludo al artista [recién] llegado. Todos los músicos y hasta el mismo padre Luis [Variara], nos encontrábamos temerosos y preocupados porque creíamos que el artista a quien [estábamos] homenajear sería uno de esos señores orgullosos y soberbios, despreciativos por lo mismo del esfuerzo que hacen los simples aficionados, pero cual no sería nuestra sorpresa cuando al terminar de ejecutar la segunda pieza salió un señor de aspecto bondadoso y más bien tímido que a todos nos fue dando la mano y agradeciéndonos el homenaje que le hacíamos. Hablaba suave, casi imperceptiblemente y para cada uno de los ejecutantes tuvo una frase de estímulo. Era nada menos que Luis A. Calvo. (“Apuntes biográficos” f. 1)

1 Antes de la enfermedad, Adolfo León Gómez, descendiente de José Acevedo y Gómez, fue senador de la República, magistrado de la Corte Suprema de Justicia, presidente de la Academia Colombiana de Historia y presidente de la Academia Colombiana de Jurisprudencia. Como testimonio de su encarcelamiento durante la guerra de los Mil Días escribió *Secretos del panóptico* (1905), y es el autor del que es seguramente el primer texto de historia de Agua de Dios: *La Ciudad del Dolor* (1923). Además, León Gómez escribió algunas letras que Calvo convirtió en canciones (García Núñez).

Al día siguiente, continúa el mismo testimonio, “lo más selecto de la sociedad desfiló por la casa donde [se] albergaba, brindándole su admiración, su respeto y su cariño”, a la par que en todo el pueblo se percibía cierta conmoción por la noticia de su nuevo habitante². Cuando, pocos años más tarde, se dio a la tarea de escribir sus memorias, Calvo reconoció las atenciones que recibió de la población, y en particular de la comunidad religiosa asentada en el lazareto.

Los hermanos del infortunio me recibieron con singulares demostraciones de cariño del cual soy objeto hasta el presente. Ocho días después de mi llegada a este retiro, recibí mi amigo favorito, el piano, que muchos de mis amigos y admiradores bogotanos me enviaron como recuerdo. Muchas son las horas en que por mediación del noble como mágico instrumento mis hermanos martirizados han olvidado sus dolores, ya oyendo los lamentos que mi alma atormentada le arranca, ora los brotes de alegría que una risueña esperanza me inspira. Los R.R.P.P. Salesianos me regalaron la casita en que vivo y son ellos los que con solicitud y abnegación, prestan sin escrúpulo ni temor alguno los auxilios espirituales de este puñado de vencidos. (Calvo, “Páginas” f. 3)³

Por lo visto, la colecta promovida por la Unión Musical fue exitosa y Calvo recibió un costoso obsequio, singular lenitivo dada su labor de compositor: un Stransky Frères, un piano francés de fines del siglo XIX. Para entregarlo, la Unión Musical “efectuó una velada lírico musical en el amplio patio del Asilo Miguel Unia, velada a la cual concurrió el pueblo en masa y en la cual le prodigaron al artista las más ruidosas ovaciones”. Por otra parte, poco después del arribo de Calvo, el “padre superior de la comunidad, José Marmo, le escrituró [...] una casa de propiedad de los padres”, donde muy pronto se le unieron, a vivir junto a él en su destierro, Marcelina y Florinda (“Apuntes biográficos” ff. 1-2).

El 18 de junio de 1916, apenas un mes después de haber llegado al lazareto, el compositor organizó un concierto en Agua de Dios, para agradecer las muestras de aprecio que había recibido en tan poco tiempo. Calvo tocó y cantó, y según parece, también fue el artífice de una estudiantina que se presentó aquel día (H. Muñoz 5).

2 El autor del texto se convirtió en el director de la banda en 1917, en vista de la ausencia de Luis Variara, y mantuvo el cargo hasta 1920, cuando Luis A. Calvo asumió la dirección del conjunto por petición del mismo autor, quien desde entonces se convirtió en “su músico mayor” y “su discípulo” (“Apuntes biográficos” ff. 1-3).

3 Según Hugo Sotomayor, en 1906 1.332 enfermos vivían en Agua de Dios. Representaban alrededor de la tercera parte del total de enfermos de que se tenía noticia en el país, pero constituían casi el 80 % de los enfermos reclusos en lazaretos. Para 1940, según el mismo estudio, en Agua de Dios ya había cerca de 3.000 enfermos (21-22).

El extenso programa incluía algunas obras de compositores europeos, pero la mayoría procedían del saco compositivo del propio Calvo.

Primera parte

1. Banda: Himno triunfal a Verdi, de Benvenuti.
2. Ofrecimiento del acto, por el Dr. J. M. Marmolejo.
3. Piano: Calvo, “Bolero” – de Lavit.
4. Canto: “Romanza” – de Tosti.
5. Estudiantina: Gavota – de Emilio Murillo.
6. Soneto: “Fe y esperanza”. Al artista Calvo.
7. Dúo: “Gitana” – Calvo y Botero. Autor: Calvo.
8. Piano: – Forero U. – “Nebulosas”, por S. Uribe.
9. Bandolina y piano: vals “El despertar de un ruiseñor”, Campo y Calvo – Autor: Luis A. Calvo.
10. Dúo: canción – N. N. y Calvo. Autor, Calvo.

Intermedio: Hermosísima película amenizada con piano.

Segunda parte

1. Piano a cuatro manos: Forero y Calvo – “Poeta y aldeano”, de Von Supéé.
2. Canto: “La orden de Lázaro” – Autor: Calvo.
3. Estudiantina: “Rayo de luna” – *Intermezzo*. Autor: Moret.
4. Canto: “Romanza” – Botero – de Tosti.
5. Piano: “Anhelos” – Autor: Calvo.
6. “Madre” – Poesía – J. P. Córdoba.
7. Bandolina y piano: “El viejo Madrid” – Aire español – Campo y Calvo.
8. Coro: “Cocotero” – Estudiantina y piano.
9. Banda: Marcha prusiana (Rodríguez).

A pesar de las atenciones de que era objeto, la enfermedad y el destierro eran para Calvo auténticas y mezquinas realidades. Frustración y resignación, desconsuelo y esperanza se confundían en sus palabras y en su música. Poco después de llegar al leproco-mio Calvo le confesaba a un amigo: “Desde que llegué a este retiro todas mis ilusiones, una a una, han ido muriendo. Desde ese día me refugié en el amor de mi hermanita, y en el de mi santa madre, que hoy están más cerca de mí que en ningún otro momento de mi vida. Le he pedido resignación a Dios, y es en la música, en donde he encontrado un gran sedante para mis torturas” (Núñez 2, ACM).

A finales de junio de 1916 una revista de Tunja les informaba a sus lectores, a propósito de Calvo: “Hace pocos días que este malogrado artista partió para Agua de Dios, al sentirse invadido por el terrible bacilo de Hansen, lleno de fe y resignación cristianas”, y

anotaba además que “habita una quinta a corta distancia del ‘Pabellón Boyacá’, en compañía de su familia y sometido a un régimen delicadísimo que le prescribieron los facultativos. Allí espera tranquilo y resignado en la Bondad de Dios, que habrá de curarse de sus dolencias y, alentado completamente, volver pronto a Bogotá” (Sáenz). Como en otras ocasiones, en esta se expresaba la esperanza en una pronta curación y en el retorno a la capital, pero una y otro se dilataban día a día y año tras año. Agua de Dios se convirtió en su escenario vital, en su universo simbólico; en últimas, en su entorno cotidiano como hombre y como músico. Respecto de esto último, desde su llegada al lazareto Calvo se mantuvo por lo regular activo y ocupado en faenas musicales, bien como intérprete de algunos instrumentos, sobre todo el piano y el órgano, o bien como director de conjuntos musicales, profesor de música o compositor.

Como hemos visto, desde 1910 Calvo había llevado un ritmo relativamente ágil en la producción de composiciones (cerca de treinta en seis años). En Agua de Dios, la vida reposada y la relativa tranquilidad que podía disfrutar en materia económica (gracias a los aportes derivados de los conciertos en beneficio suyo y a otras entradas de dinero) dejaban a su disposición un tiempo considerable para dedicarse al libre ejercicio de la composición. Por cierto, la mayoría de sus colegas sanos que vivían en Bogotá y otras ciudades no contaban con esas facilidades.

Entre 1916 y 1919 Calvo formalizó el registro de veinticinco composiciones más. De ellas, al parecer solo tres se conocieron antes del destierro⁴. El 19 de octubre de 1916 quedó registrada una pieza: *Carmiña*, la danza que Calvo había escrito siete meses atrás, por los días en que se confirmó su enfermedad. Poco después, el 19 de enero de 1917, se radicaron la gavota *Cecilia*, su emblemático bambuco *El republicano* y un vals titulado *Cromos*, probablemente dedicado a la revista del mismo nombre, que en febrero del mismo año publicó una foto de Calvo (CDM). El 18 de marzo del año siguiente el registro incluyó ocho nuevos títulos: la canción *Gitanina*, que Calvo ya había presentado y cantado personalmente en el concierto del 18 de junio de 1916 en Agua de Dios; el vals *Noche de abril*, dedicado a la venezolana Rosario Blanco (a quien haremos referencia más adelante); el breve y jovial pasillo *Marte*, al parecer ideado mientras Calvo aún vivía en Bogotá; el popular y sentimental tango instrumental *Estrella del Caribe*, que dedicó al “señor Doctor D. Rafael Rodríguez Altunaga, ministro de Cuba”; el vals *Secretos*,

4 “Composiciones del maestro Luis A. Calvo, registradas en el Ministerio de Gobierno”, ACM y AFLR.

considerablemente más extenso que la mayoría de sus obras, cuya partitura establece que estuvo “dedicado a la prensa bogotana”; un *ragtime* titulado *Blanca*, ofrecido a Nicolás Bayona Posada, periodista, amigo personal y autor de las letras de algunas canciones de Calvo; la marcha *La guardia del Rhin*, que a la luz de los gestos rítmicos en los que insiste parece haber sido escrita especialmente para un desfile o un evento similar de carácter marcial; y la danza *Aire de fuera*, en la que Calvo introduce, curiosamente, una sección de trío, característica de los valeses y pasillos (CDM, ACM). Es probable que la última pieza constituya una evocación del mundo, las relaciones y las sensaciones que quedaban más allá del cordón sanitario del lazareto. A propósito, en una ocasión, cuando unos visitantes le manifestaron que no creían “en las teorías del contagio”, Calvo replicó que aquello era muy “raro porque *los de fuera* nos tienen un terror horrible”, respuesta que llevó a uno de aquellos forasteros a comentar: “Me dolió la humildad resignada con que hablaba de su desgracia y aquella suave ironía dolorosa que tuvo al hablar de *los de fuera*” (García-Peña 13, énfasis del original).

El 2 de octubre de 1918, además de su sentimental danza *Adiós a Bogotá*, se registraron dos piezas: la danza *Perla del Ruiz*, que en opinión de algunos fue la primera composición de Calvo en Agua de Dios y que fue “dedicada a la ciudad de Manizales”, sin duda en agradecimiento por el homenaje que esta le había tributado; y la singular romanza, evidentemente relacionada con su vinculación a la comunidad de enfermos, titulada *La orden de Lázaro*, que se estrenó en el concierto de despedida del 28 de abril de 1916 y que Calvo interpretó nuevamente en su debut artístico en Agua de Dios, dos meses después (CDM; Echeverri 5; Núñez 2). La letra de esta romanza, obra de Eduardo López, es otra muestra del carácter lastimero y fatalista del arte que se gestó alrededor de la tragedia de Calvo:

Templó el enfermo artista su instrumento
 Por la tumba de Lázaro, al pasar
 Y encontrando una piedra como asiento
 Lanzó un suspiró y empezó: tocar.

Lázaro, aunque le teme a lo de fuera,
 Aquella música al oír
 Salió en sigilo para ver quien era
 El que iba su reposo a interrumpir.

Por un instante vaciló en la roca,
 Mas de golpe al artista se acercó
 Y poniéndose el índice en la boca
 Con ternura silencio le ordenó.

Y al quitarle los sueños de la vida,
 Para que no perdiera su laúd,
 Le tomó con las cuerdas la medida
 Y con tablas hizo el ataúd⁵.

Finalmente, con la inscripción de nueve composiciones más se cerró, el 28 de junio de 1919, este ciclo de registro de obras. Pasaría casi una década antes de la próxima diligencia de este tipo. Cinco de las nueve piezas fueron canciones: *Sentir*, *Amapola*, *Ángelus*, *Lamento de primavera* y *Margarita*. La letra de esta última canción fue escrita por el famoso poeta español Juan Ramón Jiménez (1881-1958) y estuvo dedicada al barítono Pietro Favaron, quien se contaba entre los muchos que arribaron a Argentina entre finales del siglo XIX y comienzos del XX. Entre las restantes cuatro hay una pieza de la que no conocemos más que el título, *Amistad*, mientras las otras son obras instrumentales especialmente conocidas y sugestivas: *María Elena*, *Spes Ave* y *Arabesco*. De *María Elena* hablaremos al tratar el asunto de las numerosas piezas de Calvo que tienen por título un nombre de mujer. La prensa reseñó la aparición de *Spes Ave* y de *Arabesco*, e informó que la primera estaba dedicada a Luis E. Nieto Caballero (el autor de *Colombia joven*, libro al que nos referimos en el capítulo anterior). Curiosamente, al *Arabesco* se le añadía el subtítulo “Estudio para la mano izquierda, op. 254”. El comentarista no dejó de expresar las impresiones que le dejaron estas piezas. De *Spes Ave* escribió que “es un preludio saturado de sentimiento y de pasión”; y con respecto al *Arabesco*, aunque no le parecía “tan rico en sentimiento”, lo consideraba “más exquisito en su forma y más ceñido a los preceptos de la técnica musical” (“La mejor obra”, c. 1919, ACM)⁶.

Además de ser editadas sus partituras para la venta, varias de las composiciones de esta tanda llegaron muy pronto al formato del disco. La Orquesta Victor, que ya había grabado *Carmiña* y *Adiós a Bogotá*, grabó en Nueva Jersey *Perla del Ruiz* en febrero de 1917 (Victor, 69477), y *Cecilia* en junio del mismo año (Victor, 69887A). Cinco meses después grabó tres piezas más de Calvo: la marcha *Cupido* (Victor, 69887B), que ya había sido grabada en 1913 por el Terceto Sánchez-Calvo, y otras dos que su compositor no había registrado aún: las danzas *Añoranza* (Victor, 69888A) y *Gacela* (Victor, 69888B). *Añoranza* había sido estrenada el 29 de noviembre de 1916 en el Teatro Olympia de Bogotá por

5 La letra de *La orden de Lázaro* fue publicada en la prensa el 4 de febrero de 1920. Se anunciaba la inclusión de la pieza en un concierto a realizarse ese día en Medellín, sobre el que hablaremos más adelante.

6 Calvo dedicó el *Arabesco* a su amigo el periodista Miguel Aguilera, reportero de *El Gráfico*.

la estudiantina Arpa Nacional, y *Gacela* lo fue el 18 de febrero de 1917 en un concierto realizado por la Unión Musical en el Teatro Municipal de la misma ciudad, aunque, según parece, había sido ya interpretada un día antes en Barranquilla por el terceto que conformaban Alejandro Wills, Alberto Escobar y Miguel Bocanegra (CDM; Sánchez, en Javeriana Estéreo, 25 de agosto de 1994). Por su parte, la Orquesta Internacional grabó en Nueva York, durante el segundo semestre de 1923, *Marte* (Victor, 77112), *Blanca* (Victor, 77304) y *Madeja de luna*, otra famosa danza de Calvo, dedicada a la Unión Musical, que sin embargo no apareció en el listado de obras registradas sino hasta finales de la década (Victor, 77093). La misma orquesta grabó el vals *Secretos* en noviembre de 1927 (Victor, 80485). También en 1927 el célebre cantante José Moriche prestó su voz para la grabación de *Sentir* (Victor, 81783) y de *Gitana* (Victor, 80742), y al año siguiente para la canción *Ritornello de amor* (Victor, 80708B) (tabla 4)⁷.

Los evasivos y presurosos años veinte

Los años veinte representan una época de bisagra en el proceso de modernización del país, pues marcan, como explica Carlos Uribe Celis, el inicio del tránsito de un país “pastoril” y “anquilosado” a un país afanado por industrializarse y desarrollarse. Pero esa tercera década del siglo xx fue así mismo un tiempo de evidentes contrastes. Arrancó con un “periodo de auge” (1922-1926), caracterizado por cierta “euforia colectiva” en virtud de la famosa “danza de los millones”: con la entrada al país de abundantes capitales extranjeros se incrementaron las inversiones, se multiplicaron las obras públicas y todo parecía andar muy bien en términos económicos (Uribe 18-20). Para entonces, como expone Mauricio Archila, el presidente Pedro Nel Ospina acató juiciosamente las directrices planteadas por la misión Kemmerer (liderada por el economista norteamericano del mismo apellido), y, viéndose favorecido por un repunte de los precios del café, por la llegada de los 25 millones de la prometida indemnización por la pérdida de Panamá y por el ingreso de un capital mucho mayor en la forma de inversión extranjera, utilizó la mayor parte de esos dineros en múltiples proyectos de infraestructura, especialmente en el ramo de los transportes: vías férreas,

7 EDVR, consulta del 10 de octubre de 2012. La secuencia cronológica de las grabaciones que José Moriche hizo de canciones de Calvo queda, pues, así: *Sentir* (28 de septiembre de 1927), *Dolor que canta* (24 de octubre de 1927), *Gitana* (4 de noviembre de 1927), *Intermezzo n.º 1* (19 de marzo de 1928) y *Ritornello de amor* (28 de marzo de 1928). Por otro lado, los Hermanos Hernández también grabaron *Perla del Ruiz* (1928), *Secretos* (1929) y *Añoranza* (1929).

Tabla 4. Composiciones de Luis A. Calvo grabadas por la compañía Victor entre 1914 y 1919

DISCO VICTOR N.º	FECHA DE GRABACIÓN	LUGAR DE GRABACIÓN	TÍTULO	GÉNERO	INTÉRPRETE(S) EN LA GRABACIÓN
67157A	20 de noviembre de 1914	Nueva York	<i>Reina de los jardines</i>	Romanza	Helio Cavanzo y Manuel Pocholo
67618A	10 de agosto de 1915	Camden	<i>Anhelos</i>	Vals	Orquesta Rodríguez (Victor)
69284A	19 de enero de 1917	Camden	<i>Carmiña</i>	Danza	Orquesta Victor
69284B	19 de enero de 1917	Camden	<i>Adiós a Bogotá</i>	Danza	Orquesta Victor
69477A	19 de febrero de 1917	Camden	<i>Cocotero</i>	Danza española	Orquesta Victor
69477B	19 de febrero de 1917	Camden	<i>Perla del Ruiz</i>	Danza	Orquesta Victor
69887A	11 de junio 1917	Camden	<i>Cecilia</i>	Gavota	Orquesta Victor
69888A	22 de noviembre de 1917	Camden	<i>Añoranza</i>	Danza	Orquesta Victor
69888B	22 de noviembre de 1917	Camden	<i>Gacela</i>	Danza	Orquesta Victor
69887B	22 de noviembre de 1917	Camden	<i>Cupido</i>	Marcha	Orquesta Victor
72331B	27 de mayo de 1919	Nueva York	<i>Cocotero</i>		Trío Colombiano
	17 de diciembre de 1919	Nueva York	<i>Cocotero</i>	Bambuco ⁸	Orquesta de Leonel Belasco

Fuente: EDVR.

8 Al parecer hay aquí una imprecisión, pues la partitura de *Cocotero* muestra que se trató, como figura en la grabación de 1917 (69477A), de un arreglo que hizo Calvo de una danza española.

carreteras y puertos. El mercado se dinamizó, se expandió la economía cafetera y la industria nacional hizo ingentes esfuerzos por hacerse más robusta. En un hecho único en la historia de Colombia, la tasa de desempleo llegó prácticamente a cero. Las ciudades y las zonas de obras recibieron miles de migrantes procedentes de diversas regiones del país, ávidos de trabajar y de sacar algún provecho de aquel atractivo flujo de dinero (Archila 341-342, 346-347).

Pero la bonanza duró muy poco. Entre 1927 y 1930 el país asistió a un “periodo de declinación”, en últimas, del “fin de la euforia”, lo que López Pumarejo no dudó en llamar “prosperidad a debe”, cuando la crisis económica internacional y la subsecuente interrupción de las inversiones afectaron drásticamente al país (Uribe 18-19). Como era de esperarse, la afluencia de capitales desembocó en una espiral inflacionaria, a la que se sumaron otras preocupaciones asociadas a un renovado ambiente de agitación social, durante el gobierno de Miguel Abadía Méndez (1926-1930), el último conservador de la famosa hegemonía que ya completaba cinco décadas en el poder. Una disposición de Abadía en relación con el control de los recursos petroleros, que fue interpretada por los norteamericanos como una ofensa y una amenaza a sus intereses, hizo que estos detuviesen los créditos que patrocinaban y que venían subsidiando muchas obras públicas. El resultado fue un despido masivo de trabajadores vinculados a ese sector. Por si fuera poco, el precio del café volvió a bajar en 1929. Así que, en palabras de Mauricio Archila, “aunque hubo una verdadera ‘danza de los millones’, a ese baile no fueron invitados todos los sectores sociales”, y cuando un amplio sector de la sociedad empezó a manifestar punzantemente su inconformismo por las condiciones presentes, se encendió del todo el debate por la “cuestión social” (347). A los trabajadores recientemente despedidos se les sumaron empleados de diversos sectores que, desde tiempo atrás, reclamaban mejores condiciones: telegrafistas, trabajadores de la salud, profesores, tipógrafos, empleados de la administración y empleados de los lazaretos, entre otros. Además, a la par que se incrementaban las protestas urbanas en contra de los impuestos, y los levantamientos campesinos en contra de la expansión terrateniente, se activaban y reavivaban los movimientos estudiantil, indígena y obrero. Así mismo, el país fue testigo de multitudinarias huelgas en zonas de explotación de petróleo y banano, algunas de las cuales terminaron, como han mostrado recurrentemente historiadores y literatos, sangrientamente reprimidas (Archila 343-353; Le Grand)⁹.

9 El descontento generalizado se manifestó en las protestas contra el Gobierno que se realizaron en junio de 1929, las cuales, según Medófilo Medina, incidieron mucho en su derrocamiento y en la subsecuente victoria de Enrique Olaya Herrera (véase *La protesta urbana*).

Por otra parte, los años veinte trajeron consigo nuevos aires en el ámbito ideológico. El liberalismo, con el acicate de una dilatada supremacía conservadora, experimentó un renovado ascenso bajo la influencia, entre otras corrientes, del racionalismo crítico liberal francés, fuente de la cual bebió buena parte de la intelectualidad colombiana de entonces. En este sentido, fueron años de “sincretismo entre religión, política y arte”, hecho que se manifestaba, entre otras cosas, en el posicionamiento de un cierto tipo de moral de orden capitalista, en las frecuentes denuncias de lo que se interpretaba como una crisis de valores y en la influencia de la masonería entre un buen número de políticos e intelectuales liberales. No olvidemos que, además, este período fue también el del establecimiento de las primeras corrientes socialistas en el país (Uribe 87-90, 157). Calvo, que poco o nada simpatizaba con estas ideas, debió permanecer al margen de tales círculos. Pero, más allá de los temores de algunos individuos y de ciertos sectores ante las innovaciones y las actitudes que traían consigo e inspiraban estos tiempos de cambio, una buena parte de los colombianos de entonces se mostraban optimistas respecto de la que parecía una época tendiente al progreso y a la modernización del país. En efecto, diversas voces comparaban con entusiasmo el país de los años veinte con el de comienzos de siglo, y concluían que Colombia por fin estaba saliendo de su “marasmo”.

Sin embargo, estos vientos de progreso terminarían por beneficiar solo a reducidos sectores de la población. Para la mayoría no se trató más que de un oasis de prosperidad y modernidad. En particular, para los pobres de las ciudades y muchos de los que vivían en las zonas rurales las condiciones de vida en los años veinte no distaban mucho de las de fines del siglo XIX y comienzos del XX. El aparente desarrollo en materia de cultura, intelectualidad, arte, arquitectura e infraestructura, que resultaba vistoso en ciudades como Bogotá y que se comentaba profusamente en los periódicos, contrastaba radicalmente con el rezago manifiesto en asuntos como la educación primaria, la alfabetización, la red de vías y carreteras en zonas de provincia, la libertad de prensa, la censura religiosa, la seguridad alimentaria, la salud pública y las comunicaciones (Uribe 43-58, 160)¹⁰.

En la década de los veinte, sobre todo en el periodo 1925-1930, se registró el mayor índice de crecimiento de la población urbana en toda la primera mitad del siglo XX, con un ritmo de casi un millón de nuevos habitantes por año. A la vez que la oferta laboral

10 Por ejemplo, el retraso relativo de Colombia en términos de educación y bienestar social en relación con países como Argentina, Uruguay y Chile se puede ver representado gráficamente en el anexo estadístico presentado por Rosemary Thorp (*Progreso, pobreza, exclusión*).

producía una impresión de prosperidad, relata Uribe Celis, se hicieron evidentes otros “fenómenos [...] inherentes a la emergencia del capitalismo, tales como el aumento de desocupados y vagabundos en las urbes, el incremento de la prostitución y la criminalidad, [y] la proliferación de la miseria suburbana” (24). Fueron años de urbanización y civilización, a la luz de las modas culturales que imponían los modelos anglosajón y francés: el carro, el avión, el cine, la radio, el fonógrafo, la goma de mascar, las *jazz bands* y las tendencias internacionales en la forma de vestir se convirtieron en protagonistas. Fueron, también, años de una mayor racionalización en la administración del Estado en lo relativo a impuestos, políticas públicas, regulación de las capas administrativas y protección del patrimonio histórico-cultural. Años de debates sobre la raza, que venían acompañados de decisiones radicales en política pública con las que se procuraba, por un lado, moderar los hábitos de la población, como era el caso de las acciones tendientes a erradicar al consumo de chicha, eco inequívoco de las campañas contra el alcohol en Estados Unidos; y por otro, “mejorar la raza”, como en el caso de una ley de 1922 que prohibía la entrada de chinos, hindúes y otomanos al país, pero fomentaba la inmigración de europeos y argentinos. Y años de posturas beligerantes sobre la nacionalidad, manifiestas, entre otras cosas, en un afán de delimitar y pelear, si era necesario, por las fronteras del país, y de definir los contenidos de la cultura nacional en términos de música, historia, arte, tradiciones y, en general, todo aquello que cubría con su difusa sombra el problemático ámbito del folclore (Uribe 23-33)¹¹.

Y es que, como explica Patricia Funes, en el marco de discusiones orientadas por preguntas del estilo “¿cómo somos?” o “¿por qué no somos como...”, relacionadas con la definición de la identidad nacional, fueron muchos los intelectuales colombianos (y latinoamericanos) que “intentaron metáforas e imágenes, ubicadas entre la subjetividad y la necesidad de objetivar los escurridizos sentidos de la nación” (Funes 11). Los discursos y ensayos estaban al orden del día, y con ellos la irrefrenable “tendencia al desarrollo de un teatro, de una música y de una literatura nacionales”, que sin duda hacía eco de los movimientos nacionalistas europeos del siglo XIX (Uribe 159).

11 En los debates sobre raza y nacionalismo son famosas las polémicas intervenciones de personajes como Laureano Gómez, quien veía a los colombianos como una raza inferior y al país como un proyecto inviable, o Luis López de Mesa, quien se mostraba partidario de la mezcla con alemanes y escandinavos en procura de la conformación de “un grupo racial selecto” (Uribe 31). Por otra parte, hay que anotar que los estudios históricos concentrados en el tema del nacionalismo y el folclore a menudo han privilegiado el período inmediatamente posterior, el de la llamada República liberal (véase, por ejemplo, Silva, *República liberal*; Silva, *Sociedades campesinas*).

La prensa cumplía un papel privilegiado en la vigorización de estos debates. Además, representaba el principal medio de difusión de noticias, ideas, modas y posturas políticas, y, en general, era un dispositivo fundamental de visualización social y de encauzamiento de las masas. De hecho, en opinión de Uribe Celis, “[e]n todos los campos trazó honda huella la prensa escrita: la vida social nocturna de Bogotá en los años 20 se desarrollaba en las redacciones de los periódicos” (35). La prensa, en la que por cierto solía aparecer a menudo el nombre de Luis A. Calvo, jugó un papel importante en el ascenso de los deportes como actividad de amplia acogida entre las posibilidades de entretenimiento para las masas. En este campo, antes del posicionamiento del fútbol como deporte popular por excelencia, la prensa les prestaba mucha más atención al boxeo y a los deportes propios de las altas capas sociales, como el golf y la hípica (Castro-Gómez 228-238). Junto con los deportes, el mercado musical también experimentó innovaciones significativas.

Ciertamente, los años veinte fueron testigos de un auténtico reemplazo generacional en materia de ritmos populares en el terreno de la música de baile. Se conocieron nuevos géneros musicales, procedentes de otras latitudes, sobre todo de Norteamérica, y con ellos, a la vez que las faldas perdían algunos centímetros sin mayores contratiempos (hasta descubrir la rodilla) y algunas mujeres empezaban a fumar y a llevar el cabello corto, se popularizaron nuevos pasos de baile. El jazz, el *ragtime*, el foxtrot, el charlestón y el *one-step*, entre otros géneros, se diseminaron con sorprendente rapidez y se convirtieron en referentes apetecidos de la oferta de entretenimiento disponible. También llegó el momento para otros géneros musicales de factura latina, como el tango y el pasodoble, que junto con los ritmos anglosajones sirvieron, en cierto modo, de contrapeso a la melancolía de los valeses, bambucos, pasillos y danzas (Uribe 25, 35-42, 157; Castro-Gómez 246-247). Sin embargo, no todos compartían esta euforia por lo foráneo, y diversas personalidades y sectores de la vida pública nacional manifestaron su rechazo a lo que consideraban una peligrosa invasión de materiales culturales extranjeros. Así, por ejemplo, en 1925 el ministro de Instrucción Pública, en el marco del estreno de una obra de índole nacionalista de Pedro Morales Pino, al parecer su famosa *Fantasia sobre motivos colombianos*, exhortaba: “No nos dejemos invadir por los ritmos extranjeros teniendo nuestro inmortal bambuco” (*El Gráfico*, 12 de diciembre de 1925). Del mismo tenor era la posición de Nicolás Bayona Posada sobre la valoración de lo extranjero:

[...] los colombianos nos hallamos tocados de extranjerismo. Tenemos la superstición de lo extranjero. Consideramos como semidioses a cuantos hablan trabado. Nos hemos convertido en lacayos de quienes no sean colombianos. Se nos reproduce el apéndice si nos lo corta un médico de aquí. Acaba de careársenos la muela si nos la extrae un dentista colombiano. [...] Y esto sin mencionar la “tecnicitis”. Esa enfermedad se ha extendido por el país como un cáncer. Nada podemos hacer sin expertos extranjeros. Ni respirar. (*Mundo al Día*, c. 1928, ACM)

Bayona Posada añadía que “[s]olo una cosa nacional ha dado en gustarnos: la música”, pero observaba, con ironía, que ello se debía al tinte de extranjerismo que, de la mano del disco y la difusión internacional, había impregnado la música nacional:

Cuando nos pertenecían los pasillos y los bambucos, los detestábamos y los odiábamos. Pero fueron a Europa y Yanquilandia, llevados por Emilio Murillo, esos bambucos y pasillos. Triunfaron de manera estruendosa. La “Banda Republicana” de París los puso de moda en Europa. En Yanquilandia se adoptó el pasillo como baile oficial. Y de Europa y de Yanquilandia volvieron a Colombia. Tenían el sello de lo extranjero, porque venían en discos de fonógrafo con nombres en inglés. Y triunfaron también en Colombia. Pero por eso, únicamente por eso. Si los discos aquellos se hubieran fabricado en Colombia por una compañía colombiana, acaso no se hubiera vendido una docena¹².

A pesar de estas posturas más o menos radicales a favor o en contra de la injerencia de elementos foráneos en la formación de un discurso cultural nacionalista, lo cierto es que aires vernáculos y ritmos extranjeros confluyeron en las primeras décadas del siglo xx para conformar el panorama de la música popular nacional (Cortés, *La música nacional*). En este sentido, como veremos en detalle en el último capítulo, la propuesta musical de Calvo resultaba más bien paradójica, y por momentos ambivalente: era música actual y hasta de moda, en tanto respondía al gusto estético y a la demanda que en materia de música popular (en su vertiente nacionalista) imponía el momento; pero, al mismo tiempo, en virtud de los modelos decimonónicos que reflejaba en lo técnico y en lo estilístico, algunos la consideraron como parte de una época ya superada.

12 Este fenómeno y este tipo de cuestionamientos no se dieron solamente en Colombia. Por mencionar un ejemplo, el tango solamente fue aceptado por las élites argentinas y erigido como símbolo nacional una vez se hizo famoso en París y el resto de Europa (Karush, “Blackness in Argentina”; Karush, *Culture of Class*; Savigliano).

La orden de Lázaro. Calvo: figura pública dentro y fuera del leprocomio

Hacia 1920 Calvo recibió la visita de Luis Enrique Osorio, un periodista que venía con la misión de entrevistarle y escribir para la prensa capitalina un artículo sobre la vida del compositor en el leprocomio. En su crónica, Osorio comenzó por hacer su propia descripción romántica de Agua de Dios:

[...] muy limpias, ornadas por pequeñas alamedas, extiéndense las callecitas de la población, entre dos filas de empinados techos pajizos, teñidas la senda y las copas de los árboles por un amarillo de crepúsculo que obliga a las sombras a recogerse en los rincones, e ilumina sin deslumbrar. Allá, en el horizonte, sobre las marcadas cumbres de la cordillera, se despedaza una franja de oro para perfilar mil nubes. (“[Hab]lando con Luis A. Calvo”, *El Diario*, c. 1920, ACM)

Del mismo tenor, pocos años después, resultó la apreciación de otro visitante que hablaba de Agua de Dios como “un hermoso pueblo, alegre como el más, con alumbrado eléctrico, acueducto, almacenes admirablemente surtidos, esbeltos edificios, espléndidas avenidas y confortables mansiones”; el lazareto le parecía una “paradoja viviente” debido al contraste entre la amenidad del paisaje y la intensidad del dolor de sus gentes (“Luis A. Calvo dice”, *Mundo al Día*, c. 1926, ACM). De la misma manera, en medio del cuadro romántico de un pueblo apacible y feliz que elaboraba Osorio, aparecían imágenes atroces de la enfermedad que alimentaban el imaginario de los habitantes de ciudades como Bogotá, ávidos lectores de informes como el del corresponsal de *El Diario*: “Tras las puertas de las viviendas se descubren a cada momento rostros amoratados, en que comienzan a desfigurarse las facciones”.

De hecho, “movido por las noticias de las fugas, debidas al hambre, de leprosos de los lazaretos, noticias que conmovían la prensa nacional”, el propio Osorio publicó cerca de 1923 una novela titulada *El cementerio de los vivos*, síntesis de “las representaciones colectivas de los colombianos” en las cuales la lepra era “el rey de los espantos” (Obregón 254). En la misma línea de Osorio, pero con más dramatismo y crudeza, otro reportero que años después visitó a Calvo en Agua de Dios, comisionado por un periódico antioqueño, hizo su descripción del lazareto:

Agua de Dios es la tierra de los más punzantes y fundamentales contrastes. Allí en ese cementerio de los vivos es en donde la vida reventaba como una inmensa flor de sangre, y en donde la muerte,

lenta pero segura, es límpida alba de resurrección. Vivir en Agua de Dios es morir, y morir en la Ciudad del Dolor, es vivir. Por sus calles y por sus habitaciones sin higiene, sin alcantarillas, sin agua, sin nada que alivie la aflictiva situación de los enfermos, discurren un constante desfile de gentes que se resignan a asistir al macabro espectáculo de sus propias honras fúnebres. (“Cómo es en la intimidad [...] el Maestro”, c. noviembre de 1940, ACM)

Igual que estos cuadros literarios y periodísticos de Agua de Dios, simultáneamente consoladores y horripilantes, las actitudes de los colombianos sanos variaban con rapidez entre el amarillismo lastimero y la aversión radical a cualquier contacto con los enfermos. Ciertamente, desde la década de los veinte empezó a hacerse manifiesta una grave crisis en la administración de los lazaretos en Colombia. La política tendiente a controlar la lepra se tornaba cada vez más “ineficiente, costosa y cruel”, y, en general, el mecanismo de encierro y segregación había prácticamente fracasado:

[...] aumentaba el número de enfermos de lepra en el país; los llamados lazaretos no eran verdaderos leprosarios, sino colonias donde vivían en total promiscuidad más personas sanas que enfermas; los que estaban reclusos en estas ciudades de leproso salían cuando querían, es decir, el aislamiento no existía; y cada día llegaban a ellas más enfermos, sin que aumentase en consecuencia el personal médico destinado para atenderlos. (Obregón 249-250)

En relación con el alto costo que implicaba el sostenimiento de la política de control de la lepra, el presidente López Pumarejo denunciaba en 1934 que cerca del 80 % del presupuesto nacional para higiene se destinaba a la subsistencia de los lazaretos. Para hacerles frente a estos problemas se lanzó en la década de los treinta una “campana antileprosa” que, entre otras medidas, impulsaba una estrategia generalizada de higiene pública preventiva y hacía eco de las sugerencias de algunos médicos respecto de “eliminar las colonias de leproso y fundar en cambio hospitales en las inmediaciones de los centros urbanos”. Pero, como era de esperarse, “cualquier insinuación en este sentido contaba de inmediato con la oposición de ciudadanos horrorizados” (Obregón 249, 251-254). Fueron muy pocos los acuerdos y avances en materia de control efectivo de la lepra, y tanto los lazaretos como las normas aislacionistas, a pesar de su fracaso, persistieron por varias décadas. Por su parte, la permanencia de Calvo en Agua de Dios seguía siendo indefinida.

A la sombra de “un árbol, en forma de jirones entretejidos”, se encontró Luis E. Osorio con la casa de Calvo, en cuya estancia halló un panorama a la vez saturado y organizado:

En las paredes y consolas se ostenta una decoración de mil y variados objetos, de esas que, en las habitaciones de algunos artistas y mujeres, denuncian el amor a las cosas pequeñas. Esquinado en el fondo, un piano se corona de infinitud de bustos y chucherías. En lo alto de la pared, entre los retratos de varios genios musicales y otros de familia [...] distínguense dos coronas marchitas, grises ya, cuyas cintas blancas, excitadas por un viento muy tenue que finge brotar allí mismo, señalaban el teclado silencioso. [...] se advierte una mano hacendosa, de esas que están a toda hora aseando y arreglando. Domina el retrato de la madre. [Junto a] ella, y al lado de las coronas [recibidas] que recuerdan al artista sus beneficios, le escuchan muy serios [casi] todos los grandes creadores, [ya] en busto, ya en retrato, como si [hub]iesen sido llevados y reunidos para dar un concepto. (*El Diario*, c. 1920, ACM)

El periodista fue recibido por “una sirvientita de diez y siete años, muy agraciada y sonriente”, y al cabo de un instante “salió Calvo con los brazos abiertos y la boca llena de carcajadas”. Pero a la vez que percibía el buen humor de Calvo y lo muy optimista y esperanzado que estaba en la prontitud de su curación y de su regreso a Bogotá, en virtud del rigor con que seguía los tratamientos médicos y de las oraciones de su madre, Osorio no dejó de notar que había “palidecido un poco”. Al preguntarle si disfrutaba la vida en el lazareto, Calvo simplemente respondió: “Pues, sí... relativamente [...] Mientras espero a que esto termine, no me faltan distracciones; el [clima] me agrada, y ahí ve usted ese piano, que se raja de gordo”.

Osorio quiso conocer su opinión acerca “de la aureola romántica”, creada por “la sociedad bogotana, aficionada siempre a hacer de los cuadros trágicos o sentimentales diez veces lo que son”, y de ciertos rumores acerca de la novia que tenía Calvo en Bogotá antes del destierro, sobre la cual habían surgido múltiples historias y noticias: “[...] primero la enviaron para acá [Agua de Dios]; luego la enfermaron de tisis, y, hallando demasiada tragedia en esto último, han resuelto matarla”. Pero Calvo, luego de una risa, que por supuesto no esperaba su interlocutor, se limitó a responder: “Yo no tengo ninguna”. No sabemos si quería decir *ninguna* opinión o *ninguna* novia. Finalmente, Osorio informaba que Calvo vivía con su hermana y su madre, que “esta última se halla[ba] muy delgada”, vestía “de luto” y se le notaba un “acabamiento acelerado”. Cuando le preguntó a la propia Marcelina si estaba contenta en el leprocomio, ella le contestó que no debido a la intensidad del calor; no obstante, observaba Osorio, sus ojos evidenciaban tranquilidad.

A comienzos de 1920, en el marco de la organización de un pomposo homenaje, la prensa de Medellín también presentó un reportaje especial sobre la vida de Calvo en el lazareto. El reportero en esta

ocasión fue José Gaviria Toro, conocido en el ámbito periodístico con el sobrenombre de Jocelym. En la entrevista, a la par que rememoraba su doloroso ingreso a Agua de Dios, Calvo se mostraba resignado y adaptado a la estabilidad de su condición, en medio de una relativa marginación:

[...] en momentos en que acariciaba las más bellas esperanzas, y lleno de tristeza, con el alma atravesada por tan cruel puñalada, partí para el Lazareto si no conforme, resignado y con los ojos vueltos al Dios de los mártires de quien espero y esperaré siempre, ya que en lo humano parecen perdidas las esperanzas en lo que se relaciona con la curación del espantoso mal. Mi enfermedad no progresa, debido sin duda a la bondad del clima y a mi sistema de vida. (“Eminente compositor nacional”, *El Espectador*, Medellín, c. febrero de 1920, ACM)

En términos generales, con “sistema de vida” aludía a una subsistencia en apariencia reposada, en la que primaban los ejercicios musicales, la sosegada vida social del lazareto y el disfrute de la naturaleza circundante.

La mayor parte del tiempo la dedico a mi inseparable amigo el piano, que constituye la mitad de mi vida y que me hace menos pesada la enorme carga que llevo sobre mis débiles hombros; paso muy buenos ratos al lado de buenos hombres y buenas amigas, que me favorecen con su amistad y busco —en veces— expansión para mi alma de artista contemplando las bellezas de esta naturaleza tropical.

Calvo reconocía que su bienestar individual no era representativo de las condiciones en que vivía la mayoría de los enfermos de Agua de Dios. Incluso, para él mismo, por momentos, los recursos materiales escaseaban.

La vida del Lazareto es en extremo penosa para sus habitantes, en tesis general; es verdad que el clima es muy beneficioso para el mal por la alta temperatura; pero es cierto también que como los días son generalmente ardorosos y llueve [muy poco], casi nada, el calor se hace insoportable y el pobre enfermo no puede salir de casa ni a las necesidades más premiosas. El Gobierno suministra a cada enfermo 20 centavos diarios, y tenemos la promesa de que esa ración será aumentada a 30 centavos del primero de enero en adelante; pero ni con eso alcanza el pobre enfermo a subvenir a sus necesidades, si tenemos en cuenta el alto precio de los víveres y que el enfermo tiene que proveerse hasta de drogas de las cuales carece la botica oficial y a la cual no puede atender el Gobierno debidamente por la penuria del Tesoro; por esta misma causa la ración no se paga puntualmente y se ha visto el caso de que se adeuden 18 semanas de ración.

Enseguida Calvo se refería a la ayuda que recibían los enfermos según la región de la que procedieran:

A no ser porque muchas entidades departamentales se interesan por sus coterráneos, la suerte aquí de muchos enfermos sería sencillamente espantosa; Antioquia va a la cabeza, auxiliando a cada uno de sus hijos enfermos con \$ 6 mensuales; Caldas auxilia a los suyos con \$ 2, más o menos, mensualmente, pero las limosnas particulares de ese caritativo y floreciente Departamento son frecuentes y de no escaso valor. (*El Espectador*, Medellín, c. febrero de 1920, ACM)

El nombre de Luis A. Calvo estuvo vinculado a diferentes actividades de índole social y corporativa durante los años que vivió en Agua de Dios. Por ejemplo, como se puede apreciar en la voluminosa correspondencia que se conserva, fue vocero para exigir el cumplimiento de obras públicas; promovió, en asocio con Adolfo León Gómez, la construcción del Teatro Vargas Tejada, y fungió luego como presidente de la junta administradora de este auditorio; fue presidente de la “junta directiva del Club Deportivo América Spor[t] Club” y promotor directo de un club “mixto de tenis”¹³. Incluso, fuera de las fronteras del lazareto, fue nombrado miembro honorario del Círculo de Bellas Artes de Bogotá y socio honorario del Sindicato de Choferes de Antioquia¹⁴. Pero, sin duda, sus principales roles sociales estuvieron ligados a su desempeño como músico. Como tal se le conocía, y en virtud de esta función, muy pronto todos en el lazareto empezaron a hacer mención de Calvo como el “maestro”. Una mención que ha logrado fijarse en la memoria histórica de Agua de Dios, y en cierta manera en la de todo el país, y que aparece en todas las evocaciones de Calvo y de su música, y en todas las pesquisas sobre su figura.

Calvo se desempeñó desde 1920, y hasta cerca de 1943, como director de la Banda de Agua de Dios, que había fundado Luis Variara (la misma agrupación que había amenizado su llegada al leprocomio el 12 de mayo de 1916). Arregló varias de sus obras para el formato de la banda, que en su mayoría constaba de instrumentos de viento y que contaba entre sus filas alrededor de veinte miembros (“Cómo es

13 Carta de Jorge Zabala a Luis A. Calvo, 1.º de junio de 1942; carta de Luis A. Calvo a Luis Peñaranda, s. f.; carta de la Dirección del Leprocomio de Agua de Dios a Luis A. Calvo, 16 de febrero de 1934 (ACM); Echeverri 5; Carolina Serrano, “Luis A. Calvo. El hombre hecho música”, *Vanguardia Liberal*, 30 de agosto de 1988, 17. Echeverri y Serrano comentan que Calvo solía encerrarse a componer en el Teatro Vargas Tejada.

14 Carta de Germán Mejía a Luis A. Calvo, 16 de agosto de 1941; carta de Ricardo Acevedo Bernal a Luis A. Calvo, enero de 1921; “El Maestro/La visita de Calvo”, 11 de agosto de 1941 (ACM).

en la intimidad”, ACM). Además, fungió varias veces como intérprete y conductor de algunos conjuntos musicales (tríos o cuartetos típicos y pequeñas estudiantinas) y se desempeñó a menudo como profesor de música y como gestor de coros infantiles y de múltiples espectáculos artísticos. Incluso, continuando el oficio que había desempeñado durante su temporada en Bogotá, afinaba los pianos de Agua de Dios¹⁵. Con todo, pocas veces el tiempo representaba un problema.

Cuando el espíritu amanece más sediento, toco y toco, con verdadero entusiasmo; evoco recuerdos viejos —siempre queridos— y con ello me olvido de que estoy en esta tierra del infortunio; luego escribo música: convoco a mi casa niños y niñas y los hago ensayar cantos de distintos géneros; las noches las distraigo con mis amistades y así, siempre con mi buena madre y mi querida hermanita, paso el tiempo casi agradablemente. Bendito sea Dios! (*El Espectador*, Medellín, c. 1920, ACM)

Calvo fue el músico por antonomasia de los servicios y las actividades de índole religiosa en Agua de Dios, que eran recurrentes en la agenda semanal de sus habitantes. Según relata Eladio Agudelo, cuando Calvo arribó a Agua de Dios el director de los salesianos estaba dedicado a la edificación de “la capilla del Mirador”, lugar que el compositor visitó el día de su inauguración, aunque estaba “delicado de un pie”, para colaborar en las faenas musicales correspondientes. Desde entonces, fue músico de cabecera en varios de los, por lo menos, nueve templos religiosos que funcionaban por esos años en el lazareto. En particular, parece que era un hábito para Calvo amenizar la misa de las siete en los días festivos, cantando y tocando el órgano o el armonio (Agudelo 2-3). Y es que, como hemos visto, Calvo era un creyente entusiasta y un devoto católico.

Además de la asistencia musical que les prestaba a los sacerdotes salesianos, mantuvo vínculos estrechos con la comunidad de religiosas de La Presentación asentada en Agua de Dios. En 1947, por los días en que se exhumaban los restos de Calvo, las hermanas de La Presentación elaboraron un escrito sobre sus vivencias con el compositor. Relataban que lo conocieron poco después de su llegada al lazareto, cuando visitó la casa de las religiosas en compañía de Marcelina y Florinda. Para entonces, las religiosas estaban ya muy enteradas, “por la prensa capitalina”, de su fama y de la conmoción que causaba en Bogotá y en otras ciudades del país la noticia de su enfermedad y de su inevitable reclusión. Mencionaban que se mostró siempre diligente a la hora de prestarles su ayuda en las

15 Cartas de Luis A. Calvo a Humberto Correal, 12 y 28 de abril de 1942 (ASESM).

actividades, “tanto religiosas como recreativas y familiares”, que requerían de música, y que se mostraba interesado y complaciente en la composición de la música de los himnos espirituales que las religiosas escribían. Por cierto, algunos de estos himnos terminaron incluidos en *Arpa mística*, el libro de música religiosa que Calvo publicó en 1938 con el respaldo espiritual y económico de los salesianos de Italia. Calvo dirigía el coro al tiempo que las acompañaba en el piano y cantaba con ellas, y a veces bromeaba durante los ensayos, de manera que “disipaba la pena” que en las religiosas causaban “las monótonas repeticiones”. Las hermanas también se referían a la recurrente participación de Calvo en misas y otros servicios en los que, por lo general, él tocaba y cantaba sus propias composiciones, de carácter místico y contemplativo, como himnos de alabanza y cánticos espirituales, o bien de naturaleza festiva, como los villancicos navideños (Hijas de los Sagrados Corazones de Jesús y de María, “Viva Jesús” 1-3, ACM).

Aparte de todo ello, la Dirección de Lazaretos designó a Calvo como “director de espectáculos recreativos”, noticia que él compartió entusiasmado con su amigo Nicolás Bayona, a quien le contó además sobre sus planes de cara a su nueva investidura: “Me propongo distraer hasta donde me sea posible a mis hermanos de este País del Dolor”. En seguida, Calvo solicitaba la ayuda del periodista para que, por medio de la prensa, se invitara “a los dueños de librerías” a que regalasen “algunos tomitos de comedias y zarzuelas” para montarlas en el lazareto (“Habla Luis A. Calvo”, *La Crónica*, s. f., ACM). En efecto, el periódico *La Crónica* hizo la invitación, y además informó que “el doctor Alejandro Herrera lanzó la idea de comprar para los enfermos del País del Dolor una máquina cinematográfica”, proyecto que requería del apoyo financiero de los lectores, como en general lo requería la misión de Calvo a favor del entretenimiento de los “leprosos de aquel Lazareto”.

En opinión de Adriana Corzo, “Calvo incidió en la vida cultural de Agua de Dios, amplió el nivel educativo y cultural de sus habitantes” y, sin duda, “al incorporar a toda la población en sus actividades y vida diaria, cooperó con los procesos de sublimación del dolor de la exclusión” (Corzo 175). A pesar de su enfermedad y de la reclusión Calvo era una figura artística nacional, cuyo arte era tema en los periódicos y cuya música se difundía en discos y partituras que el público consumía con gusto. Y en Agua de Dios, además de todo esto, era una figura icónica. Estaba enfermo como los demás, pero su imagen y su carrera eran auténticos catalizadores a la hora de idealizar su estampa y mitificar su carácter.

Aunque Calvo permanecía encerrado, mantenía un contacto dinámico con el mundo de los sanos. Cartas, telegramas, recados, remesas, partituras, discos, cuentas y dineros iban y venían. Así mismo, diversos personajes atravesaban el Puente de los Suspiros y se sometían al incómodo proceso de *desinfección* para poder franquear el cordón sanitario y entrevistarse con él. Pero después de su primera década de confinamiento se le empezaron a autorizar salidas temporales, y por lo menos en siete ocasiones, entre 1927 y 1942, Calvo cruzó de ida y vuelta las fronteras del leprocomio. Desde que se conoció el dictamen médico que obligó su reclusión, los homenajes y las muestras de solidaridad fueron frecuentes. Cada cierto tiempo aparecían en la prensa reportajes sobre Calvo, se anunciaban sus nuevas composiciones, se hablaba de su vida personal y de su estado de salud y de ánimo, se pregonaban los próximos conciertos a beneficio suyo y se le abrían canales para abogar a favor de sus compatriotas en el “país del dolor”¹⁶. Calvo no dejó de recordar aquellos gestos:

[...] siguiendo el noble ejemplo de mi adorada Bogotá, la hidalga sociedad de Medellín, generosamente acudía al llamamiento que por medio de la prensa y a beneficio mío, le hacía el galante y cariñoso amigo e hijo de esa ciudad, don José Gaviria Toro, iniciador del grandioso festival [en] el que tomaron parte las personalidades artísticas y literarias más salientes de allí. Después, algunas otras ciudades como Manizales, Cali, Cúcuta, Tunja y Facatativá, me han dispensado honrosas como cariñosas manifestaciones y beneficios cuyos producidos pecuniarios unidos a los de los festivales de Bogotá y Medellín, me han proporcionado relativo bienestar y comodidad en mi retiro. (Calvo, “Páginas” ff. 3-4)¹⁷

Efectivamente, el 4 de febrero de 1920 se llevó a cabo en Medellín otro fastuoso homenaje en beneficio de Calvo. En el marco de dicho evento Gaviria Toro publicó su crónica periodística sobre la vida de Calvo en la reclusión. Según comentaba *El Espectador*, ese reportaje “hoy tiene grande interés para nuestro público, porque la personalidad de Calvo, con motivo de la fiesta que se prepara en honor y gracia suyos, ocupa en estos días gratamente la opinión de Medellín” (c. febrero de 1920, ACM). De hecho, días y momentos antes del

16 Por ejemplo, a finales de 1919 la prensa informaba de la difícil situación que pasaban los enfermos de lepra en el lazareto, quienes a causa de la desesperación y el hambre se habían levantado en huelga. Calvo se sumaba en solidaridad, y les pedía “a sus amigos que lo ayuden, pagando \$0-20 más por sus piezas, en rollos de pianola” (“Epistolario Femenino, XII. Luis A. Calvo”, ACM).

17 También el 26 de enero de 1917 se le hizo un homenaje en Pacho, Cundinamarca (“Estrofas improvisadas”, ACM).

concierto aparecían anuncios sobre el programa y los motivos solidarios de la velada, y fotografías comentadas de personajes vinculados al evento, por ejemplo, la cantante Inés Molina y el reconocido compositor antioqueño Gonzalo Vidal, “uno de los principales organizadores”. El retrato de Calvo, acompañado por un texto poético de Vidal, era protagonista en los esfuerzos propagandísticos de la prensa paisa. Se trataba de la misma fotografía que salía a menudo en la prensa y que figuraba en varias de sus partituras, tomada al parecer en algún momento entre 1913 y 1915, una imagen que se siguió usando en acontecimientos similares hasta cerca de 1930 (imagen 3).

Con entusiasmo se anunciaba que el concierto tendría lugar a las 8:30 p. m. en el Teatro Bolívar y que el programa contemplaba el estreno de la *Canción de otoño en primavera*, con letra de Rubén Darío y música de Gonzalo Vidal, así como el debut en Medellín

Imagen 3. Calvo, c. 1915. La imagen más recurrente de Calvo en programas de concierto, en la prensa y en sus partituras hasta cerca de 1930



Fuente: ACM; *Cromos*, febrero de 1917.

de algunas piezas de Calvo: el vals *Secretos*, el *Intermezzo n.º 4* en versión orquestal y la sentida romanza *La orden de Lázaro*, que había escrito “como su despedida de Bogotá, cuando se impuso su partida para Agua de Dios”. Como en el concierto se incluiría una obra de Saint-Saëns, *Introducción y rondó caprichoso*, también anotaba que este compositor era “uno de los autores preferidos del beneficiado Calvo”. Finalmente, se comunicaba con énfasis que se ejecutaría una obra que Calvo había compuesto “expresamente para ser estrenada esa noche”, y que estaba dedicada a la sociedad antioqueña: el vals *Tierra de hidalgos* (“Luis A. Calvo”, 4 de febrero de 1920, ACM). Y como predecían todos, el espectáculo tuvo un éxito rotundo:

El concierto de Calvo como se esperaba constituyó un verdadero acontecimiento teatral y un éxito sorprendente. [...] El aspecto del teatro era verdaderamente grandioso; todas las localidades estaban colmadas; desde las 7 de la noche no se conseguía ninguna entrada por ningún precio, y numeroso público se quedó por fuera por falta de puestos; algunos pagaron únicamente por penetrar a los corredores y patios. [...] Entre los números más aplaudidos figuran el discurso del doctor Botero Saldarriaga en representación del artista beneficiado; la ejecución de la pieza “Secretos” de Calvo por la gran orquesta formada especialmente para este objeto. “La Orden de Lázaro” música de Calvo y letra de Eduardo López que fue cantada por la señorita Inés Molina, y “Tierra de Hidalgos” que llamó particularmente la atención. [...] La ejecución de los versos de Adolfo León Gómez “Nochebuena en Agua de Dios” causaron verdadera sensación. Toda la prensa se ocupa hoy del gran concierto y de su éxito. (“El gran concierto de Calvo”, c. 5 febrero, 1920, ACM)

J. Ortiz de Pinedo hizo también un recuento detallado de esta “*Serata d’honore* del esclarecido cuanto desgraciado compositor colombiano Luis A. Calvo”, acaecida “en el elegante y coquetón Coliseo Bolívar” (“Velada artística”, c. 5 de febrero de 1920, ACM). La velada se abrió, relataba Ortiz, con el *Himno antioqueño*, composición de Gonzalo Vidal con letra de Epifanio Mejía. Le siguió la intervención de “la simpática y grácil figura de la Sta. Inés Molina, tenue y gentil cual dulce alondra”, quien “apareció en escena a la vista de la inmensa concurrencia, que llenaba totalmente el bello teatro y que recibió a la hermosa niña con una salva de aplausos”. Luego, según otro reporte, subió al escenario Botero Saldarriaga, quien “[l]eyó un sentido y bien pensado discurso; en frases elegantes, sobrias y con castiza dirección hizo la apología del maestro Calvo; su labor musical; contó su vida; añoró sus desdichas, y más de una lágrima furtiva y silenciosa corrió como raudal de infinita ternura, por el rostro grave de alguna dama”. En su discurso, Botero incluyó

algunos versos de Adolfo León Gómez, también recluido en el lazareto, “y los corazones todos oprimidos por un amargo sentimiento, unieron las manos, y el aplauso atronador interrumpió al dialecto orador” (“El concierto por Calvo” y “La velada en honor de Calvo”, c. 6 de febrero de 1920, ACM). Las “señoritas Ana y Sofía Villamizar”, respectivamente cantando y tocando el piano, interpretaron la muy anunciada *Canción de otoño en primavera* de Vidal. De nuevo en la voz de Inés Molina, se escuchó *La orden de Lázaro*, la composición de Calvo en que, en opinión de Ortiz de Pinedo, parecía “palpitar un dolor hondo y sufrido, grito desgarrador de su alma herida, rebelde lamento del dolor”. Además, en el concierto participó el violinista Andrés Dalmau con una obra de Pablo Sarasate, y como anticipaba el programa, una orquesta dirigida por el maestro Arriola interpretó, de Calvo, *Secretos*, *Intermezzo n.º 4* y *Tierra de hidalgos*. La velada terminó con la “Sta. Matilde Palou y [el] Sr. Agustín Sen, interpretando [...] el bellissimo entremés de los hermanos Quintero ‘A la luz de la luna’”. El “público se retiró contento, muy contento”, cosa que a otro comentarista le parecía muy significativa, ya que eran muchos los conciertos que fracasaban por aquellos días (“El concierto de anoche”, 5 de febrero de 1920; “El concierto por Calvo”; Ortiz, “Velada”, ACM).

Gaviria Toro y el propio Calvo no podían estar más satisfechos. Desde su columna, Gaviria había invitado a sus lectores a recordar a Calvo, a pensar en su condición de músico aislado, de enfermo, y a brindarle un donativo económico. Y en efecto, el concierto permitió cosechar una cuantiosa suma: 1200 dólares. Además se recibieron donaciones por cerca de 500 dólares. “Medellín organizó y llevó a término un gran festival lírico en honor a Calvo”, y al compositor homenajeado se le remitió “el producto: mil setecientos dólares” (“El beneficio de Calvo”, ACM)¹⁸. Se trataba, sin duda, de una pequeña fortuna para la época¹⁹.

18 Según parece, se venía trabajando desde meses atrás en conseguir las donaciones. En la prensa de Medellín apareció en diciembre de 1919 una carta “dirigida a las principales entidades bancarias y comerciales de la ciudad”, en la que se rogaba “encarecidamente” a cada destinatario a “contribuir con alguna suma, como regalo de Navidad, a fin de ayudar al artista colombiano don Luis A. Calvo, hoy en desgracia”. Firmaban R. Botero Saldarriaga, de *El Correo Liberal*, Gabriel Cano, de *El Espectador*, Antonio Cano, Antonio Arango Lalinde y Pablo Lalinde. Parece que la misma carta se publicó simultáneamente en *El Correo Liberal* y en *El Espectador*.

19 El 3 de febrero de 1920 Calvo recibió una carta del Banco Mercantil Americano de Colombia (sucursal Girardot) en la que se le confirmaba que le habían entregado a Florinda 800 pesos, que correspondían a una “parte del valor del traspaso telegráfico que por \$1.737.07 moneda legal, recibimos de Medellín para Ud.”. Además, se le informaba que le quedaba un saldo a favor “de \$937.07” del que podía disponer cuando quisiera. Cabe aclarar que, para 1923, el precio del dólar con relación al peso colombiano era \$1.

En vista de tan generosa dádiva, cinco días después del concierto Calvo le pidió a Nicolás Bayona que escribiera una nota de agradecimiento para la ciudad, solicitud que el periodista llevó a feliz término por medio de un texto poético en loor de la capital antioqueña (“Medellín, ciudad hidalga”, ACM). Dado que Calvo no podía por entonces abandonar el lazareto, su hermana Florinda viajó a Medellín para agradecer en nombre suyo el homenaje y el concierto. Llevó consigo las últimas composiciones de Calvo, sin duda gestadas a la luz del sentido reconocimiento de que acababa de ser objeto: *Serenata de amor*, “un valse dedicado a José A. Gaviria Toro, iniciador del concierto en honor de Calvo”; *Dulce antioqueña*, “una festiva canción popular”; y *El centavo de Navidad*, un himno con “letra de Ciro Mendía, dedicado a la señorita doña Marichú Mejía” (“La Srta. Calvo”, ACM)²⁰.

Cartas, mujeres y música. El mundo epistolar de Calvo

Desde su llegada a Agua de Dios el compositor santandereano mantuvo un agitado ritmo de comunicación epistolar con diferentes personas, con las que trataba asuntos personales, musicales y de negocios, entre otros. En ocasiones eran mensajes ágiles destinados a diligencias específicas, pero otras veces constituían extensas misivas que hacían parte de dinámicos y prolongados intercambios postales con hombres y mujeres de Colombia y otros países: admiradores y admiradoras que conocía de tiempo atrás o que le escribían espontáneamente luego de haber conocido su música, amigos y amigas con quienes tenía mayor o menor cercanía sentimental, y entre todos ellos, seguidoras que luego se convertían en amigas o en algo más. Ciertamente, el acervo de cartas que recibió Calvo, del que se conserva una parte considerable, es abundante. Su lectura se dificulta en ocasiones por causa de lo complicado de algunos trazos, pero es reveladora si se trata de conocer el universo mental y sentimental del compositor en medio de su exilio y de su enfermedad.

Una primera mirada a la correspondencia permite constatar que eran mucho más numerosas las cartas que Calvo recibía de mujeres

20 Otro recorte incluye la siguiente noticia: “La Junta Organizadora de la Campaña en beneficio de los lazaretos, se propone rendir al maestro Calvo un homenaje especial que atestigüe al artista el agradecimiento y el cariño con que en esta ciudad se le mira”. No es clara la fecha; en cuanto a la ciudad, probablemente se trataba de Honda, pues se informaba que el homenaje incluía “la protocolización por escritura pública en una notaría de la ciudad, del original de la composición musical *Bella hondana* que Calvo ha dedicado a Honda” (ACM).

que de hombres. Entre ellas, las admiradoras son varias y por lo general se muestran respetuosas y marcadamente deferentes en su lenguaje. Por ejemplo, a comienzos de 1918 una mujer le escribió para contarle orgullosa sobre los adelantos en el piano de su hija mayor, quien estudiaba en el Conservatorio de Bogotá y ya podía tocar “con alguna perfección” *Estrella del Caribe*, el sutil tango que Calvo había compuesto recientemente (M. Yesos, 10 de enero de 1918). Con más o menos galantería otras, como Isabel Pinzón, le expresaban efusivamente la emoción que les producían algunas de sus obras: “Su canto no es una pesadilla, es un sueño divino! Sus notas conmueven [...] hacen sufrir, hacen gozar; al cantarlas, veo a usted, hablo con usted, sin conocerlo” (14 de septiembre de 1917).

Isabel, además, como con frecuencia lo hicieron otras admiradoras y amigas, adjuntaba una fotografía suya, “tomada en Milán para que, mirándola, dedique a *ella* una melodía como le dedicó a aquella ‘Gitana hermosa’” (énfasis del original). Y es que, efectivamente, son muchas las piezas de Calvo que llevan por título nombres de mujeres: *Anita, Cecilia, Blanca, Blanquita, Betty, María Elena, Consuelito, Teresita, Carmiña, Emilia II, Emmita, Margarita, Aminta, Ruth, Clarita, Diana triste, Mariela, Carmencita, Mi bella Rosario y Rosarillo*, por mencionar algunas, y otras tantas las que aluden a mujeres, como *Mi copetoncita y yo, Muchachita en flor, La Chata, Princesita del Ávila, Noche de abril* y, por supuesto, *Gitana*. Seguramente, detrás de cada una de estas piezas hay una historia. Conocemos varias. Pero de muchas otras apenas nos queda la música, o ni siquiera eso. En ocasiones, las obras estaban dedicadas a mujeres muy cercanas a la vida afectiva de Calvo. Otras veces se trataba de encargos de parte de las mismas mujeres (como en la carta de Isabel) o de parte de sus enamorados o allegados. Sea cual fuere el caso, no hay duda de que “[c]ualquiera de estas damas y niñas, al recibir una dedicatoria de Calvo debió sentirse justamente halagada”, pues, ciertamente, “[c]ada obra es un poema musical secretamente personalizado” (Duque, “Luis A. Calvo” 15).

En vista de la popularidad de Calvo y del prestigio de sus obras, para cualquiera de estas mujeres (y para las familias a las que pertenecían) debía ser motivo de sobrado orgullo ser el tema de una de las piezas del compositor en el destierro, sobre todo si tenemos en cuenta que se trataba, en su mayoría, de mujeres y familias de elevada posición socioeconómica. Justamente, dicho sea de paso, en la élite se encontraba una buena parte de los principales consumidores de la música de Calvo. Y no era para menos. Para empezar, recordemos que una considerable cuota de la oferta laboral de la que Calvo dispuso en sus años en Bogotá, y que por cierto le sirvió de

vitrina como intérprete y compositor, procedía de clubes sociales y de salones privados de casas lujosamente decoradas, como aquellos donde distinguidas profesoras preparaban recitales musicales para mostrar los adelantos de sus pupilas, ocasiones en las que, para darle un atractivo especial al programa, era convidado Calvo. Observemos, además, que “respetables matronas” de la sociedad bogotana patrocinaron el concierto de despedida que se le brindó en abril de 1916, concurrieron presurosas y dolidas al teatro y, según parece, adornaron con flores la estación ferroviaria de la Sabana, desde la cual Calvo emprendió su viaje. Por otra parte, cartas como la de la madre que habla de los logros de su hija en el piano permiten inferir que las partituras de Calvo, que se vendían como productos de la naciente industria del entretenimiento musical, constituían herramientas muy útiles para el aprendizaje del piano, una actividad que, como se ha visto, era recurrente entre las mujeres jóvenes de familias acomodadas.

Como explica Egberto Bermúdez, durante los primeros años del siglo xx el piano, además de ser un “elemento central de la música doméstica entre las clases adineradas”, era para muchas familias un “elemento de ostentación, que servía para pretender ascenso social” (*Historia* 55). En buena medida, Calvo componía y trabajaba para la clase alta; sin embargo, él mismo nunca perteneció a ella. A lo mejor, como explica el sociólogo Norbert Elías en su estudio sobre el caso de W. A. Mozart, nunca pudo hacerlo en virtud de las infranqueables barreras que suelen imponer algunas épocas y ciertos círculos sociales.

Su música, en cambio, era escuchada, admirada, en ocasiones bailada y a menudo (en especial por parte de mujeres jóvenes) estudiada entre la élite. Caló bien en el gusto estético y, en cierto modo, ayudó a definirlo. Era bastante popular. Así que, muy seguramente, ser la dedicataria o, más aún, la inspiradora de una obra de Calvo podía ser una razón de peso para presumir en el mundo social circundante. Y junto a estas composiciones personalizadas, la prensa servía a veces como medio de visualización de distinguidas damas y de señoritas ilustres y hacendosas. Por ejemplo, en una elegante página de la prensa de 1919 se puede ver la fotografía de la “Señorita María Elena Vargas Vásquez (de Bogotá)”, acompañada de un poema de Diego Uribe dedicado a la misma joven. Aunque no se menciona a Calvo, es muy probable que haya sido esta la mujer inspiradora de *María Elena*, la delicada danza que por esa misma época escribió Calvo. El poema de Uribe exaltaba la belleza de María Elena, sus “labios rojos”, su “gallardo cuello”, sus ojos y su cabello, su corazón,

su gentileza y su capacidad de despertar profundas ilusiones. El autor, “un noble trovador venezolano”, declaraba ser su enamorado²¹.

Al parecer, María Elena Vargas Vásquez era una de esas celebradas señoritas, nacida en cuna fina en la Bogotá de la segunda década del siglo xx. Las secciones sociales de periódicos y revistas, y eventualmente la música, jugaban un papel significativo a la hora de hacer alarde de las virtudes y bondades, de la cultura y la educación y de otros atributos y habilidades que constituían los pilares del modelo de señorita ejemplar. A menudo, toda esta propaganda servía para exhibirlas como potenciales esposas, ideales para algún patricio de su misma alcurnia. No que se les tuviera necesariamente que promocionar, pues los proponentes estaban a la orden del día; sin embargo, hacerlas notar era importante. En efecto, como muestra Santiago Castro-Gómez, “en la Colombia de los años veinte, aún bajo el régimen de la hegemonía conservadora, el ideal de la mujer virtuosa, educada conforme al modelo praxeológico de la virgen santísima y de otras figuras de la historia sagrada, parecía inamovible”. No obstante, “aunque el discurso oficial continuaba favoreciendo la ‘fijación’ de la mujer a sus roles tradicionales, éstas habían comenzado a desterritorializarse para moverse hacia lugares indeseados” (90). Dicha movilización implicaba el abandono de “sus esferas primarias de socialización para conquistar nuevos espacios de intervención política y cultural”, como los auspiciados por las nuevas dinámicas de consumo propias del capitalismo, representados en imágenes de modernidad asociadas con la independencia económica y la emancipación del entorno social doméstico, así como con la moda y las industrias populares de entretenimiento masivo (90, 213-228).

Pero es claro que tal movilización no fue un proceso sencillo en medio de la fuerte influencia que seguía ejerciendo el modelo sociocultural de la Regeneración a nivel doméstico, durante las primeras décadas del siglo xx. Precisamente, la persistencia del conservadurismo estaba a tono con la música de Calvo y con diversas prácticas asociadas a su quehacer compositivo. Escribiendo música que cumplía, entre otros, con el propósito de idealizar los valores y atributos de determinadas mujeres a la luz de las convenciones y expectativas sociales, y más concretamente de su clase social, músicos como Calvo proveían un escenario más de visualización para ellas, complementario de los medios noticiosos impresos: la música de moda.

21 En el archivo epistolar de Calvo se menciona una María Elena (probablemente la misma): la novia (al parecer luego esposa) del poeta venezolano Andrés de la Rosa.

Por otra parte, a menudo las mismas partituras, una vez editadas y litografiadas para la venta, informaban en sus carátulas sobre los eventos en los cuales las piezas habían sido estrenadas, y daban a conocer los nombres de aquellos o aquellas a quienes habían sido dedicadas originalmente. En el caso de Calvo encontramos, como hemos visto, algunas obras dedicadas a amigos periodistas como Nicolás Bayona Posada, Luis Eduardo Nieto Caballero, Miguel Aguilera y Luis Enrique Osorio; a personalidades del arte y la política como Pietro Favaron y Rafael Rodríguez Altunaga; y también a mujeres y señoritas que en diversas circunstancias, con distintos vínculos y con diferentes grados de afecto fueron las sentidas inspiradoras de sus tareas compositivas. Por ejemplo, las gavotas *Anita* y *Cecilia* fueron dedicadas respectivamente “a la señorita Anita Gaitán”, y “a la niña Cecilia Caycedo Echeverría”, mientras que *Reina infantil*, el único *one-step* que compuso Calvo, iba dirigido a “la muy encantadora amiguita: Alicia Sánchez Andrade”. Emmita Caycedo fue la inspiradora del pasillo *Emmita*, y María Noemí Fajardo, de *Noel*, otro pasillo. Para Enriqueta Benchetrit, la hija del famoso médico especialista en asuntos de la lepra Calvo compuso el vals *Ruth*, y para “Beatriz Salgado, toda nobleza piedad y sentimiento”, escribió la ronda *Entre naranjos*. Por su parte, *Lejano azul* (*Intermezzo n.º 2*) se lo dedicó “a la señorita Carmen Sánchez Lara”, muy seguramente hermana de Pedro y Daniel, sus compañeros de batalla en el Terceto Sánchez-Calvo, a la vez que a “la distinguida artista señorita Magdalena Osuna” Calvo le hacía los honores con su 4.ª *mazurka*. Para Isabel González y Toledo fue la danza *Betty*, y a Luisa Tulia Cediél, al parecer amiga de muchos años y casi novia hacia el final de su sexta década de vida, Calvo le dedicó un *Minuet* (en re bemol mayor) y el vals *Soñando amores*. El pasillo inédito *Mi copetoncita y yo* estuvo dedicado a Ana Rodríguez, el único noviazgo de Calvo que acabó en matrimonio (CDM, ACM).

Algunas dedicatorias parecerían no coincidir con los títulos de las piezas, como en *Gacela*, *Blanca* y *Rosarillo*, dedicadas a hombres: L. E. Osorio, Nicolás Bayona y Efraín Orozco, respectivamente. Hay casos de diferentes dedicatorias según la edición, como el del vals *Aminta*, ofrecido una vez a “la señora D. Aminta de Espinosa Guzmán” y otra a Eduardo Espinosa Guzmán, el esposo de aquella. En ocasiones, además de las dedicatorias las carátulas traían fotografías de las mujeres homenajeadas, o bien de mujeres relacionadas con un homenaje que se ofrecía. Ejemplo de lo primero es el sonriente retrato de Filomena Boisgontier en la partitura de *Carmiña*, y de lo segundo, la imagen de las señoritas Inés, Soledad y Maruja Otero V., de la clase alta caleña, en el centro de la portada de *Sultana del*

Valle, el vals que Calvo dedicó “cariñosamente a la culta sociedad de Cali” (CDM). Por lo demás, en todas, o en casi todas, se encontraba la fotografía de Calvo, unas veces joven y otras con algunos años encima, según la fecha de edición de la partitura o la idea que fuera más importante promover entre la audiencia: la de una nueva promesa entre los músicos de moda o la de un compositor maduro y experimentado. De algunas dedicatorias solo tenemos noticia por la prensa, como en la marcha *Girardot*, que Calvo le dedicó a Inés Durán Herrera, reina de belleza de aquel municipio vecino de Agua de Dios (ACM).

Por otra parte, Calvo sostuvo una frecuente comunicación con varias mujeres que lo llamaban “amigo”, con quienes intercambiaba pequeñas y largas misivas que hablaban principalmente de sentimientos, estados de salud y de ánimo, noticias personales y hechos cotidianos. Algunas de estas amistades también dieron origen a composiciones. Así, a mediados de 1920 Calvo recibía un saludo de María C. León, una amiga suya que había pasado una temporada en Cartagena, pero que ya se encontraba en el viaje de regreso, en barco, hacia Bogotá (24 de junio de 1920). A ella le dedicó un capricho titulado *Cartagena*, una pieza cuyas “ornamentaciones”, explica Duque, “de inmediato nos recuerdan la música de Chopin” (“Luis A. Calvo” 14). Otra de las amigas fue la cantante Inés Molina, quien, como vimos, protagonizó varios de los puntos del concierto que se realizó en honor y a beneficio de Calvo en Medellín, el 4 de febrero de 1920. Casi dos meses después del concierto, Inés le escribía para decirle: “[...] me da más deseo de conocer[lo] [...] pues es ya casi locura lo que tengo”; y, como otras admiradoras, procuraba hacerse a su imagen: “[...] a mi piano le falta algo, y ese algo es su retrato, pues con él me pondré muy contenta y me quedará el piano completo” (23 de marzo de 1920).

Una de las admiradoras que se convirtió en amiga fue Elena. A la vez que le hacía llegar su fotografía, Elena contactó a Calvo para contarle cómo la afectaba su música: “No diga Ud. que la melodía del Intermezzo la compuso cuando era del mundo de los vivos, esto me ha hecho sufrir mucho; aun cuando el artista de la realidad no viva con nosotros, aunque no podamos contemplarle con los ojos del cuerpo no por eso dejamos de verle con los ojos del alma, el artista de la realidad no vive con nosotros, lo repito, pero el recuerdo de él se alza más grande y más hermoso en nuestra mente y en nuestro corazón” (15 de junio de 1920).

Elena tenía dieciocho años y pasaba buena parte de su tiempo estudiando música, sobre todo canto y piano, en el Conservatorio de Bogotá. Igual que otras jóvenes admiradoras, quería conocerlo en

persona: “[...] papá [...] me ha dicho que cuando sepa ya bastantes composiciones de las tuyas me llevará donde Ud. a hacerle una visita y para entonces quisiera yo saber algo de lo tuyo [...]” (3 de julio de 1920). Calvo aprovechaba estas cartas para enterarse acerca de la vida que seguía su curso más allá del puente de los Suspiros. Elena, por ejemplo, le daba a conocer las últimas noticias de la vida artística capitalina: “[...] ha llegado la compañía Julia Delgado Caro, ha dado muchas representaciones que han gustado pero sobre todo, La Enemiga, y los Fantoques han vuelto loco al público bogotano, ha gustado muchísimo esa compañía, pues a pesar de que dan funciones todas las noches siempre está el Teatro lleno; a las tres de la tarde ya no hay localidades” (18 de agosto de 1920). Como era de esperarse, Calvo le prometió a Elena una composición dirigida a ella, y ella se mostraba evidentemente halagada por el ofrecimiento:

[...] no se afane nada por la pieza que me ofreció y que no ha podido mandar, no quiero que de ninguna manera se preocupe Ud. por mí; cuando pueda, sin que para ello se ponga un trabajo pesado, así me agrada más, que saber que Ud. está intranquilo por no haberme podido cumplir [...] Podría Ud. habérmela ofrecido para el fin del mundo y gustosa esperaría yo hasta esa vez porque bien sé que la tortura de una espera tan grande sería recompensada como yo jamás me lo podría imaginar. (31 de agosto de 1920)

A Elena le gustaba la música de Calvo, en particular la vertiente más apesadumbrada, nostálgica, oscura y pesimista. Una vez le confesó: “[...] soy amante de todo lo más triste que pueda brindarnos esta vida tan llena de desencantos”, y en otra ocasión le decía: “[...] estoy acostumbrada a cada desilusión que recibo a guardarla en lo más profundo de mi alma, y en lugar de toda queja y lamentación un silencio doloroso reemplaza en mí todo aquello” (31 de agosto y 19 de octubre de 1920)²².

Irene y Mary Ruby Lindsay eran dos hermanas adolescentes cuya familia estaba vinculada a la empresa inglesa The Dorada Railway, encargada de distintos proyectos ferroviarios en Colombia y de la instalación del cable aéreo en Manizales. Al parecer, se trataba de una comisión relacionada con el auge de las obras públicas durante el gobierno de Pedro Nel Ospina, en el marco de la famosa “danza de los millones” de comienzos de los años veinte (Horna, en Dávila 1021-1044). Parece que por causa del trabajo de su padre y de sus vínculos familiares con Inglaterra las dos hermanas viajaban mucho,

22 Por lo visto, Elena era prima de Lucille y Esther Burgos, otras admiradoras de Calvo que vivían en Nueva York.

hablaban bien inglés y español y tenían una amplia experiencia cosmopolita. Con Irene y Ruby, pero sobre todo con la primera, Calvo sostuvo una continua comunicación durante varios años. Al comienzo se dirigieron a Calvo como admiradoras, luego se hicieron amigos, pero finalmente le decían que pensaban en él como su hermano. Irene y Ruby practicaban canto y piano, y en estas actividades hacían uso frecuente de las composiciones de Calvo. En una carta Irene hacía una efusiva mención de la canción *Sentir* y de las piezas para piano *Anhelos* y *Entusiasmo*, y le agradecía el ofrecimiento de enviarle sus nuevas obras publicadas (11 de abril de 1921).

Por Irene también sabemos que Calvo fumaba, pues luego de que él le hablara de su complacencia con el tabaco ella quiso “darle un pequeño gusto” y “enviarle unos cigarrillos”, junto con un ejemplar de *Ben Hur*. Irene se esforzaba por alegrarlo: “Quiero poner sonrisas en sus ojos y no ‘rotos diamantes’ como dice Ud. en su bella composición ‘Sentir’, la cual me gusta más que todas [sus] otras piezas”. Calvo, por su parte, la hacía confidente de sus asuntos sentimentales y de sus ilusiones y decepciones en relación con el estado de su salud (28 de abril de 1921). Aunque no se conocían personalmente (y según parece nunca se conocieron), Calvo le dedicó a Irene Lindsay una pieza titulada *Confidencia*, gesto que ella agradeció entusiasta con su letra cursiva, graciosa e infantil: “[...] es un honor que usted me hace en haberla compuesto por una que tan poco lo merece [...] Cada vez que toco su pieza me parece más hermosa, no puedo expresarle cuanto le agradezco su bondad en escribirla por mí” (1 de junio de 1921). Irene y Ruby viajaron a Europa, y desde Londres la primera siguió en contacto con su amigo compositor, todavía recluso en las cálidas tierras de Agua de Dios.

Irene, Ruby, Inés y Elena fueron amigas. Otras son las historias del amor romántico. Al tema vale la pena dirigir brevemente nuestra mirada enseguida.

La vida amorosa de Luis A. Calvo

En la vida sentimental de Calvo podemos hacer mención de por lo menos cinco mujeres. En primer lugar, Isabel, la novia que tuvo cerca de 1908, hermana de uno de sus compañeros en la banda del Ejército, a quien, como vimos, le compuso por esos días un vals titulado *Chavita*. Sabemos que su partida para el lazareto implicó el súbito distanciamiento de otra novia, que al parecer se llamaba Teresa y fue la inspiradora de otro vals. En tercer lugar, Rosario Blanco, con quien, como ya veremos, Calvo sostuvo un noviazgo exclusivamente

epistolar. La cuarta, Luisa Tulia Cediél, fue en realidad una amiga con quien se ilusionó, sin ser correspondido. Y por último, Ana Rodríguez, la única que se hizo al apellido Calvo. Aunque de los 47 años que lo llevó consigo, 45 fueron en condición de viuda²³.

Teresa llamaba a Calvo “mi Luis queridísimo”, “mi chinito querido” y “mi amor”. Le decía que lo pensaba mucho, que lo quería, que su “mayor anhelo [era] verlo contento” y que recibir cartas suyas la reconfortaba y le daba mucha alegría. En respuesta a una misiva de Calvo, Teresa le escribía en 1918: “[...] necesitaba de éstas palabras de cariño para convencerme de que el recuerdo de su Teresa no se había borrado de su pensamiento”. Procuraba de esta manera conservar la estabilidad de la relación, a pesar de la separación que imponía la reclusión indefinida de Calvo. “Entendiéndonos de esta manera podemos soportar con paciencia la dura ausencia [¿]no es verdad? Le prometo ser más formal de ahora en adelante siempre que usted me ofrezca cuidarse mucho, no abandonarme que es lo que más me atormenta y no me deja estar tranquila; [¿]no es verdad que así lo hará?” (23 de enero de 1918).

Como sin duda sabía de los intercambios epistolares de Calvo, que se mencionaban hasta en la prensa, y en particular del que sostenía con Rosario Blanco, Teresa indagaba celosamente: “[¿]Las románticas no le han vuelto a escribir?”. Al mismo tiempo, estaba pendiente de su salud y de sus nuevas composiciones, y lo instaba a mantener el ánimo en alto y a no permitirse “nada de laconismo”. Sus despedidas eran especialmente afectuosas: “Reciba con mis recuerdos el corazón de la que lo piensa constantemente”, o bien: “[Cuidese] mucho mi vida para la tranquilidad de la que tanto lo quiere” (23 de enero y 22 de marzo de 1918). Por lo visto, Calvo le correspondía, y por ello Teresa le escribía emocionada:

[...] mil gracias mi amor por todo lo que desea para mi persona; todo eso lo tendrá si sigue queriéndome y complaciéndome como hasta ahora [...] Al fin me dio gusto en tratarme como debe ser, esto me ha hecho pensar ¿será que me quiere más de lejitos? Los ojitos azules están muy contentos y agradecidos porque les dio gusto y le suplican siga así de sincero pues de lo contrario pensaríamos que

23 Si se consideran todas las remitentes incluidas el archivo de correspondencia recibida por Calvo, hay otras mujeres que también pudieron tener una mayor cercanía sentimental con él, más allá de las convenciones que dictaban las relaciones con admiradoras o amigas. Entre ellas, Elida (que al parecer vivía también en Agua de Dios) y Josefina. Un documento mecanografiado que reposa en el ACM, firmado por Aura Latorre, contiene este sorprendente dato: “En 1920 [Calvo] contrajo matrimonio con Doña Sara Elisa León”. Sin embargo, ninguna evidencia en ninguna otra parte y ningún testimonio respaldan en modo alguno esa información. El matrimonio de Calvo con Ana Rodríguez será tema del siguiente capítulo.

ya no los recordaba ni le harían falta. Tenga mucha paciencia y constancia para así comenzar algún día lo que tanto anhelamos los dos. [...] [Estoy] contando los días que faltan para vernos y éstos se me hacen interminables. (22 de marzo de 1918)

Teresa vivía en Bogotá, y también era amiga de Florinda, con quien se entrevistaba cuando esta viajaba a la capital. En ocasiones, Teresa atendía asuntos personales o artísticos de Calvo en Bogotá, y facilitaba el envío de encomiendas y recados. De ser necesario, le reprochaba por interrumpir las comunicaciones: “[...] la falta de sus noticias me tiene en un estado de ánimo que no me puedo aguantar y pienso un mundo de cosas. ¿Será que [está] enfermo mi Chato? ¿o que el correo se ha propuesto probar nuestra paciencia?”; le pedía que le escribiese “largo” tan pronto como pudiese, y que le contara cómo le estaban “sentado las inyecciones y si mucho ha pensado en su Teresa” (5 de abril de 1918). Es bien probable que haya sido esta Teresa la inspiración de Calvo para su vals para piano *Teresita*, que apareció publicado en el diario *Mundo al Día* el 18 de abril de 1931 (Cortés, *La música nacional* 185)²⁴.

La de Rosario Blanco es otra historia. Lo que comenzó con un mensaje de admiración de parte una joven venezolana, poco después de la llegada de Calvo al lazareto, se convirtió muy pronto en un dinámico trasegar de cartas de Caracas a Agua de Dios y viceversa, que se extendió por más de una década²⁵. Por cartas, y solo por cartas, Rosario y Luis Antonio se hicieron amigos, se enamoraron, se prometieron cielo y tierra, se peleaban y se reconciliaban (y a decir verdad, discutían a menudo), se ponían citas y planeaban encuentros. Según Ana de Calvo, hasta proyectaron su matrimonio. Pero nunca se pudieron conocer personalmente. Fue un romance exclusivamente epistolar, idealizado, sufrido y, con frecuencia, musicalizado. Rosario le escribió a Calvo por primera vez el 28 de febrero de 1917, motivada por la honda impresión que le causó escuchar el *Intermezzo n.º 1*: “Llamada por una amiga a oír un virtuoso de violín fui por cortesía y trataba de pasarla riendo y charlando a más

24 Sin embargo, no hay cartas de Teresa a Calvo posteriores a 1918. En una carta de 1924 se menciona a una “Teresa Gutiérrez de Uribe” que conoció personalmente a Calvo antes de que partiera para el lazareto; y en octubre de 1940 Calvo recibió una carta de Teresa de Gutiérrez, pero, por el lenguaje, es poco probable que se trate de la misma Teresa de su juventud. Difícil es saberlo.

25 Ana de Calvo hablaba de diecisiete años de relación epistolar entre Calvo y Rosario (v. 1, f. 9), pero las cartas que se conservan en el archivo cubren un periodo que va de 1917 hasta 1928. Sin embargo, dado que varias cartas están rotas e incompletas y no permiten constatar las fechas de elaboración, pueden corresponder a una época posterior. De igual forma, otras cartas que recibió Calvo contenían, todavía hacia 1936, alguna mención de Rosario.

y mejor con impertinentes. De pronto me atrajo a la admiración algo que me volvió serísima: una música, larga, honda, quejosa, como un grito de desespero y a la vez de resignación”.

Supo que era obra de Luis A. Calvo, un colombiano. Consiguió su retrato y las partituras del *Intermezzo n.º 1* y de *Adiós a Bogotá* para estudiarlas en el piano: “[...] y los estudié hasta la una de la noche, y me los sé, y los toco como se repasa una página fortalecedora en los momentos de prueba”. Rosario contactó al apoderado de Calvo para hacerse a toda su música disponible, y emocionada como estaba, le escribió al compositor para contarle que ella equiparaba su música con la poesía de Juan Ramón Jiménez, “el triste cantor de la poesía sentida y honda, quejumbrosa, llena de iayes! y sollozos, de suspiros y de lágrimas...”. Rosario le decía: “La música de Ud. es el canto de las frases de él [...] como si comprendiesen todos los corazones”. Y con ello, y habiéndose definido como una “romántica” y “una enamorada de la música”, Rosario se despedía diciéndole: “Soy venezolana y somos casi hermanos, y si usted quier[e] seremos amigos de arte” (28 de febrero de 1917)²⁶. Un tiempo después, Calvo le remitió la carta a su amigo el cantante Helio Cavanzo, con el fin de enterarlo “del curso que siguió esta amistad que culminó”, le confesaba, “en el idilio más romántico y bello de mi vida”. Además le expresaba a su amigo cuán agradecido estaba por su *Intermezzo* y por su “infortunio”, las dos razones que le hicieron posible conocer a Rosario, a quien ya se refería como “la bien amada”²⁷.

Pocos meses más tarde, Rosario le envió con otra carta un libro de poesías de Juan Ramón Jiménez. Trató de conseguir un ejemplar nuevo del libro, pero le terminó enviando el suyo propio, que contenía en varias páginas anotaciones personales de Rosario: una serie de comentarios que hablaban no solo de una lectura muy atenta e íntima de los poemas, sino también de una constante identificación con los pensamientos del poeta. Dentro del libro, en una página que venía con la partitura de la *Canción de campo* de Schumann, Rosario le hizo la siguiente dedicatoria, de su puño y letra: “A Calvo, poeta de la música triste y lastimera; este libro del divino cantor de la poesía suave, tierna y dolorosa. Rosario. 1917”.

A finales de ese año Rosario ya se dirigía a Calvo en un tono más personal, con la confianza suficiente para reprocharle haber escrito

26 Esta y otras cartas aparecieron en la prensa, cerca de 1918, en un artículo de Julio Pas, “Rosario Blanco. Sus cartas para el artista Calvo”.

27 Carta de Luis A. Calvo a Helio Cavanzo (en el respaldo de la carta que Calvo recibió de Rosario el 28 de febrero de 1917) (ACM). Calvo le indicaba a Cavanzo que Rosario era hermana de “Andrés Eloy Blanco, inspirado y admirado poeta venezolano”, de quien le enviaba también unos versos.

su última carta de afán y faltar a la sinceridad en su preocupación por ella, y para indagar si estaba enfermo o desencantado de ella. Rosario había estado enferma y ello le servía para dirigirle una cariñosa y lúgubre admonición: “[...] si me muero, ir[é] todas las noches a no dejarlo dormir: al cerrar los ojos, le pondré la mano helada sobre ellos para que se despierte y a fuerza tendrá que recordarme” (27 de diciembre de 1917). A menudo, Rosario se declaraba enferma, e igualmente frecuentes eran los reproches que le hacía a Calvo por una u otra razón: por no escribir con suficiente regularidad, por no ser cariñoso, por tener otras amigas u otros romances o, simplemente, por ocultarle cosas. A mediados de 1919 le escribía a manera de regaño: “Y no se olvide que estoy sentida con eso de no contarme su gravedad de diciembre. [i]Buen amigo ese! En fin ya tendrá [a] mejores amigas y les contaría. A veces le pierdo la simpatía [...] crueldad es pensar mal de los otros; [¿]cree Ud. que siendo mi amigo me sean indiferentes sus dolores?” (12 de julio de 1919).

Otras veces hablaban de actualidad, de compositores, de “la música esa americana de baile”, de poesía o de los amigos que tenían en común. Pero los regaños de Rosario no cesaban, y poco a poco, con ellos de fondo, la amistad se tornó en una suerte de noviazgo a distancia. En marzo de 1920 ella le contaba: “[He] estado malita, malita con anginas ya me iba a morir, casi pensé mucho en esa ingratitud de pura necia, como si Ud. tuviera deberes conmigo, pensaba [‘i]hasta él me olvida!’ pero no crea que lloré por eso”. Se mostraba celosa de las otras mujeres que había en la vida de Calvo, y a la vez que lo invitaba a tener más confianza con ella, le imponía unos límites que más bien parecían insinuaciones: “[...] no me diga mía [...] porque eso está mal, yo no soy suya [...] y eso no está permitido más que para los novios [...] Mi piano no acepta besos [¿ardientes?] no parece usted un hombre tan galante; bese la mano de las damas” (4 de diciembre de 1919; 28 de marzo, 31 de mayo y 9 de diciembre de 1920).

Los sentimientos progresaban en la distancia, y con ellos el anhelo cada vez más irrealizable de encontrarse algún día. Sin embargo, Rosario le decía: “Qué largo el tiempo sin saber de ti, a veces se me hace intolerable”. Cualquier situación parecía un pretexto para pensar en él, y aunque nunca habían compartido ni un instante juntos, decía extrañarlo. En medio de un paseo a la playa le escribía:

Todas las tardes me iba al mar con amigos y allí, a cada tarde les robaba un ratito y me ponía a mirar hacia el lazareto de cabo Blanás [sic] precisamente hacia Colombia y a pensarte. [i]Si fuera allí que estuvieras! Cada vez que sale un vapor hacia allá... me voy con él.

[...] Te pienso que debes estar triste, soy tan presuntuosa que quiero que lo estés porque no te escribo, y el corazón este malo, siente pena, como esas mamás que castigan el nene para al oírlo llorar, sentir con más punición la caricia. ¡Cruelles! Así te he hecho, nene mío, castigarte largo y hoy, *toda caricia y ternura, quisiera irme en esta carta para desagraviarte*. Pero a veces pienso que también te has callado y quizás no te hacen falta mis cartas y quisiera dejarte en espera. Dime que esto no es verdad, que la malita fui yo, que merezco mil castigos y mándame todos los que quieras, pero escíbeme siempre y quíereme un poquitín. (23 de febrero de 1922, énfasis del original)

El intercambio se interrumpió durante un tiempo corto. Calvo le había pedido a Rosario que no le escribiera más hasta que se vieran, pero los inconvenientes que dilataban el encuentro estaban siempre a la orden. Rosario viajó por Trinidad Bolívar y Cumaná, pero al verse nuevamente enferma decidió romper el silencio:

[...] que me muera yo es lo más triste que te pueda pasar [...] [pero] a poco te habituarías y ya está. Y como la muerte es lo mejor de la vida pues ya sabes que si me voy no debes ponerte triste: Sabes que soñé contigo hace noches. Que habías venido. Yo no [sabía] como recibirte [...] habías llegado a visitarme [a] una casa rara [...] y como en un patio te vi de lejos y corrí a ti, y sabes ¿qué hice sin pensar ni meditando? Puse mi cabeza en tu hombro como que estaba cansada, y allí era el reposo [...]. (5 de enero de 1924)

Por su parte, Calvo le refería un “cúmulo de proyectos” que tenía en mente, pero Rosario, a la par que se alegraba, se tornaba más melancólica. Él le reprochaba sus achaques emocionales y ella replicaba: “Tú me quieres siempre contenta y cuando estoy en una de mis crisis amargas prefiero callarme contigo, pues de escribirte te iría mi carta como [si] estuviera [indispuesta] y te disgustaría verme llegar cargada de lamentaciones. [Pero] [a]unque no te escriba no te olvido nunca, nunca” (9 de febrero y 25 de abril de 1925; 7 de agosto de 1926).

Rosario seguía tocando piano, y disfrutaba las cartas de Calvo: “[...] como un sedante a un dolor, un alivio a una pena, una suavidad a una parte dolorida, una envoltura fresca a un cuerpo ardoroso. Todo eso fue tu carta, como unos brazos donde me apoyé para descansar y dejarme llevar sin esfuerzo ni fatiga”. E inmediatamente, sin ningún reparo le declaraba, a pesar de la muralla geográfica que los separaba, el amor que le profesaba:

¡Qué bueno eres! ¡qué tierno! ¡Cuántas ganas me dan de que estés [bien] cerca aquí! Conmigo, “*Todo mío*” Me haces tanta falta!!! [...]

nadie ha bajado hasta mi corazón [...] Solo tú me conoces tierna y suave; a los otros, ligera, burlona, frívola, loca. [...] dices que soy pura fantochada porque tu corazón te dice que todo eso no es verdad, de mis coqueteos. [E]so y decir que me tienes para *siempre* es lo mismo. (9 de julio de 1928 y fragmentos de otras cartas, c. 1928, énfasis de los originales)

Finalmente, Calvo le hizo a Rosario una propuesta arriesgada: viajar juntos a Europa. Aunque a ella la invitación le sorprendía, no ocultó su beneplácito con la aventura: “Sabes que me tientas proponiéndome el programa para el viaje a Hamburgo. Acepto todas las condiciones y si el P[adre] [nos] bendice pues nos iremos. ¿No te da miedo ir solo con semejante esfinge? [...] ¿Solitos? ¿Sí? ¡Qué ventura!” (9 de julio de 1928, énfasis del original)²⁸.

Sin embargo, todo indica que, como tantos otros planes, este tampoco pudo llevarse a cabo. Tuvieron que conformarse con los encuentros afectivos que permitían sus intercambios epistolares, pero incluso eso no estaba muy lejos de terminar. Al final, solo quedaron las cartas y la música. Por lo visto, Calvo compuso para Rosario Blanco al menos tres piezas: *Mi bella Rosario*, *Rosarillo* y un lacónico vals que tituló *Noche de abril*. Varios años después, en una entrevista, recapitulando en una edad relativamente avanzada algunas de las etapas más emotivas de su vida, Calvo mencionó este amor y las ilusiones que uno y otro obstáculo terminaron por extinguir:

Viví muchos años en el paraíso de nuestro afecto. Todo parecía indicar que el romance habría de terminar como en los cuentos de hadas, cuando el Destino me hizo una jugada no menos cruel que la del año 16. Fracasado económicamente por la falta de honradez de mi representante en esa época, e incapaz de ofrecer a la amada siquiera una de las mil comodidades que para ella había soñado, me retraje un poco hasta que mi lentitud en la correspondencia pareció haberla afectado en tal forma que meses después del idilio de muchos años, se había tronchado. Todo lo que diga para rellevar [*sic*] la magnitud de mi pena es empeño vano. Por eso callo. No creo que sea difícil comprender cuánto representa ese desenlace para un hombre como yo. Cuánta esperanza fallida, cuánta esperanza trunca por fuerzas encontradas que no es posible dominar. (*El Espectador*, c. 1941, ACM)

Es probable que su irrealizable sueño de amor con Rosario haya inspirado también su canción *Por el amor que se fue*, grabada justamente

28 Hamburgo es mencionada en otras cartas que se conservan en el archivo. Por ejemplo, Calvo recibió dos cartas de Hamburgo en 1925: una de parte de un admirador de su obra; otra, una cotización de un servicio médico para tratar su enfermedad. De ello hablaremos más adelante.

en 1928 por la Victor, con la voz del cantante Alberto P. Utrera. Para entonces, Calvo ya se acercaba a los cincuenta años de vida. No lo podía saber, pero solo le quedaba un poco más de una década para seguir componiendo y para seguir amando. Y sí que faltaban otro amor y otra decepción; esta vez, algo más ilusorio que el romance con Rosario. Hacia finales de los años treinta mantuvo una estrecha amistad con Luisa Cediel. Calvo pensaba que ella estaba tan ilusionada como él en hacer de su relación un noviazgo y, eventualmente, un matrimonio. Pero no era así. Cuando ella le dejó claro su desinterés en una relación formal, Calvo estalló en ira. No podía evitar pensar que el rechazo de Luisa se debía a su enfermedad: “[...] de parte de ella he recibido la más cruel y triste humillación, un profundo dolor más que sumar [...] Yo creí encontrar en esa alma una compensación y un lenitivo a toda la amargura que me ha dado la vida, pero estaba muy, muy equivocado. Fui a coger un lirio, y me pinchó un cardo, eso fue todo” (cartas a H. Correal, 23 de octubre y 1.º de diciembre de 1940, ASESME).

Enfermedad, reclusión y decepción

Varios fueron los tratamientos a los que se sometió Calvo con la esperanza de encontrar una cura definitiva para su enfermedad y poner fin al confinamiento que le imponía. Pero las cosas casi nunca resultaron como esperaba y los esfuerzos eran infructuosos, cuando no en extremo penosos. Además, como explica Diana Obregón, “era muy difícil establecer la línea divisoria entre médicos y charlatanes: ambos tipos ofrecían sus servicios de curación en los lazaretos y establecían arreglos privados con los pacientes”, de modo que, según denunciaban algunos médicos y pacientes, “los leprocomios eran víctimas de un ejército de charlatanes del extranjero que llegaba al país a enriquecerse abusando de los enfermos” (255). Cerca de 1919 llegaron a oídos de Calvo las noticias de un promisorio tratamiento que preconizaba un cubano llamado Angelito García, que al parecer había padecido de lepra; lleno de ilusión, lo abrazó presuroso. En una carta le contaba a su amigo Nicolás Bayona de sus planes de viajar en búsqueda de Angelito, y de su confianza en su pronta recuperación: “Pienso partir para La Habana. Ahorraré cuanto pueda; me someteré al tratamiento de García y, si Dios lo quiere, dentro de breves meses habrá desaparecido mi desgracia” (“Al margen de unas cartas”, c. 1920, ACM).

Pero no tuvo que viajar, pues Angelito vino a Colombia, cosa que Calvo interpretó como una respuesta de Dios a las oraciones de su madre y una buena noticia para muchos. A Bayona Posada le comunicó entusiasta: “Angelito vendrá y la suerte de tantos desgraciados

será otra. Me veré libre de este destierro. Bogotá, mi Bogotá querida me acogerá otra vez”. Estaba feliz y esperanzado. Angelito primero pasó por el leprocomio de Caño de Loro (cerca de Cartagena) y luego se dirigió a Bogotá, enfrentando a muchos que no le daban crédito a sus procedimientos y querían “impedirle que se dirigiera a Agua de Dios”. A todas aquellas voces Calvo se les oponía con vehemencia. Era sabido que Angelito García ya había pasado por otros leprocomios, como el de Fontilles, en España, “donde había defraudado a numerosos pacientes”, y no eran pocos los que insistían en señalarlo como un charlatán y un impostor (Obregón 255). Pero, a pesar de los opositores, la opinión y la esperanza de Calvo se impusieron y Angelito llegó a Agua de Dios. Fue recibido con pompa por todos, al son de “una marcha triunfal” que estrenaba ese día la banda del lazareto y que llevaba por título *Angelito García*. Muy seguramente, obra de Calvo. Para el recibimiento, “[l]as calles de la población se hallaban magníficamente adornadas. Y entre un cortejo de leprosos *el Nuevo Mesías* entró a la Ciudad del Dolor. ¡Qué espectáculo tan conmovedor! Todos lloraban de alegría y la esperanza se levantaba, como un iris divino, sobre las tempestades de dolor de todos los corazones” (Bayona, “Al margen de unas cartas”, ACM, énfasis del original).

Calvo empezó el tratamiento de Angelito, y así le refería sus primeras impresiones a su amigo periodista, que seguía atento el proceso desde Bogotá: “No [sé qué] decirte. Me estoy sometiendo al tratamiento de Angelito. Es muy duro, pero la esperanza me sostiene. Creo curarme. Imploré la misericordia de la que es *salus infirmiorum* y ella me oyó. ¡Bendita sea!”. Pero la ilusión no duró mucho. Como relataba Bayona Posada, “[p]oco tiempo después la duda comenzaba a oscurecer el cielo de sus esperanzas. Los resultados obtenidos con el tratamiento no correspondían a lo esperado”, y, en vez de mejorarse, Calvo terminó enfermo “de gravedad. El tratamiento de García le había descompuesto el organismo. Los médicos dudaban de salvarlo. Sin embargo, no se desalentaron hasta que pudieron arrancar a nuestro primer compositor de las garras de la muerte” (Bayona, “Al margen”, ACM). Según Héctor Muñoz, el método de García “casi lo mata. El remedio era muy fuerte y prescribía rigurosa dieta. Con ese tratamiento se le debilitaron en tal forma los nervios al compositor que perdió su natural alegría. Hallándose triste y decaído el maestro no pudo interpretar su piano. Decía que le tenía miedo a las gentes y que cuando llegaban a su casa le provocaba esconderse detrás de las puertas. Estuvo a punto de volverse loco y dizque deseaba morir ‘por considerarse un peligro social’” (H. Muñoz 6). A la luz de tales episodios, Calvo decidió interrumpir el tratamiento, a la vez que reconocía:

Creí morir. Pero pedí a Dios que me conservara la vida. ¡Todo es soportable cuando se tiene una madre como la mía! [...] La culpa no fue de Angelito, fue mía. Convencido de los buenos resultados del tratamiento abusé de él. Ingerí una dosis mayor... no pudo mi organismo tolerarla y por la puerta de mis suspiros iba a escapárseme el alma cuando un ángel salvador que se hallaba en el borde de mi lecho lo impidió benigno. Este ángel es el doctor Francisco de P. Barrera. (En Bayona, “Al margen”, “El artista Calvo”, ACM)

Según parece, Angelito García partió de Agua de Dios para el lazareto de Contratación, en Santander, y de allí se fue para Venezuela. Desapareció del país dejando una estela de decepción que sus detractores no dejaron de destacar: “Lo que habían augurado nuestros médicos, lo que pensaba el público consciente resultó cierto. Ni una curación se le debe, ni siquiera una mejoría. Palabras y promesas nada más. ¡Lástima, eso sí, que una de las víctimas de sus experiencias hubiera sido el Maestro Calvo!” (Bayona, “Al margen”). Un año después el mismo Nicolás Bayona visitó a Calvo en Agua de Dios, y entonces se sorprendió del buen semblante de Calvo, comparado con su apariencia tiempo atrás, cuando “el tratamiento de Angelito García le puso agonizante [...] cuando cayó en cama” y parecía un “esqueleto”. Bastante resignado, Calvo le confesaba en aquellos días: “Ahora solo hago uso de los baños calientes. Con eso no me curaré pero sí me alivio. Poco me basta. Al mal que no tiene cura...” (“Con los prisioneros”, c. 1921).

Después de este episodio Calvo contempló otras posibilidades. A mediados de 1921 procuró, por medio de Irene Lindsay, su amiga epistolar, establecer contacto con un “Dr. Dean”, al parecer un famoso especialista en asuntos de lepra de Estados Unidos, quien ya contaba entre sus insumos con el aceite de chalmugra, remedio que ocuparía el primer lugar entre los tratamientos de la lepra en Agua de Dios y demás lazaretos colombianos durante las décadas de 1920 y 1930. Irene le escribió al doctor una carta en inglés a nombre de Calvo, pero al mismo tiempo le insistía al compositor que era importante persuadir “a los ministros del gobierno para que ellos también escribieran al Dr. [Dean]”. Además, le advertía que en vez de que él viajara era mejor que mandaran “a un médico de los Estados Unidos [...] para tratar de curarle allá mismo en Agua de Dios” (31 de agosto de 1921)²⁹.

29 El esquema histórico sobre la lepra en Colombia que se expone en el Museo de la Lepra de Agua de Dios explica que los aceites de chalmugra se introdujeron, junto con las investigaciones sobre seroterapia, durante las primeras décadas del siglo xx (véase Obregón 254).

De igual forma, hacia 1925 Calvo hizo averiguaciones para participar en un programa médico en Hamburgo, Alemania. La cotización que recibió incluía un cuarto, “4 comidas, calefacción, alumbramiento, [y] servicio [médico]”, con diferentes precios por día, que dependían del nivel de exclusividad: en primera clase, 16 marcos o 4 dólares americanos, en segunda clase, 12 marcos o 3 dólares. Además, la “asistencia por día en todas las clases” tenía un costo de 8 marcos o 2 dólares, y había que pagar sumas adicionales por “[i]nyecciones intramusculares, operaciones pequeñas [...] Operaciones grandes, consultas con especialistas y medicamentos”. Los masajes eran gratis. Por último, se le informaba: “En caso que permanezca Ud. [más] de 3 meses en la clínica le daremos sobre estos precios una rebaja de 20 %” (12 de enero de 1925)³⁰. También en busca de soluciones médicas, según relata Ana de Calvo, el compositor planeó un viaje a España y otro al lazareto de Carville (en Luisiana, Estados Unidos), pero no se concretó ninguno de los dos, como tampoco fue el caso de la entrevista con el Dr. Dean ni del tratamiento en Alemania. Aunque tenía el respaldo económico de algunas personas de Bogotá, Calvo desistió del viaje a España luego de conocer a dos pacientes que habían viajado y al regresar estaban peor que antes (Ana de Calvo v. 1, f. 5).

No obstante, no se resignaba del todo. Hacia 1927 emprendió, acompañado de otros enfermos del lazareto, una procesión hacia el vecino municipio de Girardot en busca de ayuda para que el alto gobierno permitiera que los tratamientos de otro renombrado médico se emplearan en Agua de Dios. El Gobierno estaba reacio y las negativas fueron recurrentes, pero a la larga Calvo y algunos más pudieron convertirse en pacientes de Aaron Benchetrit, un médico venezolano nacido en el Marruecos español, que se había doctorado en Francia y que, según algunos rumores, “estaba haciendo curaciones sorprendentes” (Ana de Calvo v. 1, f. 4; Sotomayor 84). Ese mismo año, Alejandro Wills, músico y amigo cercano, viajó a Agua de Dios para entrevistarse con el compositor. Al indagar por su salud, Calvo le dijo:

Mi ánimo decayó por completo; ni para hablar con mi confidente y consolador el piano; casi nunca lo abría; abandoné la escritura y se ha quedado amontonada la música para publicar. Llegué a creer que se trataba de lo definitivo [...] Pero sometido a un nuevo tratamiento

30 Sobre la posibilidad del viaje a Alemania también se habla en una carta que recibió Calvo con el membrete “Academia Underwood (Manizales)”, el 21 de julio de 1924. También le escribió para indagar sobre el mismo particular Luis Eduardo Nieto Caballero (desde Bogotá), el 7 de febrero de 1925.

desde hace tres meses, he conseguido una mejoría tan positiva como nunca la había experimentado. Ahora sí, ¡Definitivamente, me curo! ¡Dentro de un año nos abrazamos en Bogotá! [...] Cuando salga de aquí, haré una [gira] por todo el país, porque de todas partes me ha llegado el eco de una simpatía y de un afecto que yo no creía nunca inspirar. (“Una hora de charla”, *Mundo al Día*, abril de 1927, ACM)

Calvo hablaba, nuevamente esperanzado, del tratamiento del Dr. Benchetrit. No obstante, como relata Diana Obregón, Benchetrit enfrentó una reacia oposición de parte de un amplio sector de la comunidad médica nacional que veía con recelo su estilo independiente y juzgaba sus procedimientos y conclusiones poco profesionales. Con todo, la popularidad de Benchetrit entre los enfermos de Agua de Dios fue en aumento desde 1927. Para 1930 ya tenía más de 500 pacientes en el lazareto, y poco tiempo después aseguraba que había curado a más de 337 enfermos de lepra entre 1930 y 1935, momento en que tuvo que interrumpir sus labores en el país pues “una ley que regulaba el ejercicio de la profesión médica prohibió los tratamientos particulares en los lazaretos y ordenó un tratamiento oficial para todos los enfermos” (255-258).

Por los días en que Calvo se sometía al tratamiento de Benchetrit lo visitó Roberto García-Peña con el fin de hacer un reportaje para la revista *Tierra Nativa*. A ojos de García-Peña, parecía ilusionado con una pronta curación, pero al mismo tiempo se mostraba cuidadoso y prevenido en lo concerniente al contacto físico con los forasteros. No obstante, reconocía el corresponsal, más cautelosos y escrupulosos llegaban a ser los no enfermos, entre ellos los periodistas y demás visitantes del lazareto:

[...] le dimos los brazos, que sus manos se negó a estrecharlas porque en él vive, más intensamente que en otros, un sentimiento de defensa contra el escrúpulo inhumano de los contagios. Acabábamos de conocer la clínica de Benchetrit, y una esperanza de curación alimentaba nuestra piedad y el convencimiento positivo del no contagio nos alentaba resuelta y valerosamente. Calvo tenía aquella tarde un ligero temblor nervioso y sus ojos vagos se concentraban de resignación. Tiene una voz clara y pausada y las palabras las arrastra lentamente, como si quisiera darles una entonación de dolor. (García-Peña 13-15)

Pero no faltaron las voces disonantes. Una de ellas fue la de Francisco Marciales, un enfermo de lepra que escribió desde Venezuela para alertar a Calvo y a los otros enfermos del lazareto en contra de las bondades del tratamiento de Benchetrit, y en general para prender las alarmas sobre el “peligro que les amenaza[ba]”. En su carta,

Francisco se mostraba muy crítico y escéptico respecto de las faenas médicas de Benchetrit y expresaba su malestar con las personas que, sin verdadero conocimiento, se habían encargado de “hacer conocer y elogiar esa obra basados solamente en lo que el doctor Benchetrit escribía y decía”, en vez de visitar los lazaretos donde aquel ya había trabajado “y obtener datos fidedignos de los mismos enfermos”. Le irritaban los adjetivos que se utilizaban para calificar al galeno venezolano, entre ellos los de “filántropo, benefactor, caritativo, humanitario” e incluso “santo”. Con tal “propaganda”, continuaba, Aarón Benchetrit había podido ganarse la confianza de familias enteras y de los administradores de los lazaretos. Con base en su experiencia como miembro de uno de los lazaretos de Venezuela, que había administrado Benchetrit, Francisco le escribía a Calvo:

Preconizó su tratamiento, [lo] elogió, e hizo elogiar de los enfermos, porque no dejaba salir correspondencia que no fuera encomiástica [de] su administración; y mientras el pueblo creía que los enfermos gozábamos comodidades, bienestar y atenciones, porque nuestro Gobierno daba para todo, lo cierto es que se nos halagaba con promesas, promesas a millares que no llegaban a realizarse; se nos extorsionaba, y carecíamos hasta del alimento necesario, al extremo que enfermos de gravedad murieron de hambre. De hambre, sí, porque no había el alimento adecuado ni la asistencia necesaria para ellos. Se les trataba al igual de los demás. ¡Oh! [i]si las tumbas hablaran! [...] En cuanto a los curados con su tratamiento... eso fue una farsa ridícula. Ridícula, sí, triste y vergonzoso es decirlo, pero por casi cuatro años mi patria fue engañada indignamente. [...] Cuando Benchetrit se encargó de la Administración General de las Leproserías de Venezuela, en la Isla de Providencia halló más de ciento cincuenta sanos que figuraban como enfermos. Este fue, pues, su punto de abastecimiento para presentarlos en pequeños grupos como curados por él. Escogía treinta o cuarenta enfermos que no tuvieran manifestaciones externas, e intercalaba cinco, ocho, o diez sanos que, naturalmente eran los únicos que salían. [...] Así se hizo infalible su tratamiento: a fuerza de engaños y mentiras; y los desastres de su Administración aún los sentimos. (6 de noviembre de 1926)

No obstante las advertencias de Francisco, Calvo abrazó optimista las tácticas médicas del Dr. Benchetrit. Es muy difícil determinar a ciencia cierta en qué pudo haber consistido la mejoría que obtuvo Calvo como resultado de este tratamiento, e incluso si experimentó mejoría alguna. Lo cierto es que como resultado de las prácticas de Benchetrit en Colombia, y particularmente en Agua de Dios, y de la mano con los buenos efectos que estaba produciendo el uso del aceite de chalmugra, se popularizó el curioso apelativo de “curados sociales”, esto es, enfermos que, por razones clínicas y bacteriológicas,

eran declarados no contagiosos y, por lo tanto, podían ser liberados de los lazaretos (Obregón 265, 275; Corzo 40)³¹. Todo indica que Luis A. Calvo clasificó en algún momento entre estos curados sociales. Es bien probable que la dicha de aquel apelativo, más vacilante que definitivo, haya sido el resultado de los experimentos de Benchetrit o de las bondades del aceite de chalmugra, ya que fue precisamente en esta época cuando se le empezaron a otorgar permisos especiales para salir del lazareto. Conservaba la enfermedad, pero por una ambigua convención social el estigma en su contra se había flexibilizado notoriamente. Esto podría explicar por qué, hacia 1932, a pesar de que todavía estaba enfermo, la prensa difundía la falsa noticia de su recuperación. A este particular volveremos en el siguiente capítulo. Evidentemente, el talante compositivo de Calvo se manifestó también al tenor (y más o menos al margen) de estos asuntos. Cerca de 1928 la prensa divulgaba la noticia de la publicación de “un bello y artístico valse” de Calvo, “titulado Ruth, dedicado a la encantadora señorita doña Enriqueta Benchetrit”, hija del famoso médico (“La última producción del maestro Calvo”, c. 1928, ACM).

Calvo empezó a salir del lazareto, pero solo por temporadas muy breves. La enfermedad no había desaparecido, y tampoco dejaron de ser necesarios más tratamientos. Según Ana de Calvo, hacia 1935 la lepra de nuevo se le empezó a hacer muy notoria, por lo que experimentó con otro tratamiento que consistía en tomar agua asoleada en un frasco amarillo, y aunque le ayudó un poco, al mismo tiempo le causó una “reacción muy fuerte, pues le reventó todo el cuerpo a excepción de la cara y las manos” (Ana de Calvo v. 1, f. 5; v. 2, ff. 7-8). También fue tratado con hierro candente sobre las llagas y las heridas (tubérculos). Toda una suerte de tratamientos y curaciones, y “toda clase de brebajes y plantas medicinales” estaban a la orden del día para los enfermos de lepra en Agua de Dios (H. Muñoz 5). Calvo acudía con esperanza renovada a ellos, pero siempre acababa por corroborar su ineficacia y la perpetuación de su condición de infectado.

Con todo, en su caso los síntomas de la lepra no se manifestaron siempre de la misma manera. Períodos de relativa estabilidad eran seguidos de temporadas penosas. Su apariencia física no pareció sufrir los estragos de la enfermedad, aunque en los últimos años se le empezaron a caer notoriamente las cejas. Solamente hacia el final de su vida los exámenes arrojaron un resultado negativo con respecto

31 Según Hugo Sotomayor, en mayo de 1929 fueron liberadas del lazareto de Agua de Dios las primeras personas y familias curadas con el tratamiento de Benchetrit, a quien se le atribuyeron cerca de 200 curaciones por medio del aceite de chalmugra y otras drogas. Pero, según el mismo autor, hacia 1933 “los celos profesionales” dieron fin a estos tratamientos (85).

a la presencia del bacilo de Hansen, pero aun así las manifestaciones típicas de su padecimiento no desaparecieron del todo (Ana de Calvo v. 1, f. 6). Mermaron, pero solo para dar paso a otras dolencias y a otras afecciones que terminaron por segar su vida en abril de 1945.

Capítulo 4

Los últimos años

Para el comienzo de la cuarta década del siglo xx Luis Antonio Calvo, de casi cincuenta años, era un compositor bastante conocido. Su música viajaba, pero él permanecía confinado en el leprocomio de Agua de Dios. Desde allí se mantuvo al corriente, tanto como pudo, de los vaivenes del mundo moderno, de los atisbos de progreso que pululaban por el país y de la inserción de su música en el universo comercial del entretenimiento de masas. Los últimos años de su vida coincidieron con intensos procesos políticos, diplomáticos, bélicos y socioculturales en Colombia y en el planeta. Desde su patria chica de Agua de Dios se convirtió, junto con sus coterráneos, en un testigo lejano de sucesos trascendentales en el desenvolvimiento de nuevas realidades, nuevas esperanzas y nuevos horrores para el mundo moderno. A nivel local, pudo presenciar, y con seguridad lamentar, el final de la ya bastante prolongada hegemonía conservadora y el despegue de la más bien efímera República liberal. Así mismo, debió percibir algo de los aires nominalmente conciliadores que acompañaron a las banderas de integración hemisférica que enarbolaba Roosevelt con su famoso programa de la Buena Vecindad, así como las tensiones geopolíticas que culminaron en el ascenso del nazismo y en el estallido de la Segunda Guerra Mundial. Mientras las tropas corrían desenfrenadas por improvisados y repentinos campos de batalla a lo largo de Europa, Calvo hacía planes con miras a vivir una ancianidad apacible. Y cuando en el Viejo Continente la guerra estaba a punto de llegar a su fin, y en Colombia el corto intersticio de gobiernos liberales hacía agua y el país se preparaba para los macabros años de La Violencia, a Calvo lo

sorprendió la muerte. Desde Agua de Dios vio pasar los años, y con ellos, personas y relaciones, noticias y rumores, alegrías y congojas, ilusiones y frustraciones.

Música, farándula y negocios

A pesar de la reclusión, el nombre de Luis A. Calvo sonaba a menudo fuera de las fronteras de Agua de Dios. Se publicaban y vendían sus nuevas composiciones, se grababan discos con su música, se le tenía en cuenta en uno que otro debate público sobre las artes y se le recordaba en reportajes de prensa y en no pocos homenajes y conciertos. Para empezar, Calvo debía atender asuntos relacionados con su afiliación a la Unión Musical. Así mismo, estaba pendiente de los precios de sus obras y de los pagos de derechos de autor a que daban lugar. En 1921 Calvo anunciaba por medio de la prensa:

Aviso al público que de hoy en adelante los rollos para autopianos que contengan mis composiciones musicales, llevarán adherido un tiquete amarillo con la inscripción:

“Derechos de autor, veinte centavos”

y el facsímile de mi firma, como comprobante de haberme pagado ese valor. Los rollos que no tengan ese requisito no los autorizo, y por tanto suplico a los compradores de rollos que no favorezcan ese comercio indebido. En Bogotá tienen mi autorización los señores: Camacho Roldán y Tamayo, G. Perea, J. V. Mogollón & Cía. En Medellín los señores: Gabriel Vieco & Cía. (“Música de Calvo”, 1.º de agosto de 1921, ACM)

De repente, y al parecer por la misma época, a las partituras de Calvo que exhibían precios como 40 o 50 centavos se les impuso un sello que elevaba su valor a 5 pesos. Otro sello aclaraba, en cada caso, que se trataba de una obra registrada (CDM). Por otra parte, no faltaron los afiches publicitarios en algunos almacenes, que, con la fotografía ampliada de Calvo, indicaban: “Las obras musicales del compositor colombiano maestro Luis A. Calvo se venden aquí” (imagen 4)¹.

1 Ninguna fecha acompaña al cartel, pero por la apariencia de Calvo en la fotografía es probable que sea de finales de la década de los veinte o comienzos de la de los treinta. Todavía en 1943, al proponerle negocios a Calvo, Humberto Conti hablaba de los mismos precios (\$ 0,40 y \$ 0,50), si bien Calvo se quejaba de lo poco que ofrecía el famoso editor de partituras.

Imagen 4. Afiche publicitario de las partituras de Calvo, c. 1925



Fuente: ACM.

Mientras unas obras se conocían una vez salían al mercado y empezaban a ser vendidas y tocadas, otras eran rodeadas de la parafernalia de un estreno pomposo, que Calvo supervisaba desde la relativa lejanía de Agua de Dios. Tal fue el caso de *Una noche en París*, la opereta estrenada el 7 de septiembre de 1922 en el Teatro Colón de Bogotá por la compañía de María Ughetti. El libreto fue escrito por Miguel Castello y Carlos A. Ortiz, mientras que la música corrió por cuenta de Luis A. Calvo (“Colombia en 1922”, *Credencial Historia*, n.º 193; Bermúdez, “From Colombian” 205). Que el tema fuera la capital francesa no era un hecho fortuito. Si bien durante los años veinte Estados Unidos era el país modelo de progreso, prosperidad y modernización, la euforia norteamericanista que promovían políticos como Marco Fidel Suárez resultaba odiosa para muchos otros colombianos. A pesar de la masiva entrada de productos materiales y culturales de procedencia estadounidense, muchos intelectuales nacionales veían la influencia de este país con recelo y desconfianza, e incluso lo consideraban un modelo negativo, cuando no nocivo. En cambio, países como Inglaterra, España y, sobre todo, Francia, empezaron a percibirse como ideales que sí valía la pena emular. En particular, París se convirtió en la capital predilecta de numerosos intelectuales, que veían su acervo académico con ojos golosos, y lo consumían a menudo. Para otros, menos entusiastas de los libros y la historia, el atractivo de París residía en su misticismo romántico y en su condición de “centro de la moda” internacional (Uribe 90-91). *Una noche en París* comprendía cuatro actos musicales, o al menos

fueron cuatro las piezas que se publicaron luego como selecciones de la opereta: *Preludio*, *Qué calor* (vals), *Tango argentino* y *Valse de los apaches*². Los periódicos comentaron favorablemente el espectáculo y Calvo no dejó de expresar su agradecimiento por tales apreciaciones de parte de “muchos de los voceros de la prensa capitalina” (“Habla el Maestro”, *La República*, c. 21 de septiembre de 1922, ACM). *El Nuevo Tiempo* y *La República* pregonaron: Calvo “desafió con altanera arrogancia a los músicos austriacos”, mensaje que traía consigo la intención, ya común, de idealizar los logros musicales de Calvo y de tratar de equipararlo con famosos compositores europeos (“El beneficio de Calvo”, c. septiembre de 1922, ACM). No obstante, otros comentaristas hicieron un balance más crítico. Gustavo Condal, por ejemplo, opinaba que “el libreto de Castello y Ortiz no vale la pena”, y expresaba la desilusión que se llevó luego de asistir al “ensayo general y a la primera representación”:

El argumento de la obra es insignificante, más aún: insípido y mal desarrollado. En la opereta, es cierto, no se requiere una argumentación maciza. No obstante, es necesaria esa encantadora frivolidad que abre para esta clase de obras ligeras el camino del triunfo, máxime como en el caso presente, una música inspirada y maestra constituye por sí sola un verdadero éxito. El libreto es en su totalidad un arsenal de lugares comunes, desprovisto por completo del más insignificante rasgo original. (“Una noche en París”, c. septiembre de 1922, ACM)

Aunque la música de Calvo salió más o menos bien librada en la revisión crítica de Condal, este comentarista insistía en que la partitura no estaba “nada acorde con esa letra que no admite música ninguna”. El libreto le parecía una obra “mal zurcida y de una lamentable y desgraciada literatura”. No obstante, se hicieron dos funciones, de las cuales resultó más concurrida la segunda. Los frutos de la taquilla de la segunda función se le endosaron al compositor (Condal, “Una noche”).

Calvo seguía componiendo. Cuando en 1924 se dio a la tarea de escribir sus memorias, hizo un somero recuento de las producciones de su catálogo. Sin embargo, de entrada recordaba una vez más lo accidentado de su formación y las limitaciones de sus conocimientos técnicos:

Desgraciadamente el Hada de la Fatalidad se interpuso en el camino de mi carrera artística, por cuyo motivo me quedé ignorando los conocimientos más indispensables e importantes en cuanto a la

2 Todas son piezas instrumentales, a excepción de *Qué calor*, cuya letra hace mención del calor en un doble sentido: uno externo (del clima) y otro interno (del alma). No encontré ningún vestigio del libreto.

composición; por esta razón mis pobres desahogos espirituales en nada han contribuido al engrandecimiento de esta querida Colombia, y, [he] aquí una de las causas porque vivo más triste. (Calvo, “Páginas” f. 4)

A pesar de este brote de modestia, la mera enunciación de los escritores cuyas letras había musicalizado hasta el momento representaba por sí misma un listado extenso. E igualmente profusos eran los proyectos en los que estaba trabajando, que incluían obras de música religiosa, himnos civiles y música instrumental. Por cierto, la prensa reseñó animosa los esfuerzos de Calvo en la creación del himno de Manizales³. Al parecer, por esta misma época compuso la música del himno de Pereira, cuya letra fue obra de Julio Cano (Calvo, “Páginas” f. 4). En 1926 Luis A. Calvo (música) y Nicolás Bayona Posada (letra) resultaron ganadores de un concurso para la composición del *Himno de Sonsón* (Antioquia). Desafortunadamente, ninguno de ellos pudo asistir el día de la premiación, por lo que le pidieron a Julia Bayer que fuera en su representación a recibir el galardón (30 de abril de 1926, ACM). El *Himno de Sonsón* fue publicado en *Mundo al Día* el 22 de mayo de 1926; era la séptima obra publicada por el periódico (la segunda de Calvo) en su emergente colección de partituras (Cortés, *La música nacional* 175). A esta ciudad Calvo también le dedicó una marcha que tituló *Apolo* y que se estrenó simultáneamente con el himno. Por otra parte, siguieron las muestras de simpatía entre el compositor y el departamento de Antioquia. Por los mismos días en que era galardonado por la gente de Sonsón, Calvo sacaba a la luz *Antioqueños al mar*, una marcha que estaba ligada a un hecho histórico particular: la construcción de una carretera que comunicaría a Antioquia con la costa Caribe, al menos hasta el golfo de Urabá. El gesto de Calvo no podía sino inflar el orgullo de los paisas, quienes hablaban de la composición como “nuestra bandera y nuestro himno en la trayectoria victoriosa hasta las playas del mar Caribe” (“Carta al maestro”, ACM). Después de que *Antioqueños al mar* fuera interpretada en una velada en Agua de Dios, con motivo del Día de la Madre, ante una crecida concurrencia, en su mayoría compuesta por miembros de las “colonias antioqueña y caldense residentes” en el lazareto, Calvo describió el montaje de la velada. La marcha fue cantada por

3 “Himno de Manizales”, c. 1924, ACM. Sin embargo, parece que el trabajo conjunto de Calvo y del presbítero Luis Sotomayor no alcanzó un nivel suficiente de legitimación y oficialidad, pues la pieza que en la actualidad se reconoce públicamente como *Himno de Manizales* fue escrita por el poeta Eduardo Carranza y musicalizada por José Rozo Contreras.

[...] una simpática muchacha antioqueña, vestida al modo campesino de esa bella tierra, y un joven que tiene mucha gracia y buena voz y que también llevaba las clásicas insignias del campesino antioqueño y que son: un sombrero de alas grandes, la mulera, el largo machete, su carriel y media botella con aguardiente. [C]on el tiple acompañaba las partes cantadas pero siempre el piano desempeñando su cometido, y mientras se tocaba la segunda parte que no es cantable, ellos, en diálogo muy a la jerga campesina y echando chistes y gracejos hacían reír a plena carcajada al respetable público. Luego seguían cantando la parte tercera y en un corto intermedio de la orquesta, se oía el trepidar de un autocamión y la sirena de este, aparatos que actuaron verídicamente, dando así la impresión exacta de esa hermosa realidad que en no lejano día, por la gran carretera al mar, verá cumplida el noble y luchador pueblo antioqueño. La escena representaba, al fondo un real y verdadero maizal con muchas y hermosas mazorcas. Todo eso fue idea mía. (“Carta [del] hijo adoptivo de Antioquia”, c. junio de 1926, ACM)

A pesar del favoritismo del que gozaban sus obras de carácter popular, Calvo no ocultaba su preferencia y añoranza de la música académica. En una ocasión le mostró a su amigo el periodista Nicolás Bayona Posada una de sus más recientes composiciones, una pieza titulada *Paulinita*, que utilizaba como pretexto para confesar el dilema que enfrentaba a sus preferencias compositivas con las limitaciones que le imponía el medio comercial: “Para esta clase de composiciones tengo verdadera vocación. Yo quisiera escribir música, verdadera música, pero el público no deja... solo gusta de los vales sonsonetudos, de los bambucos trinados, de las [marchitas] triunfales. Lo que no seaailable no se vende y lo que no se vende no vale nada” (“Con los prisioneros”, c. 1920, ACM).

Pero fue la música popular y comercial, y no la académica, la que lo hizo famoso. Y fue la música que siguió nutriendo sus relaciones artísticas y sus composiciones. En efecto, después de casi una década sin adelantar este tipo de diligencias, el 22 de septiembre de 1928 Calvo tramitó el registró de 30 piezas; sin duda, una cosecha de varios años de trabajo: *En la playa* (canción), *Entusiasmo* (pasillo), *Madeja de luna* (danza), *Arroyito que murmuras* (pasillo), *Siguiendo tus pasos* (vals), *Dolor que canta* (canción), *Emilia II* (danza), *Canta tú corazón mío* (canción), *Intermezzo n.º 3*, *Vals de los apaches*, *Tango argentino*, *Sultana del valle* (vals), *Cartagena* (capricho), *Betty* (danza), *Libélula iris* (canción), *Reina infantil (one-step)*, *Noel* (pasillo), *Rubia espiga* (danza), *Gentleman* (vals), *Princesita del Ávila* (foxtrot), *Trébol agorero* (pasillo), *Yerbecita de mi huerto* (bambuco), *Tolimense* (pasillo), *Presentida* (danza), *Una noche en París* (preludio), *Ruth* (vals), *Genio Alegre* (pasillo), *La chata* (pasillo), *Himno*

a las madres y *El buen tono* (vals)⁴. Sus producciones discográficas con la Victor Talking Machine Company también pertenecieron casi exclusivamente al ámbito de la música popular. Particularmente, entre 1921 y 1929 esta compañía llevó a cabo 29 grabaciones de obras de Calvo (tabla 5).

Cerca de 1929 el Almacén Victor, situado en las inmediaciones de la Plaza de Bolívar de Bogotá, promocionaba un cancionero con un listado de discos “que no deben faltar en ningún hogar”. Entre los dieciséis títulos que aparecían en la propaganda había tres composiciones de Calvo: *Livia*, *Secretos* y *El Republicano*. Hacia 1928 la versión cantada del *Intermezzo n.º 1* era una de las piezas incluidas en un selecto catálogo de discos de la Victor (Bermúdez *Historia* 63, 120).

En septiembre de 1927 Calvo fue notificado por José Caycedo, quien fungía como su representante artístico en Bogotá, de una “propuesta de David E. Arango & Co. de Medellín”, a nombre de “discos Columbia”, para incluir música de Calvo en sus próximos proyectos discográficos:

[...] me parece buena y aunque no he recibido carta de ellos, me parece que Ud. debe contestar aceptando y naturalmente tendrá que enviarle producciones [nuevas], puesto que piden el certificado de derecho de propiedad, y mal podría dársele de las mismas que han estado picando en la Victor: Ud. puede decirle que la Victor reconoce 5 centavos por cada disco que imprima la fábrica para todo el mundo, debiendo remitir cada 5 meses una cuenta acompañada del cheque respectivo. (14 de septiembre de 1927)

En vista de tal oportunidad, el representante procuraba que no se escapara el dinero. Sin embargo, no contamos con documento oficial alguno en relación con este negocio; lo más probable es que nunca se haya concretado, pues ninguna de las recopilaciones discográficas disponibles sobre Calvo menciona alguna grabación realizada con Columbia Records (Serrano y Mejía 69-96; Bedoya; Rico 166-173). Por otro lado, Caycedo también le remitía a Calvo los réditos que producía a su favor el mercado musical en que se comercializaban sus composiciones. Así, en la misma carta le anunciaba que le enviaría “la remesa de \$ 80”, seguramente de regalías por la venta de su música o por pagos de derechos de autor, en una

4 Dirección Nacional del Derecho de Autor del Ministerio de Gobierno: “Libro cuarto 4º. Partida No. DCXCVIII, de Registro General de la Propiedad Literaria y Artística la obra musical denominada ‘COLECCIÓN CALVO-CUADERNO No. 1o’, de conformidad con la ley 32 de 1886”. La colección fue editada en la tipografía de Luis M. Aguillón en 1928 y presentada por José Caycedo, por aquel entonces apoderado de Calvo.

Tabla 5. Obras de Luis A. Calvo grabadas por la Victor en los años veinte

DISCO VICTOR N.º	FECHA DE GRABACIÓN	LUGAR DE GRABACIÓN	TÍTULO	GÉNERO	INTÉRPRETE(S) EN LA GRABACIÓN
73232	6 de abril de 1921	Nueva York	<i>Malvaloca</i>	Danza (canción)	Joaquín Forero y Arturo Patiño
77093	23 de agosto de 1923	Nueva York	<i>Madeja de luna</i>	Danza	Orquesta Internacional
77112	31 de agosto de 1923	Nueva York	<i>Marte</i>	Pasillo	Orquesta Internacional
77304	31 de octubre de 1923	Nueva York	<i>Blanca</i>	<i>Rag-time</i>	Orquesta Internacional
77706	3 de marzo de 1924	Nueva York	<i>Alma antioqueña</i>	Marcha	Victor Band
78047	7 de abril de 1925	Nueva York	<i>Malvaloca</i>	Danza	Orquesta Internacional
79401	27 de abril de 1927	Nueva York	<i>Antioqueños al mar</i>	Marcha	International Band
81783	28 de septiembre de 1927	Nueva York	<i>Sentir</i>	Romanza	José Moriche
80484	30 de septiembre de 1927	Nueva York	<i>Intermezzo n.º 1</i>	<i>Intermezzo</i>	Orquesta Internacional
80741	3 de noviembre de 1927	Nueva York	<i>Dolor que canta</i>	Tango	Margarita Cueto y José Moriche
80742	4 de noviembre de 1927	Nueva York	<i>Gitana</i>	Canción	José Moriche
80485	11 de noviembre de 1927	Nueva York	<i>Secretos</i>	Vals	Orquesta Internacional
80486	9 de diciembre de 1927	Nueva York	<i>Livia</i>	Danza	Orquesta Internacional
46006	6 de enero de 1928	Nueva York	<i>Lejano azul</i>	<i>Intermezzo</i>	Orquesta Internacional
80707A	19 de marzo de 1928	Nueva York	<i>Intermezzo n.º 1</i>	<i>Intermezzo</i>	José Moriche

Continúa...

... Continuación

DISCO VICTOR N.º	FECHA DE GRABACIÓN	LUGAR DE GRABACIÓN	TÍTULO	GÉNERO	INTÉRPRETE(S) EN LA GRABACIÓN
80707B	28 de marzo de 1928	Camden	<i>Amor</i>	Canción	Antonio P. Utrera
80708A	28 de marzo de 1928	Camden	<i>Por el amor que se fue</i>	Canción	Antonio P. Utrera
80708B	28 de marzo de 1928	Camden	<i>Ritornello de amor</i>	Canción	José Moriche ⁵
81209	6 de abril de 1928	Camden	<i>Rubia espiga</i>	Danza	Hermanos Hernández
81210	6 de abril de 1928	Camden	<i>Perla del Ruiz</i>	Danza	Hermanos Hernández
46045	14 de abril de 1928	Nueva York	<i>Intermezzo n.º 1</i>	<i>Intermezzo</i>	Hermanos Hernández
81420	20 de abril de 1928	Nueva York	<i>Entusiasmo</i>	Pasillo	Orquesta Internacional
81425B	20 de abril de 1928	Nueva York	<i>El Republicano</i> ⁶	Bambuco	Orquesta Internacional
46006	4 de mayo de 1928	Nueva York	<i>Madeja de luna</i>	Danza	Orquesta Internacional
81544	4 de junio de 1928	Nueva York	<i>Ruth</i>	Vals	Los Hermanos Hernández
46432	19 de febrero de 1929	Nueva York	<i>Intermezzo n.º 4</i>	<i>Intermezzo</i>	Los Hermanos Hernández
30644	6 de mayo de 1929	Nueva York	<i>La chata</i>	Pasillo	Los Hermanos Hernández
	10 de junio de 1929	Nueva York	<i>Secretos</i>	Vals	Los Hermanos Hernández
46349	10 de junio de 1929	Nueva York	<i>Añoranza</i>	Danza	Los Hermanos Hernández

Fuente: EDVR⁷.

5 Las letras de *Amor*, *Por el amor que se fue* (que también aparece como *For the Old Love*) y *Ritornello de amor* fueron escritas respectivamente por Diego Uribe, C. Obando Espinosa y Abel Marín.

6 Curiosamente, en EDVR aparece como compositor de *El Republicano* el músico Jorge Rubiano.

7 Consulta realizada el 29 de octubre de 2012. De este período es la grabación del pasillo *Trébol agorero* que hizo la orquesta de Efim Schachmeister, al parecer con un sello discográfico independiente. Con esta serían treinta grabaciones.

consignación a través de “la casa de Piedrahíta Hermanos”⁸. Pero no todo salió siempre bien con los representantes. Ana de Calvo relataba que en una ocasión, muy seguramente por esta misma época, “un apoderado, el primero que tuvo, le robó algo más de \$12.000 y de una manera descarada e infame”, en un momento en que planeaba comprar una nueva casa con “la ilusión de unir su vida a la de una linda venezolana” (Ana de Calvo v. 2, f. 12)⁹. Sin embargo, la misma viuda del compositor afirmaba, a lo mejor idealizando el carácter de Calvo, que en asuntos financieros era más bien desprendido:

A mí me decía que el dinero era muy sucio (por lo que a veces se emplea para ofender a Dios) y que a él no lo quería pues estaba [teñido] con el arte. No manejó dineros nunca. El sueldo que ganaba se lo entregaba a su madre todo, y cuando necesitaba le pedía. Eso mismo hizo conmigo, si necesitaba para cigarrillos me pedía regalados los diez centavos que valen aquí [en Agua de Dios, c. 1943]. Ese desprendimiento por el dinero lo tuvo siempre [...] Cuando resultó enfermo como no tenía piano propio algunos de sus amigos se propusieron a levantar una suscripción para comprarle uno. Le llevaron los primeros \$ 250 que habían recogido [pero] como tenía dos amigos enfermos y en mala situación [...] se fue y a cada uno le dio la mitad según su deseo. En el momento que Calvo entregaba ese dinero, un señor a quien le pidieron su contribución, le giró al amigo un cheque para el piano del artista por la misma suma que él obsequiara a sus amigos. [...] Nunca en el lazareto le faltó nada, vivió, se puede decir, con todas las comodidades, con todas aquellas cosas que Dios da por añadidura a los que buscan primero su reino y su justicia. (Ana de Calvo v. 2, f. 12)

Ahora bien, de vuelta al asunto de la difusión de la música de Calvo, otro medio que aportó significativamente en su figuración nacional e internacional fue la radio, y con ella, las presentaciones musicales en vivo. Por ejemplo, en 1925 la prensa informaba orgullosa acerca de algunos conciertos y programas radiales con música colombiana que tenían lugar en Washington. Isaac A. Manning reportaba desde Estados Unidos que el 23 de abril tendría lugar “un gran concierto con música exclusivamente colombiana” que sería

8 Luis A. Calvo tuvo después (más o menos entre 1935 y 1945), por lo menos, dos representantes artísticos más: el cantante Helio Cavanzo y el periodista y músico Humberto Correal. En junio de 1941 Calvo hablaba con Correal sobre la posibilidad de tener un representante en el extranjero.

9 Sin duda, la venezolana en cuestión era Rosario Blanco. Todo apunta a que el representante protagonista del robo fue el propio José Caycedo. Igualmente, hacia el final de su vida, en una carta de agosto de 1944, Calvo se quejaba de unos saldos pendientes que la viuda de Helio Cavanzo, el representante después de Caycedo, no quería reconocer.

transmitido por radio. Manning también anotaba que según Franklin Adams, quien se desempeñaba como consejero de la Unión Panamericana, “la música colombiana ha tenido completa aceptación en [...] varios conciertos”, en cuyos balances se había hecho “especial mención de las composiciones de nuestro desgraciado compositor Luis A. Calvo. Han reconocido en él un talento musical nada común y han causado sus partituras honda emoción” (Lanier, “Conciertos musicales por radio”, c. abril de 1925, ACM). Análogamente, un periódico francés informaba a sus lectores acerca de una velada ofrecida en París por el ministro colombiano Germán Arciniegas con ocasión de una fiesta nacional, en la que se brindó un concierto de música colombiana. En el evento, que contó con una dilatada concurrencia, se pudieron oír, además de *La Marsellesa* y el himno nacional de Colombia, “bellas piezas de los compositores Murillo y Calvo” (“L’Amérique Latine”, *Parisienne*, ACM)¹⁰. En Alemania también se escuchó alguna vez la música de Calvo, según se lo reportó al compositor en una carta, a comienzos de 1925, Rafael Herrán, quien, según parece, era un músico colombiano que trabajaba para una oficina de información adscrita al Ministerio de Agricultura y Comercio colombiano, en la ciudad portuaria de Hamburgo. Entre otras cosas, Herrán le contaba que había presentado “la danza Carmiña para los 70.000 oyentes” en una emisora de la ciudad. Un sector de la audiencia expresó su interés en conocer más de la obra de Calvo, por lo que Herrán le pedía indicarle con quién se debía comunicar para obtener otras composiciones suyas, pues tenía el firme propósito de darlas a conocer en Alemania (5 de febrero de 1925).

De igual forma, en Colombia, en los albores de la radiodifusión, hacia el final de la década de los veinte, la música de Calvo se abrió paso. La HJN, considerada por muchos la primera estación de radio en la historia del país, había empezado oficialmente sus transmisiones el 5 de septiembre de 1929, fecha que, a decir verdad, refleja un desarrollo más bien tardío en el panorama internacional (Arias 154-156). Aquel día, en razón de la poca cantidad de radios receptores que había en Bogotá, se instalaron altoparlantes en el Teatro Caldas de Chapinero, para evitar que los bogotanos interesados se perdieran el magno evento. Esto, claro está, acompañado de “la correspondiente venta de boletas” por parte de los dueños del teatro

10 En el original: “[...] belles pièces des compositeurs colombiens Murillo et Calvo”. Dado que en relación con el ministro la nota solo establece “Mme. Arciniegas”, bien podría tratarse de la esposa de aquel. En 1930 Calvo recibió una carta (en francés) procedente de París, de parte de M. H. Roger Carrière, quien había visitado un tiempo atrás Agua de Dios y ahora le agradecía una obra que Calvo le había enviado por medio “del Sr. Herrera Restrepo”, seguramente Alejandro Herrera Restrepo, por aquel entonces director nacional de Lazaretos en Colombia (ACM).

(Stamato 5). En cuanto a lo que se escuchó aquella noche, “[e]l orden del día abría con la orquesta del maestro Alejandro Wills y la lira de Pedro Morales Pino y luego vendrían las palabras del Ministro de Correos y Telégrafos, José de Jesús García, pronunciadas desde los estudios instalados en el capitolio nacional. La señal salía al transmisor ubicado en Puente Aranda” (Vizcaíno 8). La HJN fue precursora de la radio colombiana, y especialmente de la radio cultural, en un momento en que el país se redefinía políticamente. Nacida en pleno declive de la hegemonía conservadora, dicha emisora se convirtió en una herramienta clave en el desarrollo del proyecto cultural e ideológico de la República liberal. A pesar de su corta existencia (1929-1937), la HJN representó una etapa fundamental en el desarrollo de las telecomunicaciones en nuestro país y un referente significativo en la definición de la identidad colombiana, o, al menos, de lo que se pretendía que fuera.

Y, como era de esperarse, la HJN pronto organizó una audición en homenaje a Calvo, quien para entonces ya se perfilaba como un referente simbólico de peso en los debates sobre el deber ser de la música nacional. Con una fotografía de Calvo mucho más joven de lo que era en ese momento, la prensa anunciaba un programa especial en honor del compositor, que seguía “recluido en el desierto de inocentes, en la ciudad-presidio”. Se trató de un extenso y variado programa en el que sobresalieron las intervenciones musicales en vivo. La transmisión empezó a las ocho de la noche, con una retreta de cincuenta minutos a cargo de “la Banda de la Policía Nacional en el patio principal del Capitolio”, que interpretó “algunas composiciones del inspirado compositor santandereano”. Luego, y ya trasladados al estudio de la emisora, vinieron ejecuciones musicales e intervenciones de diversa índole, que en total hicieron cuarenta puntos. La parte musical incluyó, entre muchas otras piezas, lo siguiente: la orquesta de Joaquín Chávez tocó de Calvo, *Intermezzo n.º 4* y *Adiós a Bogotá*, mientras que el dueto Wills y Escobar, el tenor Luis Olaz y el barítono Francisco de la Riera interpretaron, uno tras otro, varias canciones. La obertura *La muda de Medici*, la *Barcarola de la Revela*, el *Valse de la ópera Paganini* (de Lhard) y el tango *Lied de Grother* corrieron por cuenta de la orquesta de la sociedad artística que dirigía Pablo García Fernández, que ejecutó también el famoso *Intermezzo n.º 1* de Calvo. Por su parte, la Estudiantina de la HJN participó con tres piezas de Calvo (el pasillo *Noel* y, de nuevo, *Adiós a Bogotá* y el *Intermezzo n.º 1*), un bambuco de Pedro Morales Pino y una obra titulada *Extramilano*. Otros puntos consistieron en intervenciones habladas o declamadas, entre ellas una disertación del sacerdote Pablo Desantiago acerca

de sus “impresiones personales de Agua de Dios”, un discurso de Manuel Mosquera en honor de Calvo, algunas declamaciones a cargo de Pierre Yaromin y un poema titulado *El divino milagro*, que recitó Ciro Bautista, quien así mismo era el compositor de un bambuco en re menor que se ejecutó esa noche. Por último, el programa incluyó una serie de “datos meteorológicos”, noticias de las agencias Sin y United Press, cotizaciones de la Bolsa de Bogotá y del café en el mercado de Nueva York y la hora oficial (“Audición en honor de Calvo”, ACM). Aunque no se ofrecía ninguna información sobre la hora de finalización, no cabe duda de que los fieles radio escuchas debieron estar despiertos hasta muy tarde aquella noche.

Por otra parte, en esos mismos años las composiciones de Calvo tuvieron que ver de cerca con algunos acontecimientos de actualidad bastante noticiosos, como ocurrió cuando el compositor ofreció su concurso para escribir una pieza destinada a solemnizar con música la hazaña del teniente Benjamín Méndez, quien se había propuesto surcar los aires de Nueva York a Bogotá.

El sentido artista musical don Luis A. Calvo ha prometido escribir, desde su aislamiento de Agua de Dios, un pasillo dedicado al aviador colombiano Benjamín Méndez R., con motivo de su viaje aéreo de Nueva York a Bogotá. [...] Una vez más Calvo sabrá que su nombre es orgullo de la patria y que si Méndez ha hecho flotar la bandera a los vientos libres de la tierra de Colón, él puso para la eternidad el sentimiento de un pueblo en las notas melodiosas de sus arias. (“La ofrenda de Calvo” y “Nuevo pasillo [*sic*] del maestro Calvo”, c. 1928 ACM)

En efecto, Calvo compuso la obra, otro de sus famosos y escasos bambucos: *Ricaurte*, cuyo título hacía honor al nombre del avión que protagonizó la gesta (nombre con el cual, a su vez, se honraba al famoso héroe de la Independencia). Ahora bien, este avión llevaba también el nombre de uno de los periódicos de mayor circulación en esos años, *Mundo al Día*, en cuyas páginas se publicó la partitura de *Ricaurte* el 1.º de diciembre de 1928, nueve meses después de la aventura aérea de Méndez. Así pues, en el avión *Ricaurte-Mundo al Día* voló Benjamín Méndez (Cortés, *La música nacional* 43-44, 178; Duque, “Los compositores” 20)¹¹. Y al piloto y a su proeza tributó Calvo su gracioso, jovial y sentimental bambuco.

11 Según muestra también Jaime Cortés, otros compositores, como Jerónimo Velasco y Arturo Patiño, escribieron obras para celebrar los recientes logros de la aviación a nivel internacional y en Colombia. “Los títulos de las piezas —escribe Cortés— hablan por sí solos: ‘Volando voy’, ‘Aviador Daza’, ‘Por las nubes...’, ‘Volando’, ‘Aviador’, ‘Avión Colombiano’, ‘Sobre el océano’, ‘Méndez de Nueva York a Bogotá’, ‘Aterrizando’ y ‘Chiquito Santamaría’” (43).

A pesar de seguir confinado en Agua de Dios, la ya consolidada imagen de Calvo como figura pública nacional daba lugar a otros eventos. En 1927 le contaban que se había fundado en Armenia el Liceo Luis A. Calvo, y le pedían, de paso, una fotografía para exhibirla ampliada en las instalaciones de la institución educativa (16 de febrero de 1927). A mediados de 1930 se le hacía llegar la “copa Intermezzo” de parte de Beatriz Guauque (Beatriz I), reina del Nuevo Colegio Pestalozziano de Bogotá, que el músico recibió en un solemne acto que se llevó a cabo en el Teatro Vargas Tejada de Agua de Dios (“La copa”, c. 8 de agosto de 1930, ACM). Actualmente, el auditorio principal de la Universidad Industrial de Santander, una importante academia de música en Bogotá y el colegio central de Gámbita llevan también el nombre de Luis A. Calvo.

Idas y venidas del lazareto: panamericanismo, las bodas de plata del *Intermezzo* y vigencia del reconocimiento popular

En 1930 la victoria de Enrique Olaya Herrera fue recibida con alborozo por un amplio sector social que interpretaba la coyuntura como el comienzo inequívoco de una nueva etapa en el recorrido histórico del país. Después de medio siglo de conservadores en el poder, los liberales tuvieron por fin de nuevo motivos para celebrar. La candidatura y el eventual triunfo de Olaya Herrera sirvieron para inspirar nuevas creaciones musicales y para adaptar otras ya famosas, como ocurrió con *El guatecano*, de Emilio Murillo, a la cual se le ajustó un nuevo texto que exaltaba la aspiración presidencial del moderado político liberal. El fragmento original que decía:

Ranchito hermoso que fuiste el hogar
de la que adoro divina mujer
de bucles de oro y cuerpo gentil
de virgen diosa

Se convirtió en:

Colombia entera
se salva al triunfar Olaya Herrera,
y corre detrás de su bandera,
pues solo con él salvarse espera¹².

12 Cortés, *La música nacional* 131-132. Como se puede apreciar en varias cartas y notas de prensa, Emilio Murillo y Luis A. Calvo fueron amigos cercanos; sin embargo, en sus preferencias políticas había marcados contrastes: el entusiasmo liberal públicamente manifiesto del primero y las convicciones conservadoras, aunque con mucho menos proselitismo, del segundo.

Arrancaba la famosa República liberal. Si bien, como es costumbre, los cambios resultaron evidentes en materia política mientras las estructuras de la inequidad social permanecían más bien inalteradas, durante esta quincena de años de gobiernos liberales se hicieron esfuerzos en procura de cierta apertura y modernización cultural para el país y sus gentes. Renán Silva y Catalina Muñoz muestran que los intelectuales de la República liberal, desde cargos oficiales y a través de los medios de comunicación, se dieron a la tarea de forjar y difundir un proyecto en torno a la definición, orientación y legitimación de la cultura popular nacional (Silva, *República liberal* 16-21; Muñoz, *To Colombianize* 1-78, 191-251). Al comienzo se trató, sobre todo, de trabajar en pos de la civilización de las masas, en términos de la promoción de un determinado modelo de cultura intelectual por medio de campañas de alfabetización, la ampliación de las redes escolares, proyecciones de cine educativo, programas de radio de carácter cultural, bibliotecas ambulantes, ferias del libro y otras estrategias. Pero luego las labores se concentraron en la investigación y propagación de una idea folclórica de la cultura popular, desde una “perspectiva nacionalista de la cultura” (Silva, *República liberal*, 21-26, 63-78, 168-185). Justamente en relación con esto último, la figura de Luis A. Calvo, todavía popular pero quizás ya un poco pasada de moda a los ojos de las nuevas generaciones, se convirtió de nuevo en un referente significativo y, en cierta medida, incontrovertible.

Todo indica que para Calvo las salidas autorizadas del lazareto solo se hicieron posibles desde la década de 1930, cuando ya completaba medio siglo de vida y cerca de quince años de reclusión. Sin embargo, en una entrevista Ana de Calvo manifestó que en ocasiones el compositor se escapaba momentáneamente, pasando sigilosamente el cerco de alambre y el control de la policía del leprocomio, con el fin de encontrarse con amigos en ocasiones especiales: “[...] es que eso era una cárcel, todo el mundo le tenía miedo. Él tenía que esconderse como cualquier criminal. Entonces salía por las noches y regresaba al día siguiente” (*Vanguardia Liberal*, 30 de agosto de 1988, 17). Eladio Agudelo, un sacerdote católico radicado en Barranquilla con quien Calvo mantuvo una estrecha amistad y correspondencia hacia el final de su vida, describió un mes después del fallecimiento del compositor las ocasiones en que este salió del presidio. Según el religioso, Calvo salió temporalmente de Agua de Dios siete veces. En cuanto al relato de Agudelo se refiere, parece que las seis últimas veces salió con permiso. Primero, como ya hemos visto, en 1927 “Calvo se fue con unos compañeros a Girardot a reclamar el tratamiento del Dr. Aarón Benchetrit”, ya que, como relataba Ana, el gobierno de Abadía Méndez se mostraba reacio a darle al

famoso doctor la autorización para aplicar sus procedimientos con los enfermos de Agua de Dios (Agudelo 2; Ana de Calvo v. 1, f. 4). Después, en 1932, Calvo se apareció de sorpresa en el municipio de Mosquera (Cundinamarca) para la celebración del vigésimo quinto aniversario de sacerdocio de un padre Caicedo, evento para el cual había compuesto un himno. Según Agudelo, quien al parecer estuvo presente ese día: “Si hubiera llegado en paracaídas, no nos habría sorprendido tanto”, pues llegó en el momento justo para tomar la batuta y dirigir la ejecución de su composición. Cuando hubo retornado a Agua de Dios, Calvo expresó en una carta la profunda impresión que le causó aquella salida:

Abril 20 de 1932. Hace diez días que regresé a este mi retiro, el cual encuentro menos penoso y amargo hoy, ante el recuerdo de los momentos verdaderamente felices que pasé en esa casa honorable, acogedora, en medio de esa benemérita familia salesiana que me colmó de atenciones y cariño, y a la que le profeso un grande afecto y una inmensa gratitud. Me siento satisfecho y hasta orgulloso de haber podido realizar lo que el corazón me pedía para mi bien amado y virtuoso Padre Caicedo, quien es merecedor de todo lo más bello, noble y santo. Con motivo de mi regreso he sido muy visitado y felicitado de todas mis amistades, a las que he tenido qué relatarles minuciosamente todo lo que hubo allí en esa hermosa fiesta que nunca olvidaré. Todo fue [...] una visión, un sueño, del que sólo desperté al llegar aquí. (Citado en Agudelo 2)

La tercera salida fue a Bogotá, a comienzos de 1935, para ser el protagonista de un fastuoso homenaje, en medio de la conmemoración de los veinticinco años de su *Intermezzo n.º 1*, asunto sobre el que volveremos en detalle en un momento. Más tarde, a finales de 1940, “momentáneamente se le volvió a ver en Bogotá”, al parecer, en el marco de una presentación privada. Un año después, Calvo permaneció casi un semestre fuera de Agua de Dios visitando, entre otros lugares, Armenia, Medellín y Bogotá, en el marco del estreno de *Escenas pintorescas de Colombia*, su única obra sinfónica. En junio de 1942 viajó a Tunja para participar de otro sentido homenaje que le tributaron la sociedad y los gobernantes de la ciudad. Y por último, ese mismo año, el 18 de octubre, fue a Anolaima, un municipio vecino de Agua de Dios, para contraer allí sus nupcias con Ana Rodríguez (Agudelo 2-3). Y con ella regresó a Agua de Dios para pasar, en la misma casa que habitaba desde 1916, los escasos dos años y medio que le restaban por vivir.

Parece, no obstante, que el religioso solamente registró ciertas salidas oficiales y autorizadas, ya que, por ejemplo, en una entrevista de finales de 1940 (es decir, antes de las varias salidas que hizo entre

1941 y 1942) Calvo decía que había salido cinco veces del lazareto, pero solo dos de ellas con permiso (“Cómo es en la intimidad”, ACM). Esto explicaría las varias cartas que se conservan en el archivo en las que se dan por sentadas ciertas salidas, e igualmente concuerda con la exposición de Diana Obregón acerca de la ineficacia de la política de encierro en los lazaretos y los escapes cotidianos de muchos enfermos (250). Además, por la correspondencia de los últimos años sabemos que Calvo viajó a Bogotá en algún momento entre 1936 y 1940 para visitar a Helio Cavanzo en su lecho de muerte, y que estuvo en Paz del Río (Boyacá) en julio de 1943. De los viajes de 1941 y 1942, de *Escenas pintorescas* y del matrimonio hablaremos más adelante. Ahora posemos la mirada sobre algunos hechos de su vida y su música que acaecieron en la década de los treinta.

En mayo de 1932, con una fotografía de página entera en la que aparecía Calvo sonriente, de sombrero y abrigo, el periódico *Mundo al Día* anunciaba jubiloso que el “poeta de la música del dolor ha resucitado” (Jordán, 20 de mayo de 1932, ACM). A pesar de todo, afirmaba el periodista, Agua de Dios “no fue el leprocomio que pudiera desgarrarle atrozmente la veste carnal de su humanidad perfecta y atormentada”, pues si bien había llegado “a las torturas del infierno de la lepra y del olvido, él ya se había tornado refractario al dolor”. En la misma tónica, y haciendo alusión a la “resurrección física del artista”, el mismo artículo decía que “Calvo en Agua de Dios es una figura encumbradamente superior a la de Job”, pues, de nuevo en clave bíblica, en vez de quejarse hacía música. El artista, a quien el entusiasta reportero consideraba un “jerarca de nuestra música nacional”, había pasado la prueba y había que darle la bienvenida al mundo de los sanos. Pero la verdad era que Calvo no estaba completamente sano. Como vimos en el capítulo anterior, llegó a ser un “curado social”, y si bien esta condición admitió cierta flexibilización de su encierro, la lepra, silenciosa, seguía presente. Es más, todavía en abril de 1941 seguía en búsqueda de un tratamiento que lo liberara definitivamente del bacilo de Hansen y de la obligatoriedad del presidio, “a pesar de que”, según le informaba a Humberto Correal, “el microscopio en dos ocasiones me ha señalado como curado socialmente” (21 de abril de 1941, ASESME)¹³.

Pero corría la ilusoria noticia de su recuperación, y no solo en Colombia. La prensa estadounidense, a la vez que reconocía cuán apreciadas eran las obras de Calvo que interpretaba la banda del Ejército de

13 Como se verá, a comienzos de 1942 algunos exámenes arrojaron resultados negativos en cuanto a la lepra en su cuerpo, pero, no obstante, su liberación definitiva no se concretó.

los Estados Unidos, anunciaba la salida del compositor colombiano del leprocomio en que había estado confinado. A pesar de la imprecisión de los informes sobre su condición física, estas noticias nos permiten constatar que en Washington también sonaba la música de Calvo. Sin embargo, es cierto que no lo hacía muy a menudo. Aunque hay algunas menciones de Calvo en la prensa norteamericana, son muy pocas si se las compara con las que hacían referencia a otros músicos latinoamericanos, como el brasilero Heitor Villa-Lobos.

Washington, mayo 28. Un compositor colombiano, recientemente libertado de una colonia hispanoamericana de leprosos, ha producido una composición musical que el capitán Taylor Branson, director de la banda de la marina de los Estados Unidos, calificó como la mejor que jamás hubiera dirigido. El compositor, hoy curado, pero que permaneció por largos años recluido en el leprocomio, tendrá oportunidad de escuchar ahora, por medio del radio, su magnífica composición, la cual será difundida desde una de las más poderosas estaciones. La mencionada banda de la marina ejecutará la pieza, cuyo nombre es “Elegía”, durante la audiencia internacional de radio que se celebrará por la Unión Panamericana. El autor es Luis A. Calvo. (*El Espectador*, c. 28 de mayo de 1932, ACM)

Un año atrás, la prensa colombiana había publicado un telegrama que la legación de Colombia en Washington le había enviado al presidente Olaya Herrera para informarle acerca de un concierto que tendría lugar el 5 mayo, en el que se ejecutaría el valse *Secretos*, de Calvo, “instrumentado especialmente para la ocasión”. El telegrama agregaba que el evento sería “perifoneado por cuarenta y dos estaciones” (“Música colombiana transmitida por radio”, c. 5 de mayo de 1931, ACM). Junto con los discos que grabaron para la Victor agrupaciones como la Orquesta Internacional, los conciertos ofrecidos por conjuntos como la banda del Ejército de Estados Unidos, que muchas veces se transmitían por radio, jugaron un papel fundamental en la difusión internacional de la música de Calvo durante los años treinta. Esta banda, en particular, incluyó en sus programas algunas piezas de Calvo que resultaron atractivas para las audiencias norteamericanas y latina. Tal era el reporte que daba Luis Guzmán, un músico colombiano que hacía parte de la banda del Ejército como intérprete y arreglista. En una carta que le envió a un amigo suyo en Bogotá, y que publicó la prensa, Guzmán contaba que había instrumentado “el valse ‘Secretos’ para orquesta sinfónica de más de cien instrumentos”, y que cada vez que se tocaba era “muy bien recibido”. De la ronda *Entre naranjos* informaba que “ha sido muy elogiada, apareciendo con frecuencia en los programas de nuestro instituto”, y dado que había sido seleccionada para hacer

parte del repertorio de la banda para una gira nacional, Guzmán pregonaba: “cada día aparecerá en los programas el nombre del señor Calvo ligado al de Colombia” (“La banda marina de EE.UU.”, ACM)¹⁴.

Y así fue. En mayo de 1932 *The Washington Post* anunciaba un concierto de la Unión Panamericana en el que se ejecutaría *Elegía*, obra compuesta por Calvo para la ocasión. El diario anotaba: “Calvo is recognized in Colombia as one of the nation’s outstanding composers” (“Pan-American Program on Tomorrow”, 18 de mayo de 1932). El día de Navidad de ese mismo año *The Sunday Star* de Washington anunciaba un concierto que tendría lugar dos días después, en el marco de una convención de la Asociación Nacional de Profesores de Música. El concierto se llevaría a cabo en el Hall de las Américas de la Unión Panamericana a las nueve de la noche y contaría con la asistencia de “delegados” procedentes de todo el país (“Two Outstanding Events for Christmas”, 25 de diciembre de 1932). El repertorio incluía piezas de algunos compositores latinoamericanos, entre ellas la *Tonada n.º 10* del chileno Humberto Allende y un arreglo de las *Danças características africanas* del brasileño Heitor Villa-Lobos. Enseguida se mencionaba la favorable acogida que había encontrado el arreglo de *Elegía* realizado por Luis Guzmán para la banda del Ejército de los Estados Unidos y se daba por sentada la recuperación física del compositor:

One of the feature numbers in the concert at the Union will be a special arrangement of a composition dedicated to the United States Marine Band by the talented musician from Colombia, Luis Calvo. This composition has been arranged by a compatriot and friend of the composer, Luis Guzman, a member of the United States Marine Band. Calvo’s “Elegia”, one of his first compositions since his recovery, has been arranged for the United Service Orchestra, and will be played for the first time on December 27 [1932]. Guzman’s arrangement for band of this number was featured in the programs played by the Marine Band on its last concert tour over the United States and was enthusiastically received. The orchestral arrangement will be one of a number of premier renditions in the Holiday program at the Pan-American Union. (*The Sunday Star*, 25 de diciembre de 1932)¹⁵

Nuevamente en 1934, 1937 y 1941 *The Washington Post* se refirió a la inclusión de obras de Calvo y de otros compositores suramericanos

14 En la Casa Museo se conserva un par de fotografías que Taylor Branson, director de la banda del Ejército de Estados Unidos por esa época, le envió a Calvo (imagen 9).

15 Otras obras incluidas en el programa eran *Firefly Fancies* y *Dance of the Sun God*, de Justin Ellie (de Haití), y *Navidad* y *Yo sé de un beso*, de Sánchez de Fuentes (de Cuba). Entre los intérpretes que participarían estaba la cantante cubana Emma Otero, quien cantaría una canción en francés del compositor venezolano Renaldo Hahn.

en los conciertos de la banda del Ejército y de la Unión Panamericana (“Pan American Day”, 12 de abril de 1934; “Postlude”, 15 de abril de 1937; “Argentine to Sing”, 29 de agosto de 1937; “U. S. Navy Band”, 13 de abril de 1941; “Navy Band Presents Program of Latin Airs”, 15 de abril de 1941). Ahora bien, estas acciones tenían por fondo la política de la Buena Vecindad y se correspondían con una labor diplomática que procuraba la “solidaridad” continental, el fortalecimiento de las relaciones entre los gobiernos latinoamericanos y el de los Estados Unidos y un consecuente aseguramiento de la fidelidad y colaboración de aquellos con las iniciativas políticas, económicas y bélicas de Washington¹⁶.

Según explica Corinne Pernet, durante las décadas de 1930 y 1940 diversos actores estadounidenses, entre ellos políticos, artistas, académicos y gestores culturales, echaron mano del folclore latinoamericano (a menudo representándolo y utilizándolo de manera inapropiada) como recurso para fortalecer el liderazgo hemisférico de los Estados Unidos y para llevar a cabo un inequívoco programa de imperialismo cultural. No obstante, como muestra la misma historiadora, lejos de ser meros actores pasivos o víctimas de la dominación diplomática y cultural, los países latinoamericanos, y en particular muchos de sus músicos e intelectuales, sacaron provecho de esta agenda de intercambio cultural con Estados Unidos, alentados por el interés en su propio desarrollo profesional y en la consolidación de los pilares del nacionalismo cultural en cada uno de sus países. Proyectos nacionalistas que, dicho sea de paso, se fundamentaban, en la mayoría de los casos, en los mismos propósitos y en las mismas estrategias: por un lado, la definición de culturas nacionales cimentadas en la cultura popular y en los elementos folclóricos que se asumían como autóctonos y endémicos, con los consecuentes esfuerzos institucionales para rescatar dichos elementos por medio de proyectos etnográficos, musicológicos o discográficos; y por otro lado, la insistencia en el carácter mestizo de la identidad cultural nacional, en un intento por emanciparse del prototipo cultural eurocéntrico que había predominado en los proyectos nacionales de casi todos los países americanos, por lo menos, desde su nacimiento como repúblicas independientes (133-142, 153-156). No obstante, a pesar del interés y el apoyo estadounidense a estas iniciativas, ni el fervor folclórico ni los planes de “des-europeización” tuvieron la misma acogida en todos los países.

16 El campo de los estudios sobre las relaciones internacionales entre Estados Unidos y Latinoamérica es prolífico. Véase, por ejemplo, Gilderhus. Sobre el impacto de la política de la Buena Vecindad sobre la radiodifusión norteamericana y la inclusión de compositores y músicos latinoamericanos en estos esfuerzos (véase Cramer 37-54).

En este orden de ideas, la música de Calvo, y la de otros músicos latinoamericanos del momento, resultó, más allá de sus particularidades estilísticas, bastante útil para los propósitos integracionistas del panamericanismo cultural y bastante afín con la agenda diplomática de entonces. En casi todos los conciertos auspiciados por la Unión Panamericana Calvo participó con *Elegía*, en el arreglo de Guzmán. La prensa estadounidense, laudatoria pero menos condescendiente que la colombiana, criticaba la obra en estos términos: “[...] a work melodically attractive and structurally interesting. Luis Guzman, a member of the orchestra, had arranged this piece with effective instrumentation. Despite its title, the elegy had little melancholy in its mood, nor was much local color in its harmonies” (Brown, “Navy Band Presents Program”, *The Washington Post*, 5 de abril de 1941).

Si a juicio de Ray Brown *Elegía* no era lo bastante exótica para satisfacer las expectativas del público norteamericano, otras composiciones de Calvo, en cambio, sí conseguían describir y transmitir el carácter “tropical” de su tierra natal. El famoso empresario del ramo de la edición de partituras Humberto Conti reportaba para la prensa colombiana un comentario sobre *Entre naranjos*, otra pieza de Calvo vinculada al repertorio de la Banda del Ejército de los Estados Unidos, que había alternado en un concierto con obras de Berlioz, Catalany, Respighi, Haydn y Wagner: “Luis A. Calvo a native of Bogotá, Colombia, [is] recognized [as] one of the most talented composers in Latin America. [His] latest number ‘Among the Orange Groves’ (Entre Naranjos) is a delicate, grateful and characteristic [type] of music which skillfully describes the picturesque beauty of the tropical land [in] which he lives” (“Un concepto sobre la música de Calvo”, c. febrero de 1935, ACM).

En Colombia, también cerca de la navidad, pero de 1934, la Banda Nacional realizó en el Teatro Colón un concierto sinfónico bajo la dirección de José Rozo Contreras. El programa comprendía, en la primera parte, obras de Rossini, Chopin, Bach y del propio Rozo Contreras, y en la segunda, composiciones de Schubert y Wagner y el *Intermezzo n.º 2 (Lejano azul)* de Calvo, instrumentado por el mismo Rozo Contreras (programa del concierto, 10 de diciembre de 1934).

Por otra parte, los amigos de Calvo en Bogotá venían cocinando, más o menos desde mediados de 1934, un pomposo evento en su honor con la excusa del cumplimiento de las bodas de plata del *Intermezzo n.º 1*. Asumiendo que la emblemática pieza había sido creada en 1910, el homenaje debía efectuarse en 1935, y, efectivamente, se llevó a cabo ese año, el 6 de febrero, en el fastuoso Teatro Colón de Bogotá, el mismo auditorio que casi dos décadas atrás había sido utilizado para su concierto de despedida de la capital. Una vez

le notificaron los planes, Calvo solicitó el respectivo permiso para salir del lazareto, y recibió, en virtud de su condición de curado social, una respuesta favorable:

En vista de que en la actualidad Ud. no presenta lesiones de lepra abierta y por tanto no es peligroso para la salubridad, este Despacho ha dictado la resolución correspondiente concediéndole el permiso solicitado, pero únicamente por el término de quince (15) días. —Oportunamente se le comunicará esta providencia al Director de ese leprocomio para los fines correspondientes.— Hago votos [...] porque la fiesta del “Intermezzo” a la cual desea Ud. asistir personalmente, constituya un nuevo triunfo. (Carta de Luis Patiño, director nacional de Higiene, 27 de diciembre de 1934, ACM)

El permiso, aunque breve, garantizaba el espectáculo y justificaba la propaganda. La prensa no se hizo esperar. A comienzos de enero *El Tiempo* ya demandaba: “Es deber de todo colombiano rendir en esta ocasión su tributo de admiración y cariño a quien ha sabido darle realce a nuestra música nacional, no solo dentro del territorio patrio, sino que habiendo pasado los límites de este, ha triunfado en países de autorizada cultura y civilización” (“El homenaje a Calvo”, 9 de enero de 1935, ACM). Luis López de Mesa, ministro de Educación por aquellos días, le envió una carta a Calvo en la que le manifestaba su beneplácito por el evento y ponía a su disposición el Teatro Colón (8 de enero de 1935). Los periódicos informaban que la organización del evento corría a cargo de “un grupo de admiradores [...] encabezados por don Helio Cavanzo”, famoso tenor y amigo cercano del compositor que, como vimos, también participó en las jornadas pioneras de grabación fonográfica de 1913 y, según se desprende de varias cartas, actuó por unos años como representante artístico de Calvo. A la luz de la “intensa labor” que adelantaban los organizadores la prensa anunciaba que sería una velada sin precedentes, “la más emocionada de cuantas haya presenciado esta capital de la república, enantes Atenas suramericana”, y auguraba un lleno total en el teatro (“Bodas de plata” y “Gran homenaje”, c. enero de 1935, ACM).

La celebración de las bodas de plata del *Intermezzo* dio lugar a una profusión de escritos dedicados a Calvo o a su composición, como si se tratase de tarjetas de felicitación. Mensajes breves de admiración, conmovedores poemas y extensos artículos, entre otros textos relativos al compositor, su pieza y la efeméride en cuestión, sirvieron para poblar varias páginas de periódicos. Muchos de ellos se le entregaron informalmente al músico homenajeado, y ahora, desordenadamente archivados, forman parte de un abultado acervo documental. Del lado de la prensa, las palabras exultantes resultaban

útiles para promocionar la asistencia al concierto. Alberto Niño escribía sobre Calvo: “Existe algo de nuestra felicidad. Existe algo de nuestra alma en cada composición suya”, mientras que Paz Flórez de Serpa recordaba, entre otras ensoñaciones, que con la música de Calvo, “a solas, imuchas lágrimas mis ojos han llorado!” (*El Diario Nacional*, 21 de enero de 1935; *El País*, 27 de enero de 1935)¹⁷. Figuras de la música y las letras también se manifestaron en aquella oportunidad. Por ejemplo, el compositor Alberto Urdaneta hizo público un poema titulado *Apoteosis*, en cuyos versos, en medio de una plétora de elogios, mencionaba veintiséis composiciones de Calvo (“Mi homenaje”, c. febrero de 1935, ACM)¹⁸. Por su parte, el músico José Rozo Contreras comentaba: “La obra de Calvo está estrechamente ligada al alma nacional” (“El homenaje a Calvo”, c. febrero de 1935, ACM). El escritor Antonio Gómez Restrepo pensaba que Calvo estaba “predestinado para el arte, para la gloria y para el dolor”, que “supo herir una delicada fibra de la sensibilidad colombiana” y que “la popularidad [...] lo [había] acompañado durante toda su carrera” (“El homenaje”, c. febrero de 1935, ACM).

Pero para matizar un poco tantos engrandecimientos estaba, entre otros, Otto de Greiff, famoso comunicador y crítico musical del siglo xx. Para él, el homenaje a Calvo no era el aniversario de una obra sino un gesto de “exaltación del juglar criollo”, evidencia inequívoca “del sentimiento musical de gran parte del pueblo colombiano, sentimiento que vive en estado de larva, en espera de que se disipe el peso oprobioso que le impide expandirse”. Tal peso era, según De Greiff, el resultado de la conjunción de “dos fuerzas de incalculable valor privativo”: por un lado, “la absoluta falta de preparación de nuestro público no musical”, y por otro, “la ninguna importancia que nuestros gobiernos han concedido a la educación musical popular”. De este modo, desafiando con discreción las opiniones que pululaban en el aire, Otto de Greiff veía en Calvo un músico talentoso pero con escasa formación; un consabido exponente de la música popular, pero no un maestro de la música clásica; el resultado espontáneo de la combinación

17 Muchos más textos por el estilo, que exaltaban a Calvo, su música o su *Intermezzo*, o su estoicismo en medio de la adversidad, aparecieron en la prensa por los mismo días del homenaje, por ejemplo: Álvarez Dorsonville, “El Intermezzo” y “El Homenaje”; G. Dall, “Elegía”; Don Basilio, “El homenaje al maestro”; M. Aguilera, “El significado de un homenaje”; Ciro Bautista V., “Carta Lírica”; L. E. Nieto C., “El Maestro”; Camacho Pedrosa, “El Maestro Calvo”, *Mundo al Día*; “Las bodas de plata”, *Heraldo Femenino*; “Homenaje a Luis A. Calvo”; “Se hará un gran homenaje”; “La llegada de Luis A. Calvo” (ACM).

18 Los títulos incluidos en el poema son *Livia*, *Inés*, *Blanca*, *Cecilia*, *Eclipse de belleza*, *Lejano azul*, *Anhelos*, *Carmiña*, *Gacela*, *Mujer y reina*, *Gitana*, *Secretos*, *Encanto*, *Noche de abril*, *Añoranzas*, *Presentida*, *Amor de artista*, *Cupido*, *Soñando amores*, *Idilio*, *Dolor que canta*, *A la frontera*, *Marte*, *Perla del Ruiz*, *Estrella del Caribe* e *Intermezzo*.

de una disposición natural para la música y un medio culturalmente hostil para una formación técnica de envergadura; y, en últimas, un caso excepcional, sorprendente y peculiar:

De ahí que de tiempo en tiempo surjan ruisiñores incultos, natalmente dotados de un riquísimo temperamento musical; pugnan por sobresalir: el ambiente inepto apenas logra apreciar lo más superficial y fácil de su talento, y el Estado se desentiende de aprovechar el filón provisor; el admirable temperamento musical sigue siéndolo siempre, pero sin preparación técnica, sin aliciente y sin porvenir. Por esto es asombroso el caso de Luis A. Calvo, que, dando cara a la más dura de las adversidades, ha logrado imponer su nombre como símbolo vivo de nuestra naciente música, merced a que de él borbota la inspiración del canto, ese canto que fluye sin esfuerzo, como surgido por ensalmo, y que, acendrado en la dura disciplina del estudio, hizo inmortales los nombres de los grandes melódicos: los italianos antiguos, los Mozart y los Schubert. (De Greiff, “El homenaje”, c. febrero de 1935, ACM)

Además, Otto de Greiff consideraba con razón, igual que otros comentaristas de ayer y hoy, que la mayor habilidad de Calvo y, sin duda, el mayor atractivo de su música radicaban en la construcción de melodías, y no tanto en la vinculación de elementos complejos de teoría musical a nivel de armonía o contrapunto. Calvo no era, concluía el crítico, un compositor de la escuela universal, sino “un hombre ya para siempre cristalizado en la entraña popular”.

Calvo debió llegar a Bogotá en los últimos días de enero de 1935. Los reporteros comentaban que su salud había “mejorado de manera extraordinaria” y que a lo largo del viaje hacia la capital había sido objeto de numerosas e informales muestras de afecto:

[...] desde Tocaima hasta Bogotá, fue objeto de calurosas manifestaciones de cariño. En Facatativá unos niños de corta edad, que están estudiando música, manifestaron tal placer al conocerlo que el maestro dijo: “Es indispensable que a mi regreso me detenga para tocar en la casa de estos niños”. En la estación de la Sabana unas mujeres del pueblo le arrojaron rosas. Calvo se conmovió hondamente ante esa demostración de que su música ha calado en las capas populares. (“La visita de Calvo”, c. enero de 1935, ACM)

Llegó en tren, como era costumbre, a la Estación de la Sabana, donde le aguardaba una numerosa comitiva presta a brindarle “un gran recibimiento”. El compositor venía de abrigo largo y sombrero, atavíos con los que aparecía a menudo en las fotografías y que resultaban indispensables en el que parecía ser uno de sus atuendos

predilectos¹⁹. Solo restaba aguardar que llegara el día del concierto de homenaje, que todos esperaban que fuera un suceso. Con una fotografía de Calvo, de nuevo de abrigo y sombrero, un cartel anunciaba el “gran concierto” a llevarse a cabo en el “Teatro de Colón [...] el miércoles 6 de febrero a las 9 y cuarto”, con motivo de “los 25 años de existencia” del *Intermezzo n.º 1*. El aviso prometía las presentaciones de los cantantes Beatriz Pinzón de Álvarez, Luis Olaz y Jorge Sicard, acompañados al piano por el propio Luis A. Calvo, a quien se presentaba como “auténtico y sentido divulgador de nuestra música nacional”. Además, se comunicaba que el discurso de apertura estaría a cargo de Juan Lozano y Lozano y que también participarían “el Maestro Marchenaro”, interpretando en el piano una pieza de Calvo, y Emilio Murillo, quien daría “a conocer su última composición dedicada al artista”. Durante el concierto, Calvo presentaría seis composiciones inéditas, “dirigidas por él, y ejecutadas por la orquesta compuesta de 40 profesores”. El *Intermezzo n.º 1*, al fin y al cabo el homenajeado de la noche, se oiría “a grande orquesta”. Las boletas podían adquirirse en las taquillas del teatro y no era necesario “traje de etiqueta” (ACM; véase Serrano y Mejía 35-43).

Como indicaban los pronósticos, y según reportaba la prensa capitalina, el concierto fue todo un éxito, tanto en la calidad de sus presentaciones como en los dividendos que dejó la taquilla. Al día siguiente, frases como “15 coronas de laurel para el artista mimado del pueblo colombiano” elogiaban los diferentes puntos de la noche. Los más “nutridos aplausos” se los llevaron el tenor Luis Olaz con *Gitana* y la cantante Beatriz Pinzón con *Cuando caigan las hojas*, y también la principal orquesta de la noche: la Unión Musical, que en esta ocasión fue dirigida por el propio Calvo. Además, en virtud de su protagónica participación en el concierto, “Emilio Murillo compartió con Calvo los aplausos” (“El éxito del concierto”; “El homenaje”, 7 de febrero de 1935, ACM). Se enaltecía a Calvo diciendo que “es una de las personalidades más altas y representativas de las esferas del arte nacional”, y al mismo tiempo se reconocía que a pesar de los grandes obstáculos que afrontaban los estudios musicales en el país, la música “es el arte que más aceptación tiene en todas las esferas de la vida social colombiana”. Tales planteamientos culminaban con la afirmación categórica de que “Calvo es el músico más popular en el país. Con Emilio Murillo representan los dos valores máximos de

19 La prensa comentaba que Calvo llegaría el “domingo a las 11 de la mañana”, así que es probable que su arribo haya tenido lugar el 20 o el 27 de enero de 1935, pocos días antes del concierto homenaje que habría de llevarse a cabo el 6 de febrero (“Luis A. Calvo llega mañana a la capital”; “Llegó ayer el artista”, “La llegada del maestro”; “La llegada de Luis A. Calvo”, ACM).

la música colombiana” (“Luis A. Calvo”, 7 de febrero de 1935, ACM). A semejante entusiasmo lo seguía un intento de mitificar e idealizar la obra musical de Calvo con una narrativa esencialista y teleológica de la historia de los gustos musicales populares nacionales:

Subsiste todavía el ambiente musical de otros tiempos más fáciles, en que un espíritu, menos complicado que el nuestro, tenía su capacidad de goce en diario ejercicio. Después de un bambuco se hacía un[a] guerra civil. La música, el amor y la guerra, habían formado entonces una camaradería indestructible y cordial. Calvo recibió esta influencia. Su espíritu empezó a registrar como en placas extraordinariamente sensibles, vibraciones ocultas, melodías, acentos musicales, que luego fue coordinando en una labor paciente y fervorosa. La época era ya distinta. El romanticismo había desaparecido con sus melenas enlunadas, sus muselinas y violines. Una música mecánica invadía los salones, las plazas, los teatros. No había campo para el músico verdadero, el que en otro tiempo iba de brazo con los guerreros y los enamorados. Calvo, sin embargo, persistió por la fuerza de su vocación. (Murillo, “Luis A. Calvo”)

Una tarjeta de bienvenida que recibió de parte de sus músicos de la banda de Agua de Dios luego del homenaje permite establecer que su regreso al lazareto no se efectuó sino hasta los primeros días de marzo. Así que, por lo visto, permaneció por fuera mucho más de los quince días que le habían autorizado (4 de marzo de 1935, ACM). Y una vez en Agua de Dios, fue menester prestar atención a otros asuntos. A finales de 1935 Calvo recibió una carta de Laureano Gómez en la que el polémico político le pedía su concurso y apoyo en la misión de abrir una emisora radial de tinte conservador para hacerles frente a las muchas estaciones que funcionaban en Bogotá orientadas por el ideario liberal. Se trataría de La Voz de Colombia, “en cuyo valor” llevaba “el partido conservador el 51%”. Aunque Gómez prometía que sería “una empresa comercial independiente como negocio del Directorio”, también dejaba claro que tenían que crearla en razón de que, según confesaba, “ninguna de las estaciones bogotanas nos vende servicio para la difusión de nuestras ideas y la defensa de nuestros intereses políticos” (25 de noviembre de 1935). Gómez esperaba que la estación iniciara transmisiones antes de un mes y que Calvo pudiera componer una obra para su lanzamiento: “algo así como una marcha brillante para darle realce a la inauguración”. Incluso, le hacía saber que les gustaría contar con una nueva obra cada mes, tarea por la que estaban dispuestos a pagarle; el tema se podía arreglar con “el gerente de la empresa, doctor Cipriano Ríos y Hoyos”. Para terminar la misiva, convencido de la afinidad de Calvo con los valores de su partido, Laureano se

despedía con su habitual espíritu incendiario: “Es nuestro propósito hacer de esas estaciones, que serán las mejores del país, una tribuna de cultura nacional en la que se divulguen nuestros grandes valores mentales y artísticos, rompiendo el pequeño círculo de menguados intereses sectarios en que obran las estaciones liberales de esta ciudad”.

Dos meses después, Gómez le escribió de nuevo para informarle que, “teniendo en cuenta sus capacidades y la comunidad de ideales” con el conservatismo, se había decidido hacerlo “corresponsal honorario” del periódico *El Siglo* en Agua de Dios. Y en virtud del nombramiento le indicaban, además: “Aunque se trata de un servicio oneroso para usted nos permitimos recomendarle que las noticias sean rigurosamente verdadera[s], muy interesantes y sintéticamente transmitidas” (31 de enero de 1936, AFLR).

Por otra parte, Calvo retomó su labor de compositor. Después de su regreso de Bogotá trabajó al menos en tres piezas: la canción *Amor humilde*, cuya letra era obra de Gloria Dall y que, según la prensa era “una canción romántica, en la que la técnica moderna de la composición contrasta con el melancólico ritmo de la poesía”; *Clarita*, “una bella canción infantil, escrita a la memoria de Clarita Santos”; y un pasodoble titulado *Imperio Argentina*, fruto de la admiración que despertó en Calvo la actriz y cantante española del mismo nombre, quien había protagonizado *Morena Clara*, una de las películas españolas más taquilleras del momento (Humberto de Castro, “Vida y pasión de un grande artista”, *El Espectador*, c. 1941, ACM). A propósito, a finales de 1936 le transfirieron a Calvo un mensaje del cónsul de Colombia en Miami en que el diplomático le anunciaba orgulloso que, luego de departir un rato con la famosa Imperio Argentina, ella le había manifestado que era una “enamorada de la música colombiana”, y que uno de sus deseos era venir al país (15 de diciembre de 1936).

Calvo también se ocupó de la publicación de *Arpa mística*, su libro de música religiosa que, con el auspicio de la comunidad salesiana de Italia, salió a la luz a comienzos de 1938 y que el autor dedicó “a la benemérita Comunidad Salesiana de Colombia”. *Arpa mística* constituye una colección de 36 obras de carácter religioso, entre cantos eucarísticos, cantos a la virgen, villancicos, gozos e himnos (estos últimos con el título de “Parte recreativa”), que Calvo venía componiendo por lo menos desde 1916. Como vimos un capítulo atrás, algunos testimonios refieren que varios de estos cánticos se oían a menudo en Agua de Dios, interpretados por el propio autor, como parte del repertorio de los servicios musicales que con frecuencia prestaba para la dinámica agenda de actividades

religiosas del leprocomio. No obstante, después de la muerte de su compositor esta vertiente musical, manifestación de lo que parecía ser una devoción católica fervorosa y sincera, dejó de sonar. De hecho, es muy probable que de todo el catálogo de Calvo sea su música religiosa la que haya contado con menor difusión. Todavía se conservan, aquí y allá, algunos ejemplares del fino volumen que se editó e imprimió en Turín, pero solo en excepcionales ocasiones se oyen tales acordes²⁰.

Escenas pintorescas de Colombia y la gira de 1941

Hasta el final de sus días Luis A. Calvo vivió en Agua de Dios. A pesar de la relativa mejoría que experimentó su cuerpo durante la primera parte de los años treinta y de la certificación, concedida por las autoridades sanitarias del país, de que no representaba amenaza de consideración para la sociedad, nunca se liberó por completo de la condena de reclusión a la que se le sometió en 1916. Es cierto que el encierro se flexibilizó durante sus últimos quince años de vida, tanto así que se le otorgaron sin mayor dificultad permisos para realizar viajes cortos a diferentes ciudades del país; incluso, fue él mismo quien, por distintos motivos, prefirió no solicitar autorizaciones de salida que sin duda se le hubieran concedido. Es más, muy hacia al final, sin duda consciente de que la muerte rondaba cerca, pero sin esperar que lo prendiese tan rápido, Calvo estuvo haciendo gestiones para comprar una finca con el ánimo de vivir una ancianidad reposada en compañía de Ana Rodríguez, con quien se acababa de casar. El clima de Agua de Dios, demasiado cálido, ya se le hacía insoportable. Calvo venía con la idea de la finca, cuando menos, desde 1940, dos años antes de su matrimonio. Atendiendo a una nueva normatividad que les permitía a los enfermos vivir su “aislamiento a domicilio”, tenía la intención de mudarse con Florinda, cuya salud desmejoraba en forma considerable. Pero, por uno u otro obstáculo, y finalmente por su muerte, la adquisición de la dichosa propiedad nunca se llevó a cabo. De haber sido el caso, muy seguramente la administración del lazareto le hubiera concedido la gracia de trasladarse a aquel nuevo recinto rural, ensueño de su vejez, pero ni siquiera tal realización

20 Ana de Calvo conservó algunas cartas y recortes de prensa que hablan de un grupo llamado justamente Arpa Mística, que en 1983 realizó un concierto en la iglesia principal de Agua de Dios.

habría significado la terminación de su confinamiento, ni mucho menos, la liberación de su castigo²¹.

Por un momento, a comienzos de 1942, los resultados favorables de unos exámenes médicos llenaron de alborozo y de esperanza a Calvo. Las pruebas de laboratorio parecían indicar que finalmente la lepra se había ido de su cuerpo. Pero, por alguna razón, tampoco en esta ocasión la reclusión llegó a su fin. Bien porque se trató, como antes, de una ilusión pasajera y los estatutos no le permitieron liberarse del encierro, o bien porque su salud, que empezó a mejorar notoriamente (y ya no por la lepra) desde finales de 1942, se lo impidió. O, incluso, porque simplemente no quiso hacerlo. Calvo nunca abandonó el leprocomio de manera definitiva. Luego de casi tres décadas de reclusión falleció en Agua de Dios en abril de 1945. Y en Agua de Dios lo sepultaron²².

La terna familiar que conformaban Marcelina, Florinda y Luis, que a fuerza de persistencia había permanecido unida a lo largo de los años, tuvo que afrontar los embates de la separación cuando se verificó la muerte de la mayor de sus miembros. Ya octogenaria, Marcelina Calvo expiró en la madrugada del 27 de agosto de 1940, dejando dos hijos solteros, de 62 y 58 años. Feneció un día antes del cumpleaños de su hijo menor. El duelo y el luto fueron intensos. Como era de esperarse, algunos periódicos y muchas cartas y tarjetas le manifestaron condolencias a la inconsolable pareja de hermanos, con frases como “Era una ancianita suave; era una ancianita discreta, que se hacía sentir muy poco, que pasaba por la vida con su sonrisa clara, iluminada, noble”. Por lo general, los mensajes incluían alguna mención de la determinación con que Marcelina había apoyado la carrera artística de Calvo (Del Castillo, “Elegía en la muerte”; “Doña Marcelina”, c. 27 de agosto de 1940, ACM)²³.

21 Las menciones del asunto de la finca son frecuentes en las cartas que Calvo le envió entre 1940 y 1944 a Humberto Correal, su amigo, padrino de matrimonio y representante artístico de los últimos años (ACHC y ASESME). El mismo tema también aparece a menudo en las cartas que Calvo recibió de José Perilla (entre mediados de 1943 y finales de 1944), quien estaba encargado de la administración de una casa que el compositor tenía en Bogotá (en Chapinero) y fue comisionado por este para considerar opciones de fincas (ACM).

22 Como permite apreciar una carta de Calvo a Correal del 4 de octubre de 1944, todavía en ese momento, a seis meses de su fallecimiento, Calvo dependía de permisos especiales para poder salir del leprocomio.

23 Luis y Florinda recibieron varias cartas de condolencia, en las que resulta evidente que la noticia tuvo amplia difusión por radio y prensa. Entre otros, escribieron Emilio Murillo, Gloria Dall, Teodoro Domínguez, Aarón Benchetrit, Luis J. del Real, Ernesto Rodríguez Pulecio, Jesús Antonio Méndez y Pedro Pablo Barbosa. Curiosamente, en medio de las cartas de pésame llegó el 23 de septiembre de 1940 una carta de Pedro Mario Aguilar que le ofrecía a Calvo el espectáculo del mago Gaspar (ACM).

En diciembre de 1940 el compositor recibió la visita de Antonio Henao, un periodista que viajó a Agua de Dios con los equipos de la emisora La Voz de Antioquia, y que llevó consigo un donativo de 3.400 pesos para la colonia antioqueña reclusa en el lazareto. El reportaje de Henao, aunque centrado en las condiciones de vida de los enfermos de lepra, abonó el terreno para la gira que por Antioquia habría de hacer Calvo el año siguiente. Henao y su comitiva visitaron el Hospital San Rafael, donde “Calvo tocó el melodio” acompañando un coro infantil, y pudieron participar del estreno, en el Teatro Vargas Tejada, de una reciente composición de Calvo titulada *Fiesta de Navidad*, cuya letra tenía un mensaje dedicado a Medellín. Henao transmitió en vivo el evento para La Voz de Antioquia y otras emisoras enlazadas, y también retransmitió una misa en la que Calvo dirigió el coro de las niñas. Se trató de una hazaña comunicativa de la que luego diría la prensa que había sido “el acontecimiento radial más sensacional en su género de 1940” (Henao, “Crónicas de Agua de Dios”, 2 de septiembre de 1941, ACM). Pero, en cuanto a su investigación principal, Henao encontró suficientes razones para lanzarle una recia crítica al gobierno de Eduardo Santos por las pocas atenciones que les prestaban a los enfermos del lazareto:

Todo el auxilio del Gobierno que reciben los enfermos es el de 40 centavos diarios. De estos infelices centavos tienen que comer, lavar ropa y hasta comprar drogas. Muchos enfermos viven con 5 familiares a los que tienen que alimentar con esta triste ración. [i]Y pensar lo que produce la renta de Lazaretos en Colombia! Para que se dé una idea el lector de lo que es Agua de Dios como Sanatorio, allí se consumen 80 bultos de cerveza al día. Es el tercer mercado cervecero de Cundinamarca. Y fuera de los 80 bultos de Bavaria se les vende todo el aguardiente malo, sucio y de contrabando que se quieran tomar. [i]Da grima pensar que en un Sanatorio se permita el expendio de bebidas embriagantes! Pero ya que se les mantiene en esa pocilga resulta de alivio el trago y de seguir así aquél lugar cercado de alambre con púas en el país, nada de raro tendría que mañana tomaran cianuro²⁴.

El impulso decisivo para el viaje a Medellín, y, de hecho, para la realización de una gira de varios meses, llegó al comienzo del año siguiente. Las compañías textiles Indulana y Rosellón (filiales de Coltejer) habían lanzado un concurso con el fin de impulsar la música nacional, “en vista del decaimiento” que, a su parecer, sufría a

24 Además, continuaba Henao, Agua de Dios carecía “de alcantarillado y acueducto”, el Teatro Vargas Tejada no tenía “servicio sanitario” y, en general, todo el poblado presentaba “un estado desastroso en sus edificios públicos, tales como correos, cárcel, manicomio y galerías de mercado”.

consecuencia de la invasión de músicas extranjeras, en particular “la rumba, el fox, los boleros, y en general la música nacional de otros países”. Una música que inundaba la programación de las emisoras e incluso había capturado el interés de varios compositores colombianos, que hacían esfuerzos por “asimilarla y darle sabor nativo”:

Nuestros bellos aires nacionales se han olvidado. Y olvidados están también Morales Pino, Jerónimo Velasco, Luis A. Calvo y toda esa pléyade de músicos que supieron traducir en deliciosas melodías el sentir del alma popular. Es una vergüenza que acusa incultura, falta de patriotismo y desidia. Contra esos tres pecados capitales queremos luchar y para que la lucha no sea estéril es que solicitamos de Ud. su colaboración franca y decidida. (Carta de Aquileo Sierra al director de la banda de Agua de Dios, 14 de enero de 1941, ACM)

El concurso se proponía “premiar el mejor pasillo, el mejor bambuco, la mejor canción y la mejor fantasía sobre temas de música nacional”²⁵. Calvo, aunque referido en la misiva como un clásico ya, entró al concurso y eventualmente se lo ganó. La obra: una fantasía sinfónica a la que le dio el emblemático título de *Escenas pintorescas de Colombia*, cuya confección le tomó cinco meses y que, según anunció la prensa, requería “la intervención de cerca de 50 profesores de música, tenor, soprano, barítonos y coros” (“El Maestro Calvo en Antioquia”, *La Defensa*, c. agosto de 1941, ACM). Sin embargo, como veremos, el triunfo de Calvo y la posterior celebración nacionalista de su obra orquestal fueron mucho más circunstanciales y accidentales de lo que podría parecer a los ojos de la mayoría, incluido el propio Calvo.

Como expone muy bien Carolina Santamaría-Delgado, el concurso de Indulana y Rosellón estaba asociado a las inquietudes de “una nueva generación de músicos y de portavoces de la cultura nacional [...] que comprendían y se adaptaban mejor a la moderna sociedad de consumo, a la variedad cultural del mercado y a las nuevas oportunidades que este abría a las actividades de la cultura”. Entre estos personajes sobresalía la figura de Camilo Correa (1913-1990), un mordaz crítico de arte y de cine, director de la revista de entretenimiento *Micro* (publicada desde 1940 en Medellín), desde la cual impulsó una férrea campaña de defensa y rescate de la música nacional, “ya fuera en su versión académica o popular” (Santamaría-Delgado, *Vitrolas* 90-91). A la vez que insistía en la necesidad de restablecer “la popularidad del bambuco y el pasillo a través de la radiodifusión”, Correa condenaba a las emisoras que preferían la música extranjera:

25 Según otra carta que recibió Calvo dos semanas después, las bases del concurso también aparecieron publicadas en *El Espectador*.

Para buscar buenas interpretaciones de tango váyase a una emisora argentina... sin embargo en Colombia, uno queda defraudado con las interpretaciones de bambuco. En Colombia se trabaja en radio con materiales importados de México, de la Argentina, Puerto Rico, Cuba, Ecuador y en la parte clásica, de Europa; las composiciones típicas para nada intervienen en las programaciones colombianas; no es ponderación este “para nada”, porque el pequeño porcentaje que se le tiene asignado a lo nacional en las audiciones de nuestras estaciones, ni siquiera cuenta; es una cosa penosa. Entre 5 y 10 p.m. en Buenos Aires, un 50% de la música es de autores argentinos... no se trata de cerrar las aduanas al arte extranjero; solamente que nos parece justo “usar” un poco más de lo de aquí, estimulando de esta manera la producción musical que decae a ojos vistas por causa de este snobismo criminal. [...] Sin querer enseñar, pedimos a los señores encargados de estas cuestiones en las emisoras y a los que controlan la propaganda de casas potentes, que den algo más de ambiente nacional a las transmisiones. (*Micro*, 7 de marzo de 1940, citado en Santamaría-Delgado, *Vitrolas* 91-92)

A diferencia de músicos como Emilio Murillo, Guillermo Uribe Holguín, Luis Miguel de Zulategui y Gonzalo Vidal, Correa no se concentraba en los asuntos estéticos del debate sobre la música nacional, sino que tenía un perfil más pragmático. Su propósito era, sin mayores ambigüedades, aumentar el número de pasillos y bambucos en los programas radiales, y con esto en mente, y convencido de la ineficacia del aparato estatal en estos asuntos, promovía su campaña entre el sector privado. Justamente, de la mano de la acogida que tuvo su discurso en la prensa local y en algunas emisoras comerciales, las empresas textiles de Indulana y Rosellón se embarcaron en el patrocinio del concurso de 1941 para compositores nacionales. El premio para el compositor ganador en la categoría de fantasía orquestal sobre motivos nacionales ascendía a \$ 500, pero, con todo y eso, igual que en concursos similares realizados en años anteriores, “la respuesta inicial fue menos entusiasta de lo esperado. Dos semanas después de abierta la convocatoria, la indiscreta pluma de Correa comentó que hasta entonces el concurso había dado muy pocos frutos”. Sin embargo, poco a poco el panorama cambió y al final se recibieron 320 piezas entre fantasías, bambucos, pasillos y canciones (Santamaría-Delgado, *Vitrolas* 92-93, 95-96). No obstante, siguiendo con Santamaría-Delgado,

[...] las buenas noticias para los organizadores pronto quedaron opacadas al estallar un escándalo mayor en el momento en que se conocieron los nombres de los ganadores. Al anunciarse que el premio más alto fue otorgado a Zulategui por su fantasía orquestal, la Federación Nacional de Artistas [...] puso el grito en el cielo argumentando que el proceso de selección había estado viciado desde el principio. Según reporta el mismo Correa, el compositor ofendido argüía que

el veredicto no tenía otro fin que “humillar el honor nacional” otorgándole el premio a un compositor extranjero²⁶. (*Vitrolas* 96)

Y aquí es cuando entra con fuerza el nombre de Luis A. Calvo. Todo indica que, para zanjar las diferencias y enmendar las susceptibilidades ofendidas por la elección de un español como ganador de un concurso de música *nacional* colombiana, se decidió que el galardón debía endosársele a otro compositor, ese sí colombiano, que estuviera también en la competencia. El elegido, que entre otras cosas resultaba ser lo bastante “legendario” y emblemático para satisfacer la postura nacionalista del concurso, terminó por ser Luis Antonio Calvo, con su obra *Escenas pintorescas de Colombia*. Una vez aceptado el cambio del ganador, solo restaba hacer los preparativos del concierto.

Se dispuso que el estreno debía llevarse a cabo en Medellín, sede de las empresas textiles que habían patrocinado el concurso y, además, ciudad con la que Calvo tenía estrechos vínculos afectivos desde hacía rato. Y aunque parece que en determinado momento en Bogotá quisieron hacerse con la primicia del espectáculo, Calvo se aferró a la propuesta antioqueña y emprendió su viaje a Medellín en julio de 1941 (*El Herald*, c. agosto de 1941, ACM). Lo que en principio pintaba como un pequeño periplo por la capital antioqueña para el estreno de *Escenas pintorescas* terminó por convertirse en toda una gira por el occidente y el centro del país, pues al parecer Calvo no regresó al leprocomio sino hasta noviembre de ese año. La prensa y la radio daban buena cuenta de los lugares por donde pasaba; por lo menos, así se lo daba a entender Florinda a su hermano en las cartas que le escribía. Calvo hablaba a menudo por las emisoras y ella lo escuchaba atenta y fielmente. Con seguridad se nos escapan algunas etapas de su recorrido, pero por los recortes de prensa de la colección que debió amasar el propio Calvo conocemos varias. Sabemos, por ejemplo, que pasó por Armenia, y al parecer también por Pereira. En la primera de estas ciudades, en la noche del 7 de agosto, Calvo recibió una serenata del trío Arte y Alma, que con música de cuerdas tocó, entre las piezas de su repertorio, cuatro composiciones de Calvo: *Entusiasmo*, *Secretos*, *Carmiña* e *Intermezzo n.º 1* (“Cinco minutos con el maestro”, [Armenia,] 8 de agosto de 1941, ACM). Cuando Calvo llegó finalmente a Antioquia la prensa lo presentó como

26 Luis Miguel de Zulategui había nacido en España en 1889 pero vivía en Medellín desde 1924. También participó como crítico musical en la revista *Micro*, en la cual lanzó recios ataques contra la música y las cruzadas nacionalistas de Emilio Murillo (véase Santamaría-Delgado, *Vitrolas* 94).

[...] el más torturado de todos los artistas nacionales [...] el más dulce, el más tierno y más sentimental de cuantos luchan por dar a la patria grande una cultura musical autóctona, legítima, que copie los paisajes nativos, que interprete las costumbres raciales y que lance a todos los vientos de la república y aún más allá de nuestras fronteras, las melodías que andan bohemias por nuestros dilatados horizontes. (“Luis A. Calvo”, c. 11 de agosto de 1941, ACM)

La prensa antioqueña también establecía que la visita de Calvo había “sido motivo de regocijo general”, regocijo que era producto del “fervor unánime del pueblo por la obra y la persona del maestro” y que se hacía manifiesto en los múltiples mensajes que llegaban de diversos municipios del departamento y de otras localidades del país. El compositor recibía “alborozado” estos mensajes y los periódicos los recogían y difundían “como un plebiscito cordial” (“El Herald de Antioquia, y nuestro homenaje al Maestro”, *El Herald*, c. agosto de 1941, ACM)²⁷.

A cargo de los ensayos para el estreno de la fantasía de Calvo estaba la “batuta del concertador don Pietro Mascheronni”. Pero en tanto llegaba el día del concierto, Calvo tuvo que hacer frente a una apretada agenda de homenajes y compromisos sociales, en medio de la cual visitó, entre otras instituciones, la Escuela de Ciegos y Sordomudos y el Sindicato de Choferes de Medellín (“Programa para el homenaje”, 20 de agosto de 1941, ACM)²⁸. El Instituto de Bellas Artes de Medellín organizó una velada musical en su honor en la que tomaron parte “los alumnos y otros artistas pertenecientes a la orquesta del Conservatorio”, y en la que, además, según se anunciaba, “El Orfeón Antioqueño, la formidable masa coral que dirige Pepe Bravo Márquez”, también ofreció su concurso (“La sinfonía del maestro”, ACM). El cartel promocional del evento auspiciado por el Instituto de Bellas Artes informaba que tendría lugar el 29 de agosto de 1941, a las 9 p. m., y que era “ofrecido por los Profesores y alumnos del Instituto de Bellas Artes, y la Sociedad Amigos del Arte”. Pagando los \$ 0,50 de la entrada, recaudo que se destinaría a la compra de un piano de concierto, el asistente podría disfrutar de un programa que incluía la primera parte del concierto en re mayor de Mozart; *Iglesia campesina*, de Roeck; un *Impromptu* de Schubert;

27 En el ACM se conserva una gigantesca colección de telegramas y saludos breves que recibió Calvo en el marco de su viaje a Medellín en agosto de 1941. La Voz de Antioquia realizó un programa especial dedicado a él, que fue “retransmitido por las demás emisoras que componen la Cadena Bolívar, entre ellas la ya prestigiosa Emisora Arsenipur, de Montería”. Por los mismos días, Calvo fue invitado especial de la emisora Ecos de la Montaña (“Homenaje al maestro Calvo”, c. agosto de 1941, ACM).

28 Calvo compuso una pieza titulada *Sindicato de choferes*, que por lo visto sigue inédita.

la canción *Sentir*, de Calvo; la *Danza española* de Manuel de Falla; el llamado *Ave María* de Schubert; el famoso *Zapateado* de Pablo Sarasate; los estudios 12 y 13 para piano de Chopin; la *Fantasia pastoral húngara* de Doppler; una sonatina de Ravel y, para cerrar, la canción *Amor humilde*, de Calvo. Participaría la cantante Alcira Ramírez, quien cuatro días después haría lo propio en el concierto de estreno de *Escenas pintorescas*.

Calvo aprovechó esos cuatro días para visitar Támesis, un municipio ubicado a unos 100 km de Medellín. La prensa del lugar reseñó entusiasta el suceso, para el cual la Administración municipal se venía preparando desde que supo de la gira. Y no era para menos, ya que en 1926 Calvo había compuesto una marcha titulada *Bajo el cielo de Támesis*, dedicada a esa ciudad. Así que, con motivo de su corta pero anhelada visita, se planeó una calurosa recepción que empezaba con una pomposa bienvenida a las nueve de la mañana, en la entrada de la ciudad; en seguida se condujo al artista a la plaza central, donde lo aguardaba una gran concurrencia. En la noche tuvo lugar un concierto con un sentido programa que contaba con el propio homenajeado entre los intérpretes. La audición se llevó a cabo el domingo 31 de agosto, y de Calvo se ejecutó, desde luego, *Bajo el cielo de Támesis*, con la dirección del compositor, además de las canciones *Dolor que canta* y *Margarita* y el *Intermezzo n.º 4*. En el evento Calvo se hizo a una medalla, “obsequio de la ciudadanía”, a un ramo de flores y a un pergamino con un mensaje especial de parte de la ciudad. Al final, una copa de champaña (*El Colombiano*, 29 de agosto de 1941, ACM).

Según la programación, el lunes Calvo emprendería su viaje de regreso a Medellín, pues un día después, el martes 2 de septiembre, sería el concierto que había motivado el viaje en primer lugar. Llegaba el momento del estreno de *Escenas pintorescas de Colombia*, la fantasía sobre motivos populares colombianos que terminaría por desatar una renovada lluvia de elogios sobre la figura de Calvo. La obra, de cerca de 55 minutos de duración, estaba concebida como una sinfonía instrumental, a excepción de la última sección, en la que había un dueto vocal para tenor y soprano. Con el fin de hacer más explícitas las circunstancias que la composición pretendía describir, su autor escribió un pequeño documento con el argumento principal de la historia (Serrano y Mejía 47-52). En una entrevista que concedió en el marco de esta gira, explicó en líneas generales el contenido temático de las *Escenas pintorescas*:

Unos promeseros van para Chiquinquirá; es el último día de la jornada; principia a amanecer, las frondas suavemente mecidas por la brisa matutina despiertan a las aves en sus nidos, las que gozosas saludan el amanecer; pasando al desayuno, a los acordes de un bambuco los romeros emprenden la subida del cerro de Fúquene, y llegan a su cúspide, donde estallan gozosos en gritos de alegría al contemplar allá, en lontananza, y por entre un quiebre de las ondulaciones de la cordillera, las rojas cúpulas de la basílica de la Reina de Colombia; en su descenso hacen un alto para el almuerzo, al terminar éste, a sus oídos llegan las cadenciosas notas de una canción entonada por los dieciocho años de una garrida campesina que con su cántara al cuadril, se dirige por la ladera a la fuente a traer el agua; los romeros siguen al compás de sus guabinas y de sus bambucos; gran alegría, ya están en tierras de la Virgen; al volver un recodo del camino plenos de dicha contemplan nuevamente las cúpulas del Santuario y la emoción los embarga cuando entre las auras de la tarde y al través del frondaje de los árboles que sombrean el camino, oyen el tañar de la campana mayor que llama a los fieles, y corren presurosos, los romeros, a rendirle culto en su templo a la Reina de los Cielos; llegan, y allí, dentro de la basílica, prosternados en fervorosa oración oyen los regios coros y la majestad del órgano que llenan las naves del templo con la música sagrada ensalzando las glorias de María; terminada la oración salen a la plaza a tomar parte en los regocijos populares que se desarrollan al calor de la sana alegría animados por el rasguear de los triples que puntúan guabinas y bambucos, y entre la alegría general bailan y cantan [...] [Luego], el regreso al hogar entre la evocación de la grandeza patria y la melancolía de las guabinas. (“Cinco minutos con el maestro”, 8 de agosto de 1941, ACM)

El recuento de Calvo, por no hablar de las características musicales de la pieza (radicalmente afines en términos rítmicos y armónicos con las de los aires nacionales que exalta), constituye una síntesis de los valores que estaban por aquel entonces en el centro de los discursos sobre la identidad nacional. En efecto, en evidente concordancia con las posturas de diversos intelectuales y políticos de aquellos años de la República liberal, Calvo enfatizaba por lo menos cuatro elementos inequívocamente nacionalistas: la música nacional, entendida como los aires tradicionales populares; el catolicismo; los paisajes costumbristas y la naturaleza exuberante de las zonas rurales del país; y una serie de manifestaciones culturales vistas desde la perspectiva, esencialmente inmóvil, del folclor, entre ellas vestidos, comidas, costumbres y bailes “típicos”.

Como lo han mostrado Catalina Muñoz y Renán Silva, entre 1930 y 1945 varios líderes relacionados con el ramo de la cultura, bien por los cargos políticos en que se desempeñaban o por intereses intelectuales o ideológicos, vieron en la música un recurso

indispensable para la orientación cultural del país. De este modo, se gestaron políticas culturales que, en la forma de una intervención directa sobre la educación de las masas y sobre los propios contenidos musicales, perseguían dos objetivos. Por un lado, la definición de una cultura (y una música) “nacional” y “auténtica”, y por otro, el desarrollo de mecanismos “efectivos” de transformación social (Muñoz, *To Colombianize* 130-190; Silva, *República liberal*). Una pieza como *Escenas pintorescas de Colombia*, por su pretensión de exhibir la tendencia predominante en el nacionalismo musical (la insistencia en los aires populares y “auténticos”) con el ropaje de la música sinfónica, venía como anillo al dedo en este panorama cultural romántico, idealizado y politizado.

De esta manera, según la exposición de Catalina Muñoz, una serie de “agentes culturales” liberales, entre los cuales se incluían diversos políticos e intelectuales, emprendieron una cruzada para definir una cultura *nacional* colombiana; una cruzada que implicaba, entre otras cosas, el rescate y la exaltación de la música popular (o “del *pueblo*”), asumiendo al “*pueblo* como un repositorio estático de la quintaesencia de la nacionalidad, como la más primordial y autónoma fuente de verdadera colombianidad” (134, cursivas del original). Sin embargo, esta cruzada nacionalista fue objeto de acalorados debates y desacuerdos, y varias de las políticas culturales que promovió fueron desafiadas con ahínco “por músicos e intelectuales con perspectivas en conflicto con respecto a cómo definir la música colombiana; por el poder y alcance crecientes de los medios masivos de comunicación a causa de la popularización de la radio, los discos, y el cine; y de manera prominente, por los cambiantes gustos de las audiencias que los agentes culturales buscaban moldear” (Muñoz, *To Colombianize* 131).

Y no era para menos, ya que al asociar la esencia del *pueblo* (asumido en este contexto como “lo popular”) con lo folclórico no se tenía en cuenta el impacto que los medios masivos ejercían sobre ese mismo “*pueblo* idealizado”. Más aún, la distinción esencial que hacían los gestores culturales según la cual la música estaba disponible en tres categorías: música académica (“clásica”), música popular (“folclórica”) y música de moda o comercial (rancheras, tangos, boleros), de las cuales la segunda representaba lo “nacional”, resultaba ser una distinción aparente y artificial si se consideraban las formas en que los colombianos de esos años asumían y consumían los productos musicales que tenían a su alcance. Por ejemplo, tanto en el campo como en la ciudad el consumo de tangos, rancheras, sones cubanos y otros géneros importados alternaba sin mayor problema con el de bambucos, danzas y pasillos, y, así mismo, la música “comercial”

no abarcaba solo productos de procedencia extranjera, sino que un considerable segmento de la música que se asumía como tradicional y autóctona estaba embebida del comercio propio de las industrias musicales de entretenimiento masivo (Muñoz, *To Colombianize* 130-136). A pesar de todo esto, como veremos, la música de Calvo, y en particular sus *Escenas pintorescas de Colombia*, terminó por ser una herramienta especialmente útil para las faenas y los propósitos de esta renovada cruzada nacionalista de comienzos de los años cuarenta.

El concierto tuvo lugar en el Teatro Junín de Medellín, empezó a las nueve de la noche y, según un recuento publicado al día siguiente, se extendió “hasta la medianoche”. El evento lo abrió el poeta Víctor Mallarino con unas amenas palabras nutridas de “elegancia gramatical” en honor de Calvo y un poema de Maya titulado “En las primeras horas”. Luego se interpretaron algunas obras de Calvo: *Águila negra*, dedicada, según parece, a la ciudad de Bogotá; *Amor humilde*, en la voz de Alcira Ramírez; el valse *Soñando amores*, “dedicado a las damas antioqueñas, [...] durante cuya ejecución cundió en el público tal arrebato que los aplausos interceptaron la misma música”; y, por supuesto, el *Intermezzo n.º 1*, “que hasta los profanos distinguían al primer compasillo”. Después le llegó el turno a *Fantasia de Navidad*, la pieza dedicada a las tierras antioqueñas que había sido estrenada en el lazareto el pasado diciembre; en este caso el cronista tuvo que reconocer que la pieza resultó “con buen tino en la música instrumental”, pero “no tan feliz en el coro” (“El concierto del Maestro”; “El homenaje a Calvo”, *La Defensa*, 3 de septiembre de 1941, ACM).

Entonces, tras una lectura introductoria que hizo Antonio J. Cano (probablemente las líneas que sobre el argumento escribió Calvo), se escuchó *Escenas pintorescas de Colombia*. Establecía un periodista, en un estilo exultante, que se trataba de una obra “vasta y folklórica, cuya crítica ocuparía algo más que los minutos de un amanecer, en que la premura nos absorbe. En este sucederse de alegros y grandiosos, sostenutos y scherzandos, himnos y plegarias hállase compendiado como en digna redoma todo el complejo de la fe colombiana y del amor a la Virgen de Chiquinquirá, a cuyo templo llega aquella peregrinación de armonías”. A lo cual añadía que no era menos que “la encarnación del Credo y del Himno Patrio” (“El homenaje”, ACM). La obra fue ejecutada por una orquesta conformada por “35 profesores”, y la interpretación contó con la participación de las cantantes Alcira Ramírez y Elena Isaza (seguramente soprano y contralto) y del tenor Gerardo Lenís. La prensa pedía la repetición del concierto (“El concierto del Maestro”, ACM). Luego de su larga estadía en Antioquia Calvo se despidió. Curiosamente, a pesar del

aparente éxito de los conciertos y homenajes, terminó con más deudas que ganancias, según explicaba *El Colombiano*:

Pero el maestro Calvo regresa amargado, condolido. En las veladas y conciertos organizados espléndidamente en su homenaje el dinero que se hizo apenas pudo cubrir los gastos, pagar los impuestos, la propaganda, y, aunque usted no lo crea ni le parezca lo más natural, los músicos, que exigieron en esta ocasión rigurosamente sus emolumentos. Y parece ridículo, tanto como para callárselo. [i]El maestro Calvo debe alrededor de doscientos pesos de los honores que se le tributarán! De los aplausos, preguntará un chistoso. De los músicos y de los impuestos responderían aquellas personas que sí saben hasta donde se le presta aquí apoyo al arte, y cuál y en qué forma es la participación que toman nuestras instituciones culturales y sociales en estos actos de cultura. (C. septiembre de 1941)

Desde Medellín Calvo viajó a Bogotá. Era el turno de que en la capital se oyeran las *Escenas pintorescas*, “obra de gran valor musical”, según pregonaba la prensa, “estrenada hace pocos días en Medellín con verdadero éxito”. Ahora que el suceso tendría lugar en Bogotá, todos esperaban que fuera uno de los principales “acontecimientos artísticos del año”, tanto así que el mismo presidente de la República se excusó formalmente con Calvo por no poder hacerse presente (“El concierto”; “La velada del jueves”; carta del jefe de la Casa Militar de la Presidencia, ACM). La cita fue la noche del 2 de octubre de 1941 en el Teatro Municipal de Bogotá, el auditorio que por la misma época utilizaba a menudo el caudillo liberal Jorge Eliécer Gaitán para dirigirse a numerosas y entusiastas audiencias. Con una fotografía de Calvo, de corbata y con el cabello engominado, la prensa capitalina reseñó favorablemente el concierto:

[...] ha sido una de las más brillantes fiestas del arte y el selecto y numeroso auditorio que concurrió al teatro siguió con sincera emoción todos los números del admirable programa en honor del maestro, cuya vida ha sido una generosa trayectoria de devoción artística. Pocas veces se ha registrado en Bogotá una fiesta [...] como la celebrada anoche en el Municipal. (“Gran homenaje”, *El Tiempo*, 3 de octubre de 1941, ACM)

La jornada empezó con unas palabras de José Joaquín Casas en honor de Calvo, “que fueron largamente aplaudidas”. En su discurso Casas afirmaba que, con su última composición, Calvo “ha sabido expresar, en ritmos autóctonos y sencillos, emociones particulares y hondamente arraigadas en el alma del pueblo”. Luego se escucharon *Águila negra* y el *Intermezzo n.º 1*, interpretadas por la Orquesta

Sinfónica Nacional y dirigidas por el propio Calvo; la canción *Amor*, con letra de Diego Uribe y música de Calvo, que cantó Hilda Moreno; y *Amor humilde*, en la voz del tenor Luis Macía (“El homenaje al Maestro Calvo”, *El Tiempo*, 3 de octubre de 1941, ACM). La segunda parte del concierto estuvo dedicada a *Escenas pintorescas*. De la misma forma en que lo había hecho un mes atrás la prensa antioqueña, varios periódicos capitalinos ofrecieron reseñas y conceptos encomiásticos sobre la peculiar obra. Por supuesto, Emilio Murillo, el abanderado más fervoroso del colombianismo musical de corte popular, compartía resueltamente tales ideas. Entre elogios y apreciaciones musicales exageradas e idealizadas, Murillo pedía que “la sinfonía de Calvo se ejecute en el Colón periódicamente y se muestre como el mapa musical del pueblo colombiano” (“La obra del Maestro”, ACM).

Según Ana de Calvo, en un momento de la velada el compositor le dirigió unas palabras a la audiencia, y “terminó su discurso invitando a todos los concurrentes a rezar con él el Padre Nuestro, en acción de gracias” (Delgado, “Anécdotas”, c. 1983, ACM). Por lo demás, “todos los números fueron transmitidos desde el escenario del Teatro Municipal por la Radiodifusora Nacional de Colombia”, y aunque se anunciaba que se repetiría la velada en razón del “extraordinario entusiasmo” que había despertado, todo indica que tal promesa no se cumplió (“Gran homenaje”, ACM). Como tampoco se concretaron, por cuestiones presupuestales, los planes que tuvieron las autoridades de Tunja, Cúcuta y Bucaramanga de seguir el ejemplo de Medellín y Bogotá y llevar el mismo espectáculo a sus respectivas ciudades. De hecho, según parece, *Escenas pintorescas de Colombia* no volvió a ejecutarse sino hasta 1983, cuando la Orquesta Típica Colombiana, en el marco de la conmemoración (ya tardía) del centenario del nacimiento de Calvo interpretó y grabó un arreglo de Fernando León Rengifo²⁹. Después de aquella vez, las *Escenas pintorescas*, por lo visto, no han vuelto a sonar en vivo.

Tres semanas después del concierto de 1941 en Bogotá, el 23 de octubre, se llevó a cabo otro homenaje para Calvo, de nuevo en el Teatro Municipal, pero organizado esta vez por la Escuela Royal de Literatura y Comercio. La gala contó con un extenso programa de veinte puntos, ejecutados, entre otros artistas, por la orquesta Unión

29 Jaime Rico Salazar hizo la producción de un disco compacto que incluye *Escenas pintorescas de Colombia* en su versión de 1983 (al parecer, a partir de la grabación de uno de los ensayos de la Orquesta Típica de Colombia). El disco compacto hace parte de la colección que el propio Rico Salazar vende con el título de Joyas de la Canción Colombiana. En colecciones privadas se conservan copias de la grabación que se hizo en el concierto de Bogotá de 1941.

Musical. Tras una obertura orquestal y unas palabras introductorias de José Eusebio Ricaurte, Calvo fue condecorado, por parte de la Alcaldía de Bogotá, con la medalla del cuarto centenario de la ciudad. Luego vino la música. De Calvo sonaron el pasodoble *Imperio Argentina*, el *Intermezzo n.º 1* y la canción *Gitana*, temas que entonó el cantante Carlos A. Rodríguez, acompañado por Calvo en el piano; y el *Intermezzo n.º 2*, que se utilizó para la presentación de un baile (“Homenaje al gran compositor”; “Grandioso homenaje”, 23 de octubre de 1941; “Homenaje al Maestro”, 20 de octubre de 1941, ACM).

Después de todo, regresó a Agua de Dios. Pero allí no pararon los homenajes. El 22 de noviembre de ese mismo año, en ocasión de la fiesta de Santa Cecilia, quien en el relicario católico funge como santa patrona de la música y de los músicos, Agua de Dios se convirtió en la sede de otro acto de deferencia en honor de Calvo. Seguramente como gesto de bienvenida, luego de su extendida y noticiosa gira. El programa del día incluyó una “sección religiosa” que comenzó a las cinco de la mañana con un “desfile de los músicos de la banda, llevando la imagen de Santa Cecilia”; siguió de inmediato una misa, y hacia el final de día se realizó una reunión colectiva para rezar el rosario. La “sección artística” empezó a las siete de la noche con una retreta a cargo de la banda de Agua de Dios, que dirigía Calvo; la siguió una pequeña velada en el Teatro Vargas Tejada en la que se presentó la Orquesta de Colegio Salesiano León XIII de Bogotá, en la cual, para amplificar el discurso de Calvo, se utilizaron por primera vez altoparlantes en Agua de Dios (“Fiesta de Santa Cecilia”, ACM; Agudelo 3).

Matrimonio, música, enfermedad y otros acontecimientos finales

Pocos días después del día de año nuevo de 1941 los resultados de algunas muestras de laboratorio, consuetudinarias y de rigor, hicieron que Calvo abrazara por algunos momentos una certeza que aguardaba desde 1916: la de su curación. Como de costumbre, Calvo le participó a Humberto Correal la primera de una serie de buenas pero efímeras noticias:

Ahora prepárate para recibir la noticia que te doy a continuación: Después de un examen bacteriológico que me acaba de practicar el médico director del laboratorio, dicho facultativo me llamó días después para darme la grata noticia de que estoy negativo, es decir sin el [bacilo] de Hansen. Alégrate conmigo mi querido hermano, y ayúdame a darle gracias a nuestro buen Dios por la gracia plena que

me concede, pues en esa forma ya me será más fácil la realización de muchas de mis aspiraciones. (22 de enero de 1941, ASESMA)

Pero como si esperanza y decepción fuesen las etapas inevitables de un ciclo del que no podía escapar, tres meses después declaraba con ofuscación y resignación: “[...] he resuelto hacer a un lado toda ilusión y aspiración de liberación, y vivir convencido de que aquí tengo que permanecer recluso en esta cárcel hasta que nuestro buen Dios me lleve a mejor vida, eso es todo” (16 de abril de 1941). A finales de 1941, justo después de su gira por Antioquia y Bogotá, le dijeron que dependiendo de los resultados de las muestras que le tomarían a comienzos del siguiente año podría convertirse en un “hombre libre” (17 de noviembre de 1941). Pero los resultados fueron otra vez desfavorables. Calvo sacaba fuerzas de la debilidad para no desanimarse; por entonces le escribió a Correal:

En relación con mi último examen tengo que darte la mala noticia de que me encontraron positivo y por consiguiente se entorpeció el recorrido que había obtenido en el camino de mi liberación. Es uno de tantos fracasos ocurridos en este largo peregrinar de mi vida, pero no hay porque entregarnos al desfallecimiento ni a lamentarnos y mucho menos hoy cuando la divina Providencia ha permitido que la ciencia descubriera un nuevo procedimiento el cual está dando los resultados más efectivos a corto plazo. Estamos en días de bellas esperanzas, [*ilusiones*] y realidades muy consoladoras. [...] Dios bueno me concederá una definitiva liberación que me permita vivir fuera de este lugar sin la preocupación de tener que regresar al destierro³⁰. (6 de febrero de 1942)

Al mes siguiente tuvo motivos para abrigar de nuevo, quizá por última vez en su vida, confianza en la sanidad:

En mi anterior te hablé del nuevo tratamiento el cual cada día nos llena de esperanza, de optimismo y de alegría, pues los médicos encargados de su aplicación, así como de la observación y exámenes correspondientes, están admirados de los resultados que está dando [...] llevo ya seis inyecciones y el 23 del presente me someterán a un nuevo examen para ver los resultados obtenidos sobre el cucarroncito este mío que creo vencido, Dios lo quiera. (3 de marzo de 1942)

Por lo visto, las cosas no podían estar saliendo mejor:

30 En la misma carta Calvo le da a entender a Correal que los tratamientos con base en el aceite de chalmugra también habían fracasado y estaban a punto de ser abolidos.

[...] tendrás que alegrarte hoy con la grata noticia que te doy sobre el triunfo alcanzado nuevamente en mi salud, por lo cual te invito a darle gracias a nuestro buen Dios. Sí, mi querido Humberto: ocho inyecciones, dos meses de tratamiento han sido suficientes para lograr la desaparición del germen de ésta pendejadita que por tanto tiempo me ha tenido aquí metido, [¿]como te parece? Hace ocho días, el médico que me aplica la nueva droga, me tomó placas para ver qué resultados estaba dando en mi organismo, y ocurre que anteayer me encontré ocasionalmente en la calle con él, quien muy discretamente me informó del resultado perfectamente negativo en las placas que me tomó. Yo le di las gracias por tan satisfactoria y trascendental noticia, pero en mi deseo de confirmar el concepto del médico, reservadamente me hice tomar otras dos placas en puntos diferentes a las anteriores, y resultaron también negativas. (26 de marzo de 1942)³¹

Al parecer, solo faltaba una cosa: “[...] el médico director [...] me dijo que después del examen que me practiquen en junio venidero, obtendré mi salida definitiva” (27 de marzo de 1942). Pero, por alguna extraña razón, no volvió a tocar el asunto. Llegó junio, pero no hay en las cartas ni en la prensa, ni en ningún otro lado, mención alguna de un nuevo examen ni sobre presencias o ausencias del bacilo de Hansen en su cuerpo. Bien porque los resultados volvieran a ser desfavorables, porque otras cuestiones médicas se impusieran o por alguna otra causa, la búsqueda de la sanidad de la lepra salió de la agenda. Incluso, poco a poco el tema mismo de la eventual salida definitiva del leprocomio se desvaneció hasta perder todo protagonismo. Calvo siguió pidiendo permiso para salir del lazareto cada vez que un viaje o un compromiso importante lo hizo pertinente. Precisamente, un viaje y algunos otros asuntos sirvieron para tenerlo ocupado.

Volvió a viajar, esta vez a la ciudad de Tunja, nuevamente con motivo de un homenaje. Aunque a comienzos de 1942 la prensa boyacense anunciaba la llegada de Calvo para febrero, esta no se hizo efectiva sino hasta junio, el mismo junio del examen de laboratorio que al parecer nunca se llegó a practicar (“El Maestro vendrá a Tunja”, 7 de enero de 1942; “El Maestro llegará en el próximo mes”, ACM)³². La visita duró menos de una semana. Calvo recibió numerosas cartas y tarjetas de bienvenida de parte de diferentes personas e instituciones de la capital boyacense, y por medio de un acto administrativo el Concejo municipal lo declaró “huésped de honor” (18 de junio de 1942, ACM).

31 Curiosamente, en la misma misiva Calvo le pedía a Correal Passiflorine, un medicamento para regular el sistema nervioso, que solía ser utilizado para tratar el insomnio.

32 El último de estos artículos anunciaba el arribo para el 14 de junio, pero, según parece, Calvo llegó el 18 o el 19. Ese mismo semestre, Calvo hablaba con Correal de un posible viaje al Valle del Cauca, pero por lo visto tal plan nunca se concretó.

En el concierto de despedida se interpretaron obras de Emilio Murillo, Delibes, Lanky y, por supuesto, Calvo, entre ellas *Soñando amores*, *Carminha* y el *Intermezzo n.º 1*, en el que el compositor dirigió la orquesta. Además, Calvo interpretó el piano como solista en su famoso vals *Anhelos* y en *Despedida*, una pieza que debió componer para la ocasión. También acompañó a la cantante Hilda Moreno en *Amor*, *Imperio Argentina* y *Rosalito del camino*, seguramente otra de sus más recientes composiciones. Además, se presentó el Conjunto Luis A. Calvo, agrupación de la que hablaremos en un momento (“Despedida del Maestro”, ACM).

A Tunja viajó acompañado de una mujer treinta años menor que él. Se trataba de Ana Rodríguez, quien cuatro meses después del viaje ya sería Ana Rodríguez de Calvo. Anita, como la llamaban todos, procedía de Junín, un pequeño municipio de Cundinamarca, y llegó a Agua de Dios para socorrer y acompañar a una hermana en su enfermedad. Según José Vicente Niño, Anita trabajaba en el leprocomio como maestra y eventualmente prestaba servicio en el hospital como enfermera. En el centro asistencial, en el marco de algunas visitas que al parecer hacía Calvo para alegrar con música a los enfermos, se conocieron, compartieron tiempo juntos y finalmente se enamoraron (Niño, en *Vidas a contratiempo*). Anita misma relataba que, en el plano romántico, la canción *Amor humilde*, compuesta cerca de 1935, había jugado un papel primordial: “Yo lo conocí en Agua de Dios y cuando él tocaba esa canción siempre me miraba. Después de algún tiempo, yo me fui y seguimos escribiéndonos, hasta que en un homenaje que le rindieron en Tunja, yo asistí, se armó la de Troya, y después, nos casamos” (*Vanguardia Liberal*, 30 de agosto de 1988).

Por un tiempo la relación fue casi exclusivamente epistolar, cosa que no era novedosa para Calvo. Ambos expresaban sin reservas sus sentimientos en sus cartas, así como sus anhelos de estar juntos y de formalizar la relación. Para ella, Calvo era su “chatico”, y él la llamaba su “copetoncita”³³. El 31 de agosto de 1942 Luis le escribía a Anita:

Me siento lleno de ansiedad y con grandes e irresistibles deseos de verte y tenerte conmigo, y si supieras... tendrías un gran susto al ver que no te dejaba regresar, [¿]verdad? Pues así están las cosas y la mía situación y la de este corazoncito que a toda hora te reclama. Pero no te preocupes si te pido quedarte acompañándome desde ahora

33 En el ACM se conserva una colección de cartas y telegramas (alrededor de cincuenta) que intercambiaron Calvo y Anita a lo largo de 1942, que fue empastada (seguramente por la misma Anita) con el título de *Un final que nunca acaba. Epistolario amoroso de Luis A. Calvo y Anita Rodríguez*. La colección incluye algunas fotografías de la pareja.

para siempre. Allá tú, si quieres anticipadamente echarte sobre sí tan pesada crucecita. [¿]Qué dice a todo esto la hijita encantadora, mi compañera inseparable, mi mujercita amable y piadosa, y mi copetoncita cariñosa y mañanera?

Para Anita, y como ensoñación musical de su romance, Calvo compuso un pasillo titulado *Mi copetoncita y yo*. A la luz de tales afectos, Luis Antonio Calvo, hombre soltero de sesenta años, estaba determinado a contraer nupcias con Ana Rodríguez, de treinta, quien aceptó la propuesta con entusiasmo. No se le dieron mayores largas a la fecha. Al cabo de poco tiempo, el 18 de octubre de 1942, en el vecino municipio de Anolaima, Calvo y Anita se casaron. Jovial y optimista, la prensa reseñó el suceso y felicitó a la nueva pareja (“El matrimonio del Maestro”, [*El Tiempo* [sic]], 21 de octubre de 1942; Correal, “Contrajo matrimonio el Maestro”, *El Espectador*, 21 de octubre de 1942, ACM). Por lo que Calvo le contaba a su amigo, representante artístico y padrino de matrimonio Humberto Correal, y por lo que Anita refirió en su testimonio, el hogar de Calvo y Anita era todo un “nidito de amor”³⁴.

Esta casita muy tuya, se ha convertido en un edén que envidiarían los ángeles, pues a todas horas y en todas partes encuentro sonrisas, escucho palabras de amor y ternura, suenan besos y hay éxtasis inefables y un mar de dulzura y todo es bálsamo santo que suaviza las crueldades que ayer me diera la vida. [...] [D]esde que llegó mi Anita buenecita esta casita se ha convertido en un nidito de amor q[ue] ilumina el sol de sus ojos, la suavidad de su sonrisa y la ternura de su corazón. [...] No te equivocas cuando dices que Anita tiene todos los atributos para hacerme dichoso; es verdad, ella ha convertido mi vida en un paraíso donde se han dado cita el amor, la ternura, y la inmensa felicidad que vivo hoy. [...] Mi Anita es todo un tesoro, y por ella ésta felicidad de mi hogarcito va en crescendo cada día [...] yo no puedo pasarme muchas horas sin su ternura, sin sus sonrisas, y sin sus cuidados y atenciones [...] mi mujercita quien cada día es más buena, más tierna y cariñosa con este pobre copetoncito. (8 y 20 de noviembre y 14 de diciembre de 1942; 9 de junio de 1943; 29 de mayo y 4 de octubre de 1944)

Por su parte, Anita hablaba de Calvo como el esposo ideal, y de su matrimonio como una época de ensueño; un período simultáneamente feliz y fugaz en razón de los buenos momentos y las muchas

34 Uno de los considerados para convertirse en padrino del matrimonio de Calvo era nada más ni nada menos que Eduardo Santos, quien acababa de terminar su mandato presidencial. No obstante, “por temor de recibir una negativa o cualquier otra excusa”, Calvo prefirió no dirigirse al político liberal.

ilusiones que se apagaron con la vertiginosa muerte de Calvo. Por su personalidad y trato con los demás, y en especial con los animales, Anita comparaba a Calvo con san Francisco de Asís. Contaba, entre varias anécdotas, que el compositor les enseñaba melodías a los pájaros que visitaban su casa, que alguna vez arrulló a un jumento tocando el piano y que domesticó un búho (Bernabé), un zorro (Yoly) y un pájaro (Luisito). Sin embargo, también reconocía Anita que a ratos la armonía de aquel hogar donde hasta los pajaritos se sentían a gusto era ensombrecida por “la incompreensión de su hermanita y los achaques de su salud” (Ana de Calvo, v. 1, ff. 3-4, 11). En ello coinciden las cartas de Calvo. Al comienzo, Florinda pareció adaptarse bien a la nueva condición de su hermano y a la nueva integrante de la casa, pero poco después las cosas se complicaron.

Florinda, pues yo la he querido, la quiero y la querré siempre, pero sin motivo justificable se dejó llevar por el demonio de los celos, la incompreensión y de un egoísmo estúpido, todo eso para mi buena Anita que nunca ha tenido una frase de reproche, un gesto descomedido ni actitud alguna descortés que pudiera herir la susceptibilidad de ella. [...] Florinda no quiere a mi buena compañerita, y [¿]qué le vamos a hacer? Ante la imposibilidad de renunciar a sus sentimientos egoístas y darnos un poco de bondad, de consideraciones, de afecto y de caridad, no hay lógica ni se justifica el hecho de venir a seguir amargada y por eso mismo hacernos la vida insoportable a Anita y a mí ¿verdad? (2 de agosto de 1943)

A raíz de los conflictos domésticos, Florinda viajaba y pasaba temporadas en Bogotá, vivió por un tiempo, parece, en otra casa de Agua de Dios y hasta contempló la posibilidad de irse a un ancianato. Además, de acuerdo con ciertas cartas escritas por Calvo entre 1942 y 1944, la situación se hizo aún más difícil debido a la concurrencia de Olga Márquez, una joven a quien Florinda consideraba la hija que no había tenido, a la que amaba de forma enfermiza y por quien sufría amargamente, y por cuya causa se agudizaban las rivalidades y los pleitos entre Florinda y la nueva pareja (ASESM). Según le contaba a Correal, Calvo asumía los gastos de Florinda, e indirectamente, de “su pupila”: “[¿]Florinda? Ella vive separada de nosotros. Su egoísmo y terquedad la acompañarán hasta la tumba. Ahora está acompañada otra vez de su pupila Olga a quien ama mucho y de la cual será próximamente suegra, pues la tal muchareja se casa con un enfermo sin profesión ni porvenir alguno. Allá ellas, pues yo no llevo velas en ese entierro” (6 de agosto de 1944)³⁵.

35 A pesar de todo, según dan a entender las mismas cartas, poco antes de la muerte de Calvo, las relaciones entre Florinda, Calvo y Anita se restauraron y estabilizaron un poco.

El asunto del amor y la felicidad del matrimonio de Calvo fue por mucho tiempo, luego de la muerte del músico, motivo de rencillas y controversias en Agua de Dios. Dos posturas y dos bandos estaban en conflicto. Por un lado, quienes pensaban que el matrimonio de Calvo con Anita había sido todo un tormento para el compositor, entre ellos la propia Olga Márquez; y por otro, Anita y todos los que creían en la veracidad de su testimonio³⁶.

El matrimonio solo duró dos años y medio; la muerte de Calvo los separó. Durante aquel tiempo, el compositor padeció de varias dolencias físicas, preludio lento y penoso de su desaparición. No obstante, si bien sus quebrantos de salud lo obligaron a renunciar hacia el final a algunas actividades, como la dirección de la banda de Agua de Dios, trabajó en su último año de vida en al menos cinco faenas compositivas: el himno de la Escuela Nacional de Enfermeras, un himno religioso “con letra del canónigo Leal”, otro himno para la conmemoración de los cincuenta años de las religiosas salesianas en el lazareto, el pasillo que dedicó a Anita (*Mi copetoncita y yo*) y un par de canciones para un filme que se pensaba rodar en Boyacá (ACM; Agudelo 6).

El asunto de la película obedecía a una proposición del escritor Octavio Quiñones Pardo, quien le pidió que escribiera dos canciones para una película que se titularía *Cantares de Boyacá*, un proyecto de “la casa cinematográfica Patria Films” en el que Quiñones era el autor del “guión literario”. Se trataba de una “película esencialmente musical” sobre paisajes, costumbres y tradiciones boyacenses, que requería al menos seis canciones y que los productores esperaban estrenar hacia finales de 1944 (30 de junio de 1944, ACM). Calvo aceptó complacido el reto, cosa que, según le contaba Quiñones a Calvo, despertó un vivo interés en la gente de Tunja y que la prensa comentaba efusivamente. Al parecer, Calvo, a pesar de los dolores que lo aquejaban, proyectó dos canciones, ambas en ritmo

36 Una anotación resulta indispensable. Como es de esperar, las fuentes legadas por Anita hablan del matrimonio como un período armonioso y feliz, amparado por un sentimiento sincero de parte de ambos cónyuges. Sin embargo, el cuadro en sí mismo no deja de inspirar otras posibilidades que algunas personas han intuido informalmente. Al casarse, Calvo tenía sesenta años, estaba enfermo, la muerte rondaba cerca y, si bien no era rico, gozaba de una buena posición económica y buenos réditos a futuro en términos de derechos de autor y regalías, entre otros ingresos más o menos vitalicios. Anita, por su parte, era una mujer joven, de cerca de treinta años. Pudo ser, sugieren algunos, que detrás del matrimonio hubiese motivaciones más económicas que románticas de parte de Anita, o, incluso, que para Calvo el matrimonio se tratara de una fachada para salvaguardar otros gustos o intereses. Pero ninguna evidencia respalda tales ideas, y salvo algunas voces disonantes, la imagen amorosa es la que domina el imaginario colectivo y la memoria histórica en Agua de Dios. Anita vivió hasta el 18 de diciembre de 1990, e incontables testimonios refieren que todo el tiempo, durante los 45 años que pasaron entre la muerte de Calvo y la suya, vistió de luto.

de bambuco: *Rosas de la alborada* y otra cuyo texto era también obra de Quiñones. Dado que esperaban que Calvo pudiera aparecer en la cinta dirigiendo sus canciones, faltaba definir si rodarían las tomas en Agua de Dios o si el compositor podría viajar de nuevo a Tunja. Quiñones, quien le aseguraba que la película sería “una verdadera novedad”, quería que las canciones sonaran en radio antes del estreno de la película, para habituar al público a ellas. Sin embargo, surgieron complicaciones de tipo técnico (sonido) y presupuestario que obligaron a posponer un poco el asunto. Pero a Calvo ya no le quedaba mucho tiempo. Con todo, hizo la tarea y le envió sus composiciones a Quiñones, quien las guardaba receloso (8 de agosto y 26 de octubre de 1944)³⁷.

Igualmente, en la marginalidad de su hogar en Agua de Dios Calvo andaba muy pendiente de las interpretaciones que por radio hacía de su música el Conjunto Luis A. Calvo, agrupación bandera de la Radiodifusora Nacional de Colombia en los años cuarenta y de la que el propio Humberto Correal era miembro. Cuando las ejecuciones le satisfacían, Calvo no dejaba de manifestar su agradecimiento, felicitaciones y elogios al emblemático cuarteto, pero, de igual forma, no ocultaba su crítica cada vez que encontraba falencias en la actuación del conjunto:

Les oí mi serenata “Entre Naranjos”. Tal vez por la premura con que la ensayaron no tuvieron en cuenta algunos detalles cuyos reparos te anoto. En tiempo cómodo ejecutaron las dos primeras partes, pero poco a poco fueron acelerando hasta llegar a tempo de galoppa las dos últimas partes, dificultándose así la nítida ejecución en la parte melódica o sea lo que corresponde a las bandolas. En tu tiple hiciste un trémolo que no escribí y el cual suena en desacuerdo con la melodía que va terminando lentamente hasta el acorde que antecede al compás final. Como pedal, la guitarra hace suavemente ese trémolo y tú en cambio tienes tres compases de espera. [...] Mi valse Cromos. La primera interpretación de ese número les resultó muy deficiente, pues únicamente actuaron honradamente la primera [bandola] y tu tiple; los otros dos no dijeron nada. No ocurrió así en la segunda vez porque el señor de la guitarra cumplió debidamente su cometido y también los otros y por eso mi valse se oyó mejor y con agrado. ¿No sería posible ejecutar la primera y también la tercera partes de ese numerito un poco más movidas? (29 de mayo y 4 de octubre de 1944, ASESME)

37 El presupuesto de la película ascendía a \$ 44.000 pesos: \$ 18.000 provenientes de las Casas Filmadoras Nacionales y \$ 26.000 de Bolívar Films de Caracas, pero Quiñones y la producción seguían buscando fondos. En noviembre de 1944, en una de las últimas cartas de Calvo a Correal, el proyecto seguía vigente.

De algún modo, Calvo sabía que iba a morir pronto. Las muertes de Emilio Murillo (1942) y de Alejandro Wills (1943) causaron una profunda impresión en su ánimo. Ahora, pensaba, de aquella generación solo quedaban Guillermo Quevedo y él, y ya entre ambos “la suerte estaba echada [...] pues uno y otro ya hemos saboreado desde tiempos ha, todas las tristezas, las desolaciones y las crueldades del infortunio que [...] son sin embargo las precursoras del final de esta nuestra tragedia representada en el carnaval de la vida” (19 de febrero de 1943). Desde finales de 1942, pocos días después de su boda con Anita, se le agudizaron no las afecciones de la lepra, sino los dolores y los síntomas de un acucioso reumatismo, agravado por el exceso de ácido úrico:

[...] la salud no anda muy buena, pues una nueva jarana se me ha presentado con caracteres algo alarmantes [...] Se trata del ácido úrico que en una forma muy lenta pero segura está minando mi salud hasta el punto de que me han aparecido en los dedos de las manos y de los pies unos nódulos que me causan dolores neurálgicos muy molestos. Según el concepto del médico el asunto sin la oportuna intervención terapéutica podría ocasionarme la invalidez, pues que el tal ácido se sitúa en las articulaciones produciendo la parálisis. Ahora estoy en espera de que tanto el régimen dietético como el tratamiento prescrito me mejoren³⁸. (27 de noviembre de 1942)

Poco a poco, la situación se hacía más difícil, en especial porque los achaques tomaban “el carácter de una ofensiva relámpago”. Los dolores en las manos se volvieron tan punzantes y recurrentes que tocar piano se convirtió en una tortura:

Todo este tiempo el piano ha permanecido mudo porque la delicadeza en las manos y los dolores en las articulaciones de los dedos no permiten pulsar las teclas ni hacerle una de mis suaves y dulces caricias al piano. [...] este malesito del reumatismo me ha tenido últimamente muy indispuesto, a lo cual se agrega el malestar que me producen unas aplicaciones que desde hace días me están haciendo sobre los tumores que tengo en los dedos de las manos y cuyo sacrificio hago en mi deseo de obtener alguna mejoría³⁹. (14 y 19 de febrero de 1943)

38 En razón de estos dolores, y probablemente otros más, Calvo le pedía a Correal en un telegrama, dos días antes, que le enviara inyecciones de “Atofhanil” —seguramente, trofanil (Imipramine), una droga para dolores crónicos, pero que curiosamente está clasificada, desde mediados del siglo xx, entre los fármacos antidepressivos.

39 El 2 de julio de 1943 Calvo le pedía a Correal que le consiguiera Estovarsol, un medicamento que, según las convenciones médicas de entonces, se consideraba útil para “las afecciones del intestino grueso” (H. Díaz 10).

Además, hacia mediados de 1944 reconocía, sin sorprenderse mucho, que era víctima de una acentuada ceguera, por la que requería pentagramas cada vez más amplios para escribir las notas de sus composiciones, las últimas de su catálogo (29 de mayo de 1944). La vida se le iba y él se aferraba como podía a lo que le quedaba de ella. Era sin duda una figura pública, y tanto en la “ciudad del dolor” como fuera de ella los vaivenes de su condición física eran una preocupación constante.

Finalmente, la muerte

Luis Antonio Calvo murió un domingo por la tarde, a finales de abril de 1945, por los mismos días en que la Segunda Guerra Mundial se acercaba presurosamente a su final, al menos en los frentes europeos. Luego de casi dos meses de incesante agonía, durante los cuales fluyó todo un arsenal de cartas y telegramas desde diversos puntos del país, murió acompañado de un puñado de familiares y amigos en su habitación del Hospital Herrera Restrepo de Agua de Dios. Un considerable número de admiradores se agolpó a las afueras del centro hospitalario, en una tarde soleada y calurosa (Agudelo 6).

Desde 1916 se le había diagnosticado la lepra, pero esta no fue la causa principal de su fallecimiento, ni siquiera de las dolencias que lo atormentaron en sus últimos meses. De hecho, como hemos visto, Calvo estuvo entre los que recibieron el curioso apelativo de “curados sociales”, es decir, sujetos que, aunque no se habían librado del todo de la enfermedad, dejaban de ser considerados como una amenaza para los no leprosos y, por consiguiente, eran en cierta manera reincorporados a la vida social en el sentido amplio del término. O, al menos, lo eran en el papel. Liberarse del todo del estigma que acompañaba a los contagiados del mal de Hansen era un ideal poco menos que irrealizable. Así que Calvo tuvo lepra, pero no murió de lepra. Una afección hepática se tornó más y más dolorosa, y se le sumaron quebrantos diversos que, poco a poco, fueron minando su salud y buena parte de su vigor (Agudelo 3). De este modo, en sus dos últimos años sus manos ya no le respondían como antaño. Se le hacía más difícil y doloroso encontrarse con el piano e incluso escribir, y por esto, según contaba su esposa, se sentía frustrado, frustrado por estar inspirado y no poder llevar al pentagrama sus ideas (Ana de Calvo v. 1, f. 11). A comienzos de 1945, cuando empezó a ser intensamente atormentado por los síntomas de una nefritis aguda, ya contaba con al menos 258 obras musicales en su haber, algunas de ellas todavía inéditas.

A medida que la enfermedad avanzaba, “[f]ueron violentos los espasmos que padeció. Todos los sectores ciudadanos se alarmaron”. Recluido en su casa y al cuidado de no pocas personas, en su mayoría médicos y religiosas, “la enfermedad se tornaba más grave”, preludio de una muerte inevitable (H. Muñoz 6). La agonía de Calvo comenzó a ser especialmente alarmante desde el 14 de febrero de 1945, día en que empezaba la cuaresma ese año; y violentos fueron los ataques de envenenamiento que tuvo desde entonces hasta su muerte. El “último Viernes de Dolores de su vida”, relataba Ana de Calvo, “recibió la comunión en su cama, a las dos de la mañana de manos del padre Netele Belino, joven sacerdote que fue quien le tomó el último retrato” (Ana de Calvo v. 2, f. 14)⁴⁰. En esa fotografía se puede observar a Calvo acostado solo en su cama, metido entre las cobijas, tendido sobre su costado derecho pero ligeramente inclinado hacia arriba para contemplar fijamente el patio exterior de su casa (imagen 12). Al respecto escribió su viuda: “Cuando le tomaron este retrato dijo: ‘Es señal de que me voy a morir, a la reina tal (no recuerdo su nombre) también la retrataron cuando se iba a morir’” (Ana de Calvo v. 2, f. 14).

Es difícil saber de qué reina hablaba Calvo. Lo que sí es cierto es que la muerte rondaba ya en su mente y en su cuerpo. En efecto, no faltaban muchos días para que el pronóstico que acababa de expresar se cumpliera. Y tras ese Viernes de Dolores, en el que además le fue imposible tocar el piano para darles la bienvenida (como era su costumbre) a los religiosos que visitaban su casa, empezó una Semana Santa particularmente agónica y difícil. “[E]n la madrugada se sintió tan indispuesto que se hizo administrar los últimos sacramentos por el capellán de Agua de Dios, P. Juan Elsackers” (Agudelo 6). Luego de la extremaunción siguió otra semana especialmente complicada en casa, por lo cual el 5 de abril se tomó la decisión de trasladarlo al Hospital Herrera Restrepo con el ánimo de que estuviese al cuidado constante de los médicos, y al amparo vigilante de un grupo de religiosas de la comunidad de La Presentación. Además, “se ordenó el traslado a esta clínica para controlar la entrada de gentes a verlo, pues los médicos consideraron que como el Maestro era tan sensible y además tenía afectado el corazón, podía morir más pronto”. Una vez en el centro hospitalario, “la puerta de su dormitorio, siempre, hasta su muerte estuvo custodiada por un policía”. Calvo nunca regresó a su casa. Estuvo hospitalizado por un poco más de dos semanas, y según algunos testimonios mientras permaneció en la clínica “en ningún momento perdió el conocimiento, a pesar de la intensidad de la fiebre”, y tampoco menguaron su humor, su ánimo ni su fervor religioso.

40 El Viernes de Dolores es el viernes inmediatamente anterior al Domingo de Ramos y a la Semana Santa; en este caso correspondió al 23 de marzo de 1945.

Imagen 5. Última foto de Calvo, abril de 1945



Fuente: ACM.

Durante los últimos días, y sobre todo el último, Calvo permaneció en un estado religioso intenso (Ana de Calvo v. 2, f. 14; H. Muñoz 6). Comulgó en la madrugada, y hasta la tarde estuvo repitiendo oraciones, “pronunciando fervorosas jaculatorias”, como aquella de “Gloria al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo”, y cantando himnos religiosos (Agudelo 6)⁴¹. De sus últimos días en “su lecho de muerte” las religiosas de La Presentación recordaban “la serenidad de su rostro”, “las incesantes elevaciones de su espíritu a Dios”, y que mientras permaneció recluido y agonizante en el hospital “toda la ciudad del dolor estuvo por semanas enteras entre la esperanza y el desencanto de una triste realidad”. El 22 de abril, “finalmente, sonó la hora” y expiró (Hermanas de los Sagrados Corazones f. 3, ACM). Murió “apretando contra su corazón la mano de su esposa” y profiriendo las que según muchos fueron sus últimas palabras: “¡El final... un final que nunca acaba!” (H. Muñoz 6; Caicedo, “100 años después”; Agudelo 6; Ana de Calvo v. 1, f. 12). Eran las tres de la tarde.

Rápidamente la noticia corrió por buena parte del país. La siguió toda una suerte de esfuerzos para expresar el duelo por la partida del compositor, resaltar sus virtudes, ensombrecer sus falencias y valorizar su legado, hechos por demás comunes en casi todos los funerales, y sobre todo cuando se trata de celebridades. El 23 de abril el presidente Alfonso López Pumarejo expidió un decreto con el que se honraba “la memoria del artista Luis A. Calvo”. Entre otras consideraciones, el decreto se refería a Calvo como “ilustre compositor y afortunado intérprete del sentimiento musical del pueblo colombiano” (Decreto 1034 de 1945, Presidencia de la República, Ministerio de Educación Nacional).

De esta manera continuaba la consolidación del reconocimiento de Calvo como figura pública y emblema nacional. Si bien este reconocimiento lo venía acompañando desde varios años atrás, se le sumaba ahora un manto de deferencia que, por lo general, viene a apostarse sobre la memoria de los muertos ilustres, en el proceso de mitificación y constitución de los llamados “héroes de la patria” (Tovar 125-169). Sin duda, de aquel panteón de personajes insignes son mucho más conocidos y mencionados los próceres de la Independencia y algunos presidentes y militares famosos, que se encuentran celebrados por doquier en estatuas, monumentos, libros, fiestas cívicas y otros dispositivos de la memoria histórica. Calvo, mucho menos famoso que Simón Bolívar, Antonio Nariño, Rafael Reyes

41 El artículo de Agudelo, publicado el 27 de mayo de 1945, está dedicado a Luis A. Calvo y al sacerdote salesiano Ángel María Cuenca, dos personajes que llegaron el mismo día y en el mismo tren a Agua de Dios: el 12 de mayo de 1916, y que murieron a pocos días de distancia: Calvo, el 22 de abril, y el religioso, el 27 del mismo mes de 1945.

o el propio López Pumarejo, empezó no obstante, luego de su muerte, a perfilarse tímidamente dentro del mausoleo de artistas para no echar al olvido tan fácilmente. Incluso, casi treinta años después de su partida se le edificó la estatua que hoy reposa en el centro de la plaza principal de Agua de Dios. La contundencia de la presencia de Calvo en el imaginario de los muertos ilustres colombianos es un tema que trasciende el espacio de este estudio, pero indudablemente una consideración de su vida difícilmente termina con el 22 de abril de 1945, cuando dejaba tras sí una estela de 62 años y medio, vividos todos en Colombia.

* * *

Ya había escrito en 1924 unas memorias. El 20 de enero de 1943, *ad portas* de su despedida de la tierra de los vivos, una nueva proposición lo invitaba a participar del concierto biográfico de las figuras renombradas del continente. Ese día, Calvo recibió una carta de parte de R. Rocker, editor asociado de *Who is Who in the Western Hemisphere*, una publicación que tenía por objetivo, tal como le decían a Calvo en la carta, “ayudar en la consecución de vínculos más cercanos entre las personas de Norteamérica y Suramérica por medio de un conocimiento más íntimo de sus líderes en las artes y las ciencias, el comercio y la industria, la política y los asuntos públicos”. A pie de página se establecía otro propósito, muy afín con los postulados y propósitos de la política de la Buena Vecindad de Franklin Delano Roosevelt, tan de moda por aquellos días: “Una enciclopedia biográfica diseñada para promover relaciones culturales panamericanas y para avanzar en la causa de la solidaridad hemisférica” (20 de enero de 1943, original en inglés). Según la misiva, la idea de incluir a Calvo en la colección obedecía a una recomendación hecha por Albert A. Geisecke, agregado cultural de la embajada estadounidense en Lima, Perú. Calvo solo debía llenar la información que sobre su vida y trayectoria se le pedía en un cuestionario adjunto⁴². Pero hasta el día de hoy el cuestionario se conserva en blanco en una de las carpetas, atiborradas de documentos, que almacenan las gavetas de la que fue su casa de Agua de Dios. Difícil es saber si Calvo llenó y envió el pintoresco formulario. No obstante, en los estantes de la pequeña biblioteca que tuvo permanece también, ya bastante carcomido por el tiempo, un libro de 1944, en español, titulado *Quien es quién en Colombia*, en donde, en un

42 En junio de 1941 y en diciembre 1942, Calvo había recibido propuestas similares procedentes de Raymond L. Grismer, de la Universidad de Minnesota (College of Science, Literature, and the Arts, Minneapolis), y de la *Biographical Encyclopedia of the World*, de Nueva York.

poco más de dos párrafos, se puede leer un sucinto perfil biográfico de Luis A. Calvo. Los autores advertían en la introducción: “[...] es un compendio hasta donde es posible completo y aun minucioso de cuanto hay y vale en la nación. Nuestras actividades preparatorias cubrieron todo el país y a ello se debe el que el libro registre cuanto hay en él en función de hacer patria” (Perry y Brugés).

Posteriormente, con la sorprendente fecha de 5 de julio de 1948, llegó a la casa de Calvo otra carta, esta vez de parte de Marie Koefod, quien escribía a nombre de Ronald Hilton, director de *Who is Who in Latin America*. Koefod, que representaba los intereses de la empresa editora de Hilton en Colombia, se dirigía a Calvo para invitarlo a ser parte del compendio biográfico que estaban preparando, aclarándole que la obra no tenía fines comerciales sino que se proponía “dar a conocer en los países de habla inglesa a los representantes más distinguidos de la vida y de la cultura hispanoamericana”. Dado este propósito, “una de las biografías que le interesa conocer [al señor Hilton] es la de usted” (5 de julio de 1948, ACM). Como en 1943, había que llenar un formulario y enviarlo, ahora directamente al doctor Hilton⁴³. Pero este formulario, como el anterior, nadie lo diligenció, nadie lo envió. Y es que ya no había quién lo llenara. Tres años atrás, el 22 de abril de 1945, en una tarde calurosa y soleada de domingo, Luis Antonio Calvo había dejado de respirar. Sus restos ya reposaban en el cementerio de Agua de Dios, al abrigo de un fino sepulcro blanco rodeado de una delicada cadenilla negra, en el que se tallaron, encima de su nombre, las primeras notas de la partitura de su *Intermezzo n.º 1*.

43 El formulario pedía la siguiente información: nombre completo, firma habitual, apellido por el que se conoce comúnmente, profesión, residencia, despacho, lugar y fecha de nacimiento, nombres de los padres, educación, esposa, hijos, cargos desempeñados, agremiaciones y membresías, condecoraciones, libros y obras publicadas y “diversiones que le agradan (por si acaso visitara los Estados Unidos)”.

Imágenes

Imagen 6. Piano de Luis A. Calvo en Agua de Dios



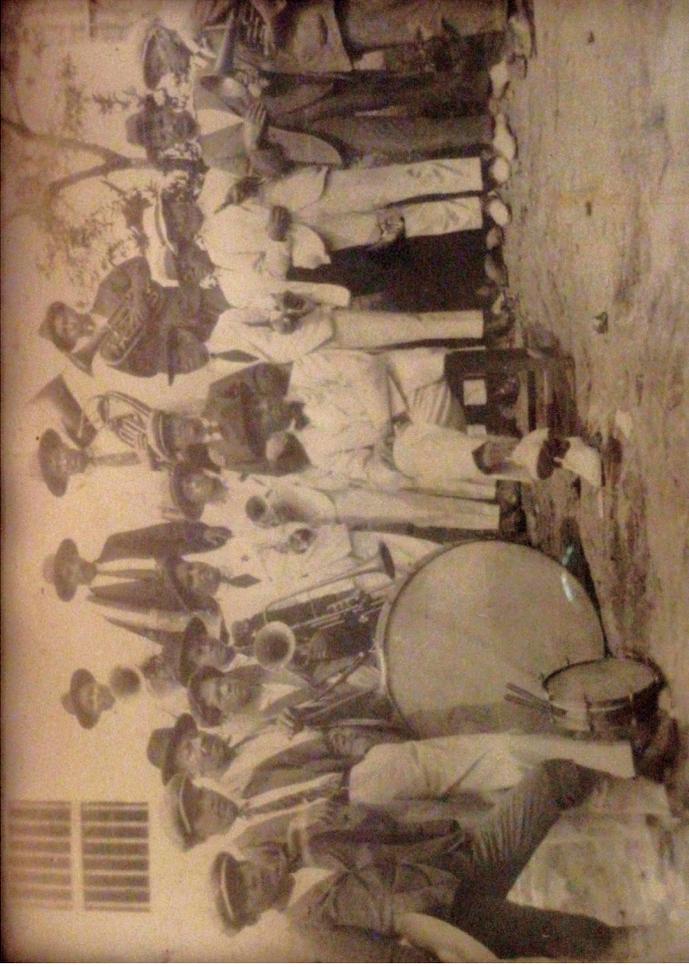
Fuente: ACM.

Imagen 7. Puente de los Suspiros, Agua de Dios, 1905



Fuente: Archivo Histórico Plumas del Poder Corsoharsen.

Imagen 8. Luis A. Calvo como director de la Banda Luis Variara de Agua de Dios, c. 1928



Fuente: ACM.

Imagen 9. Taylor Branson, capitán de la banda de la Marina de los Estados Unidos, c. 1932



Fuente: ACM.

Imagen 10. Luis A. Calvo, c. 1932



Fuente: ACM.

Imagen 11. Luis A. Calvo y Florinda, c. 1940



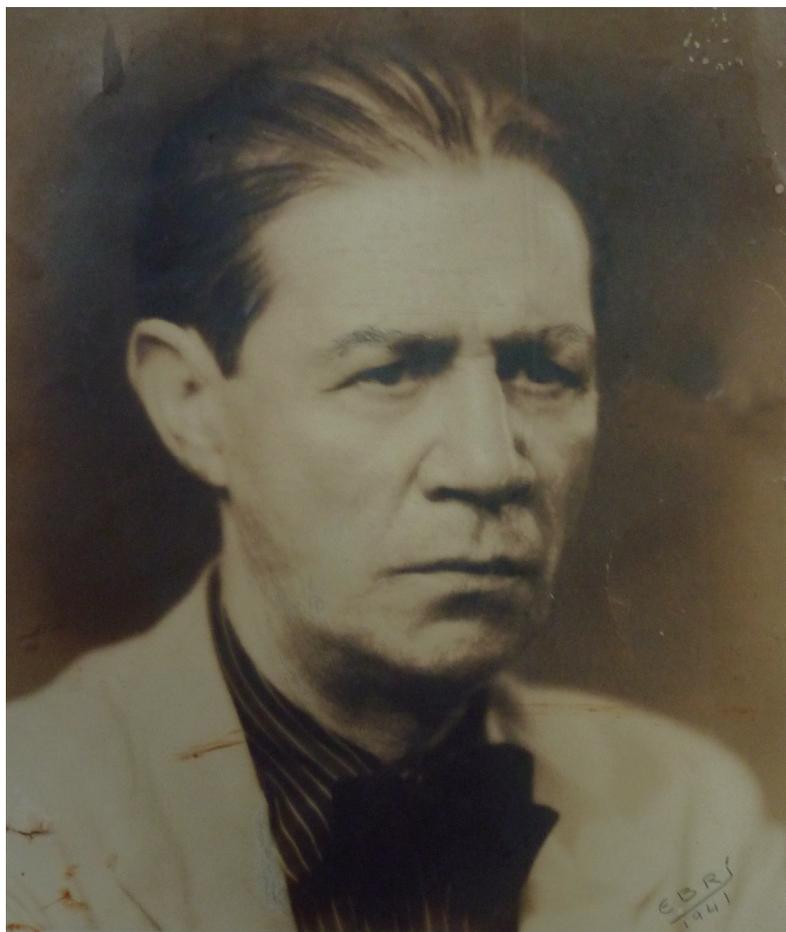
Fuente: ACM.

Imagen 12. Luis A. Calvo en la Estación de la Sábana, Bogotá, c. 1941



Fuente: ACM.

Imagen 13. Luis A. Calvo, c. 1941



Fuente: ACM.

Imagen 14. Luis A. Calvo y Ana Rodríguez de Calvo, c. 1942



Fuente: ACM.

Imagen 15. Marcha fúnebre en el entierro de Luis A. Clavo,
abril de 1945



Fuente: ACM.

Imagen 16. Estatua de Calvo en Agua de Dios (1974)



Fuente: Sergio Ospina Romero

Capítulo 5

La música de Luis Antonio Calvo

La música de Luis A. Calvo es, en buena medida, representativa del perfil estético que predominó en las empresas creativas de un amplio sector de los compositores colombianos de la primera mitad del siglo xx. En particular, aquellos que, relativamente distanciados de las lides y las exigencias técnicas más elaboradas de la academia, gestaron un corpus de música popular con intenciones nacionalistas. Pedro Morales Pino, Emilio Murillo, Ricardo Acevedo Bernal, Fulgencio García, Jerónimo Velasco, Carlos Escamilla, Alejandro Wills y Luis A. Calvo, entre otros, se dieron a la tarea de escribir composiciones, al amparo de los géneros musicales de corte esencialmente popular que tenían a su disposición. Pasillos, bambucos y danzas, principalmente, pero también tangos, foxtrots, valeses y pasodobles, entre muchos otros géneros, sirvieron para satisfacer la demanda de una industria de entretenimiento musical todavía en ciernes. Las partituras litografiadas para el estudio doméstico del piano, los rollos de autopiano, los discos y la radio jugaron un papel decisivo en la difusión y masificación de estas músicas y, eventualmente, en su constitución como modelos en la definición de la identidad nacional. Se trató, en su mayor parte, de música sencilla en lo melódico y lo armónico, y que por lo general se ceñía sin mayores variaciones a los patrones rítmicos característicos de sus géneros. Algunos de estos compositores gozaron de una formación musical bastante sistemática, mientras que otros (en realidad la mayoría de ellos) tuvieron una instrucción académica accidentada, esencialmente empírica y determinada por las faenas laborales de la música por demanda. Tales cuestiones constituyen referentes

ineludibles en la consideración de la obra musical de Luis Antonio Calvo, una obra cuyo catálogo contiene por lo menos 258 piezas.

Igual que muchos otros compositores de su generación, y que la mayoría de los compositores asociados al ámbito de la música popular, Calvo ha sido muy pocas veces objeto de estudio por parte del medio académico de la musicología en Colombia. Solamente Ellie Anne Duque y Mario Gómez-Vignes se han referido al caso de Calvo en sus publicaciones, pero, a pesar de lo acertado de varias de sus observaciones, sus trabajos constituyen aproximaciones muy generales y sintéticas. Por otra parte, sus apreciaciones suelen derivarse de modelos interpretativos universalistas (propios de la musicología durante casi todo el siglo xx) que valoran las obras musicales y los compositores de acuerdo con los criterios estéticos del canon musical centroeuropeo y del sistema de ideas que lo sustenta. A la luz de dicho paradigma, más evidente en Duque que en Gómez-Vignes, compositores como Calvo, y por extensión buena parte de los compositores latinoamericanos de finales del siglo xix y comienzos del xx, han sido con frecuencia descalificados y considerados intrascendentes en la historia de la música. Por lo tanto, el presente capítulo persigue un doble objetivo: por un lado, ampliar el horizonte temático propuesto por estos dos investigadores y profundizar en sus planteamientos analíticos en relación con el trabajo creativo de Calvo; y por otro, realizar una nueva lectura del carácter de su música que la vincule con los contextos sociales y culturales en que fue consumida. En vez de juzgar el valor estético de la música de Calvo por su mayor o menor conformidad con determinados esquemas técnicos legados por la tradición musical europea, se trata de resaltar que las características musicales de su propuesta respondieron a preferencias estéticas y coyunturas ideológicas particulares, durante las primeras décadas del siglo xx en Colombia. Como veremos en un momento, la música de Calvo no presenta el tipo de experimentación técnica que caracteriza a la música académica de otros compositores contemporáneos. Pero ello no le resta trascendencia. Por el contrario, esa “sencillez”, en conjunción con otros elementos simbólicos altamente significativos en ese momento, convirtieron a Calvo en un referente fundamental en el concierto de la producción cultural en el país. En este orden de ideas, una aproximación crítica a la música de Calvo no consiste en valorarla o subvalorarla con base en criterios estéticos universalistas, sino en considerar las diversas maneras en que fue utilizada como un vehículo para la afirmación de programas discursivos sobre la representación de la identidad cultural colombiana.

En procura de realizar un balance musicológico sucinto pero, hasta donde sea posible, completo, las líneas que siguen están

organizadas en cinco secciones: el catálogo de composiciones y la discografía a que ha dado lugar; la dilucidación del legado estilístico que recibió y abrazó Calvo; la discusión en torno al carácter de su música en las primeras décadas del siglo xx; el análisis musicológico propiamente dicho, sobre todo en términos de forma musical y de las características rítmicas, melódicas, armónicas, tímbricas y líricas predominantes; y por último, una breve consideración del papel que desempeñó la música de Calvo, en especial su obra *Escenas pintorescas de Colombia*, en el posicionamiento de los discursos sobre la música y la identidad en el país durante los años cuarenta del siglo xx.

El catálogo de composiciones de Luis A. Calvo: aspectos generales

Como resultado de esta investigación fue posible consolidar un listado de 258 obras compuestas por Calvo. Se tuvieron en cuenta, principalmente, los catálogos que otros investigadores ya habían elaborado, los materiales encontrados en colecciones públicas y privadas, la información contenida en su archivo personal (en especial en la correspondencia y la prensa) y los textos autobiográficos del compositor¹. Varias obras han contado con un afortunado recorrido de difusión por medio de partituras, conciertos y grabaciones discográficas. Otras tantas, aunque fueron oficialmente registradas poco después de su creación, han permanecido en un relativo y más o menos continuo olvido, enclaustradas en carpetas en uno que otro centro documental, eventualmente desempolvadas para el programa semestral de algún estudiante de piano o para alentar las pesquisas de algún investigador. Por lo demás, del extenso listado son muchas las obras que permanecen inéditas, e igualmente abundante es el grupo de composiciones de las que no quedan más que los títulos y algunas referencias sobre las circunstancias en que se originaron, pero de cuyas partituras no hay rastro alguno.

Para empezar, en cuanto a los años de creación de las piezas, la producción muestra un ritmo más o menos constante entre 1905 y 1943. No obstante, los dos periodos más prolíficos fueron los

1 Además del inventario que se realizó en el marco de la inauguración del monumento de Agua de Dios en enero de 1974, que se incluyó en el programa del evento (ACM), utilicé los listados publicados en Bedoya; Duque, “Luis A. Calvo” 15 (construido con base en un listado de David Puerta); y Serrano y Mejía 69-96. En el segundo anexo de este libro se encuentra el catálogo completo. Para cada pieza se informa: año de composición, género musical, tonalidad, ediciones, historial discográfico y diversas observaciones de tipo histórico. De las 258 obras incluidas, pude establecer la ubicación de 164 partituras (véase Ospina, “El catálogo”).

comprendidos entre 1910 y 1916 y entre 1919 y 1928, que coinciden, respectivamente, con la temporada de residencia en Bogotá y con la primera década de reclusión en el lazareto. En segundo lugar, si se consideran los géneros musicales en que incursionó Calvo se encuentra una diversidad aparente: aunque hay casi treinta géneros distintos representados en el catálogo, para más de la mitad de ellos no hay más de una o dos piezas. Justamente a este grupo pertenecen los géneros que se asocian con la creación de obras más extensas y que son más exigentes en la instrumentación y la orquestación; en ellos, Calvo trabajó muy poco. En efecto, solo hay una opereta y una fantasía sinfónica, y son muy escasas las piezas que, por su género, indicarían un mayor grado de experimentación técnica: cinco intermezzos, dos preludios, un capricho y un arabesco. En cambio, la faceta genérica del catálogo es dominada por *miniaturas musicales* asociadas, en su mayoría, al ámbito de la música popular, concebidas y escritas originalmente como piezas instrumentales para piano o como obras para canto y piano. Y, en líneas generales, la música instrumental es mucho más abundante que la vocal (tablas 6 y 7).

Tabla 6. Relación cuantitativa entre música instrumental y música vocal en el catálogo de composiciones

TIPO	CANTIDAD DE OBRAS	PORCENTAJE
Música instrumental	172	67 %
Música vocal (música religiosa, canciones, himnos)	86	33 %
Total	258	100 %

Fuente: Elaboración propia.

Tabla 7. Géneros musicales presentes en el catálogo de composiciones

GÉNERO	CANTIDAD DE PIEZAS	PORCENTAJE
Música religiosa	38	15 %
Canción	34	13 %
Vals	29	12 %
Marcha	26	10 %
Género desconocido (instrumental)	24	9 %
Pasillo	21	8 %

Continúa...

... Continuación

GÉNERO	CANTIDAD DE PIEZAS	PORCENTAJE
Danza	19	7 %
Himno	14	5 %
Bambuco	9	4 %
Foxtrot	7	3 %
<i>Intermezzo</i> ²	5	2 %
Serenata	4	2 %
Gavota	3	1 %
Pasodoble	3	1 %
Marcha fúnebre	2	0,8 %
Melodrama	2	0,8 %
Preludio	2	0,8 %
Tango	2	0,8 %
Fantasia	1	0,4 %
Fantasia sinfónica	1	0,4 %
Opereta	1	0,4 %
Mazurca	1	0,4 %
Minué	1	0,4 %
Capricho	1	0,4 %
Arabesco	1	0,4 %
<i>One-step</i>	1	0,4 %
Pasacalle	1	0,4 %
<i>Ragtime</i>	1	0,4 %
Romanza	1	0,4 %
Ronda	1	0,4 %
Arreglo para banda	1	0,4 %
Otros arreglos	1	0,4 %
Total	258	100 %

Fuente: Elaboración propia.

2 El quinto *intermezzo* es el manuscrito de un arreglo para banda que tiene el título de *Ronda nocturna*, y que parece ser una obra todavía inédita (ACM).

La música religiosa constituye el grupo más grande del listado; 36 de las 38 piezas que lo componen hacen parte de una misma publicación, *Arpa mística*, el libro que Calvo editó con el auspicio financiero de la comunidad salesiana. Por cierto, fue el único libro que Calvo publicó. Pero aunque el protagonismo cuantitativo de la música religiosa es comprensible en razón del fervor católico del compositor, es con seguridad, de todo el catálogo, el género que menos difusión ha tenido. Después vienen las canciones. Varias de ellas llegaron a ser tonadas muy populares durante las primeras décadas del siglo xx, gracias a su inclusión en diversos proyectos discográficos y al aporte interpretativo de reconocidos cantantes de la época. No obstante, a medida que avanzaba la centuria y otras músicas se ponían de moda, las canciones de Calvo fueron perdiendo notoriedad, hasta desaparecer casi por completo de los ámbitos del entretenimiento y la radiodifusión. En virtud de la libertad del género, hay pocas referencias explícitas sobre los ritmos que regían el ejercicio vocal en las canciones; sin embargo, en los casos en que Calvo acogió formulas rítmicas concretas privilegió los mismos géneros de música popular que utilizó en la mayoría de sus piezas instrumentales.

Tabla 8. Géneros musicales utilizados por Calvo en las canciones

GÉNERO	CANTIDAD DE CANCIONES
Bambuco	3
Danza	3
Tango	2
Vals	2
Pasillo	1
Serenata	1
Indeterminado ³	22
Total	34

Fuente: Elaboración propia.

3 Aunque los títulos de las partituras no brindan esta información, si se consideran los patrones rítmicos de los acompañamientos del piano y el estilo interpretativo de los grupos encargados de las primeras grabaciones, sobresalen los mismos ritmos, en especial el de la danza.

Aunque relegados a la mitad de la tabla, los valeses, las marchas, los pasillos, las danzas, y, en menor medida, los bambucos, constituyen el conjunto de obras más conocido y popular de la producción musical de Calvo. Varias de las partituras de estas piezas instrumentales se hicieron públicas por medio de ediciones litografiadas que se vendían con relativa frecuencia (según permite apreciar la correspondencia), y llegaban sin mayor dificultad a hacer parte de los repertorios de solistas y grupos musicales, bien para conciertos o para discos. Y sin duda alguna, de todas sus composiciones, son las pertenecientes a este grupo las que todavía suenan, aunque con mucha menos frecuencia que en la primera mitad del siglo xx.

Esta observación nos lleva al tercer aspecto que permite analizar el catálogo: la discografía. De las 258 obras que, según este registro, escribió Calvo, 69 han sido grabadas en alguna oportunidad. Son varias las que han llegado al disco solamente en una o dos oportunidades, pero otras, como los intermezzos primero y segundo, *Entusiasmo*, *Malvaloca* y *Trébol agorero* lo hicieron en más de diez ocasiones a lo largo del siglo xx. En cuanto a los momentos en que las grabaciones de la música de Calvo han tenido en lugar, sobresalen dos períodos separados por cerca de medio siglo: las primeras tres décadas del siglo xx y los últimos veinte años.

Tabla 9. Obras de Calvo con mayor participación en grabaciones discográficas (1913-2013)⁴

TÍTULO DE LA PIEZA	GÉNERO	NÚMERO DE GRABACIONES
<i>Intermezzo n.º 1</i>	<i>Intermezzo</i>	15
<i>Entusiasmo</i>	Pasillo	14
<i>Intermezzo n.º 2 (Lejano azul)</i>	<i>Intermezzo</i>	12
<i>Malvaloca</i>	Danza	11
<i>Trébol agorero</i>	Pasillo	11
<i>El Republicano</i>	Bambuco	9
<i>Madeja de luna</i>	Danza	8

Continúa...

4 La referencia discográfica completa está consignada en el segundo anexo; para elaborarla me basé, además de mis propios hallazgos (concentrados principalmente en los registros históricos de la Victor Talking Machine Company), en las compilaciones de Serrano y Mejía (2005) y Rico Salazar (2004). Dadas la diversificación y dispersión que en materia discográfica han traído las últimas décadas, es probable que falten algunos discos por incluir.

... Continuación

TÍTULO DE LA PIEZA	GÉNERO	NÚMERO DE GRABACIONES
<i>Adiós a Bogotá</i>	Danza	7
<i>Intermezzo 4</i>	<i>Intermezzo</i>	7
<i>Blanquita</i>	Pasillo	7
<i>Carmiña</i>	Danza	6
<i>Ricaurte</i>	Bambuco	6
<i>Yerbecita de mi huerto</i>	Bambuco	6
<i>La perla del Ruiz</i>	Danza	5
<i>Genio Alegre</i>	Pasillo	4
<i>Emmita</i>	Pasillo	4
<i>Estrella del Caribe</i>	Tango	4
<i>Encanto</i>	Vals	4
<i>Emilia II</i>	Danza	3
<i>Añoranza</i>	Danza	3
<i>Rubia espiga</i>	Danza	3
<i>Arroyito que murmuras</i>	Pasillo	3
<i>Aire de fuera</i>	Danza	3
<i>Secretos</i>	Vals	3

Fuente: Elaboración propia.

Todas las piezas de este listado son instrumentales y pertenecen a la música popular. Esto no es ninguna sorpresa, sobre todo si tenemos en cuenta los recursos estilísticos que estaban a la orden, que abrazó Calvo a la hora de definir su perfil artístico y que jugaron un papel fundamental en las actividades creativas de una ola de compositores con proyecciones nacionalistas y en la consolidación del gusto estético popular. A estas cuestiones hay que dirigir ahora la mirada.

La herencia estilística del siglo XIX en la música de Calvo

Por los años en que Calvo vivió su infancia y adolescencia predominaban en el repertorio polcas, valeses, danzas, bambucos y pasillos: salvo algunas excepciones, los compositores colombianos de la segunda mitad del siglo XIX permanecieron más bien distanciados

de las grandes formas y los grandes formatos. En cambio, las obras cortas y estilizadas, legatarias del modelo técnico de las danzas de salón, estuvieron mucho más presentes en la oferta musical de esos años. Como expone Ellie Anne Duque,

No hay poemas sinfónicos, ni baladas, ni oberturas, ni el tipo de composiciones que asociamos con la descripción, en la Europa decimonónica, de eventos sociales de gran impacto. Y no hay este tipo de comentarios porque no hubo en el país este tipo de composiciones. El músico colombiano de fines del siglo XIX escribía piezas breves, denominadas *piezas de salón*, porque no se ejecutan usualmente en conciertos, inspiradas en danzas características europeas y latinoamericanas. Con este sencillo bagaje musical hicieron los compositores nacionales sus comentarios artísticos, sociales y afectivos. (“Música” 252, cursivas del original)

El siglo XIX fue un escenario de confluencia de la tradición musical europea, presente con relativa permanencia pero no sin cierto anacronismo desde la época colonial, y algunas sonoridades mucho más cercanas a los mundos musicales amerindio y africano. En cuanto a la incidencia del modelo musical procedente de Europa, el público y los compositores colombianos decimonónicos eran herederos de un bagaje más bien discontinuo y fragmentario. Como explica Duque, este público y estos compositores aprendieron, desde los años cuarenta del siglo XIX, “a dar [un] nuevo significado afectivo al sistema musical teórico europeo, con el cual el país había tenido íntimo contacto en el siglo XVII, pero cuya práctica había decaído a fines el siglo XVIII y durante las primeras cuatro décadas del XIX. El colombiano saltó de la música barroca de tradición italiana y española a la música romántica de intenciones popularizantes del siglo XIX”. Así mismo, la música vocal operática, y en general el estilo propio de las canciones gestadas en el marco compositivo y teórico de la música europea, jugaron un papel decisivo en la configuración de las preferencias estéticas en Colombia durante la segunda mitad del siglo XIX (Duque, “Música” 253; véase Bermúdez, *Historia* 27, 33; Ospina, “Sonidos” 3-15). De hecho, Calvo creció en los años de la consolidación de la ópera y la zarzuela en la oferta de espectáculos públicos en el país, y vivió en Bogotá en un importante momento de recuperación de dichas representaciones musicales, luego de la guerra de los Mil Días (Bermúdez, “From Colombian” 200-205; Bermúdez, *Historia* 89, 96-98).

Sin embargo, si bien la ópera, sobre todo la de factura italiana, y la zarzuela de tradición española estuvieron en el centro de las preferencias musicales de los colombianos desde mediados del

siglo XIX, “la pieza de salón fue la música del hogar, del grupo social pequeño, la opción para involucrar el evento sonoro con la cotidianidad y el vehículo más apropiado para entreverar los aires nacionales dentro del sistema musical europeo” (Duque, “Música” 253). Como ya se dijo, las faenas creativas e interpretativas de muchos músicos urbanos de las clases media y alta gravitaron en torno a la música para los salones de baile. Aunque es posible rastrear algunos intentos sobresalientes de incursionar en la confección de obras de mayor envergadura, estilísticamente más acordes con los paradigmas contemporáneos de la música académica europea, tales esfuerzos nunca llegaron a ser una corriente predominante en los trabajos de los músicos nacionales. Se gestaron algunas óperas, zarzuelas, entremeses y obras de carácter religioso afines con formas y estilos europeos, pero, en general, “no fueron difundidas, pues no se publicaron y rara vez fueron ejecutadas después de sus respectivos estrenos”. Por el contrario, “la pieza de salón recibió la mayor divulgación posible a partir de 1848, cuando aparecieron las primeras partituras litografiadas”, hecho facilitado por la inclusión de estas pequeñas obras en diferentes publicaciones periódicas y por su utilización frecuente en fiestas y otros diversos eventos sociales cotidianos (Duque, “Música” 253)⁵.

Así pues, a pesar de las incursiones de algunos compositores en los terrenos de la ópera y la zarzuela, para finales del siglo XIX y comienzos del XX “la composición musical en Colombia todavía se desarrollaba en el mundo de la danza de carácter social”; y ciertamente, en términos de preferencias musicales y de repertorios disponibles, “reinaban el vals, la polca, la marcha, y la recién importada danza habanera” (Duque, “Ecos de un baile” 125). Tales géneros empezaron a apilarse en el catálogo de Luis Antonio Calvo, pues tal fue la herencia estilística que recibió de la generación anterior y de la que diligentemente echó mano. No hay duda de que el despegue y la consolidación de Calvo como compositor, en las primeras décadas del siglo XX, sobrevinieron de la mano con su rol de proveedor de piezas breves para los salones de baile, aunque, evidentemente, no todas sus composiciones llegaron a los salones o estuvieron destinadas a ellos.

Al examinar su catálogo de composiciones un hecho salta a la vista: la obra musical de Calvo está mayoritariamente conformada por pequeñas piezas que, a pesar de pertenecer a diversos géneros,

5 Entre los compositores colombianos de finales del siglo XIX sobresalen José María Ponce de León en el campo de la ópera y Daniel Figueroa, Teresa Tanco y Juan Crisóstomo Osorio por sus zarzuelas.

bien pueden clasificarse en la categoría de música de salón. Es más, exceptuando el pequeño porcentaje de obras para orquesta, la música religiosa y el conjunto de sus canciones, su producción musical es, casi por definición, un abundante repertorio de piezas de salón. En esta perspectiva, aunque los aires y los motivos nacionales abundan en los trazos compositivos de Calvo, sobre todo en términos rítmicos, buena parte del fundamento técnico de sus danzas, gavotas, valsos, bambucos, pasillos y otras obras de carácter misceláneo procede de una tradición musical esencialmente europea, popular y decimonónica.

Los compositores colombianos de finales del siglo xix y de las primeras décadas del siglo xx, entre ellos Pedro Morales Pino, Emilio Murillo, Guillermo Quevedo, Fulgencio García, Ricardo Acevedo Bernal y, por supuesto, Luis A. Calvo son herederos de la tradición que los franceses denominaron “piezas de carácter”. Este apelativo hace referencia a un conjunto de composiciones breves que, asociadas a la “música de salón y de baile o al repertorio de concierto [...] se alejaban de los procesos intelectuales de la forma sonata clásica y abrazaban nuevas maneras de entender la música, tanto desde la perspectiva romántica descriptiva como desde variados contextos de índole nacionalista, siempre con el fin de suscitar o evocar estados afectivos” (Duque, “Las obras”; Duque “Los compositores”). Además, como explica Arnold Hauser, con el establecimiento del romanticismo la música experimentó una auténtica desintegración en muchas de sus formas clásicas:

[...] [l]a forma sonata se desmorona y es sustituida cada vez más frecuentemente por formas menos severas y menos esquemáticamente realizadas, por pequeños géneros líricos y descriptivos tales como la fantasía y la rapsodia, el arabesco y el estudio, el *intermezzo* y el *impromptu*, la improvisación y la variación. También las obras grandes se sustituyen a menudo por tales miniaturas, las cuales desde el punto de vista estructural no constituyen ya los actos de un drama, sino las escenas de una revista. (954-955)

La noción misma de *pieza de salón* ya tenía, para comienzos del siglo xx, un historial de por lo menos dos siglos de maduración, si bien su constitución se consolidó a lo largo del siglo xix. En opinión de Mario Gómez-Vignes, fue el resultado de la confluencia de al menos tres tendencias musicales: en primer lugar, “el pianismo brillante” característico de los trabajos de los compositores de vanguardia de la primera mitad del siglo, como Chopin y Liszt, y de los de algunos de sus sucesores, entre ellos Saint-Saëns, Grieg, Dvořák y Tchaikovsky. En segunda instancia, los trabajos de toda una generación de compositores que, desde mediados del xix, convirtieron

el género de salón en un negocio editorial “realmente lucrativo y rentable”, en virtud de la demanda de numerosos estudiantes de piano. Compositores como Leybach, Godard y Rubinstein fueron los creadores de cientos de piezas intensamente sentimentales, pero sobre todo idóneas “para las limitadas posibilidades técnicas de su amplia clientela de aficionados”. Y, en tercer lugar, la música de baile propiamente dicha, al estilo de los valeses de Johann Strauss hijo y de las operetas de Offenbach (“La polifacética” 12-13).

Con un conocimiento muy somero de la larga tradición que lo acompañaba, la sociedad y los compositores colombianos de finales del siglo XIX abrazaron con entusiasmo el estilo propio de las piezas de salón como música de baile y como vehículo para composiciones de corte más académico (Duque, “Música” 254). Así se constituyó una estética mestiza, inscrita en una tendencia que se extendía por buena parte de Latinoamérica: logró asentarse “vigorosamente en los medios musicales criollos y, al aclimatarse, produjo una avasallante andanada de creadores locales que reprodujeron a su manera lo que venía de ultramar en forma de partituras impresas, rollos de pianola y en los repertorios de uno que otro artista itinerante” (Gómez-Vignes, “La polifacética” 11). De esta manera, la noción que se conformó en Colombia de estos graciosos trozos musicales terminó por ser “un poco de todo: pieza de salón, pieza de baile, método de enseñanza musical, gesto nacionalista, expresión afectiva, descripción poética, ejercicio instrumental, recurso para el desarrollo personal del artista y medio de comunicación entre este y su público” (Duque, “Las obras” 3-4).

Al cabo de unas cuantas décadas ya estaban más o menos definidos varios de los elementos musicales que habrían de darle al género su impronta característica en nuestro medio, reverente con la hegemonía musical europea pero ávido de una definición de su propio nacionalismo musical. Se impusieron como composiciones ceñidas a patrones rítmicos preestablecidos y su originalidad radicó esencialmente en la sofisticación y popularidad de sus melodías y en su organización armónica. Sobre todo, se trataba de piezas cortas, que comprendían entre dos y cuatro secciones, con esquemas de repeticiones que resultaban indispensables para darles forma y hacerlas más extensas. Lejos de conformarse con los ritmos usualmente vinculados con la música de baile y de salón, como la polca, el vals y la mazurca, u otros más añejos como la contradanza, la redova y la galopa, los compositores colombianos extendieron los recursos compositivos del género a su producción de bambucos, danzas y pasillos. Por estas razones, aunque tenían un evidente vínculo estilístico con una tradición académica europea, a la luz de las tendencias costumbristas propias del siglo XIX estas piezas

terminaron por constituir en nuestro país un repertorio nacionalista de carácter popular (Duque, “Música” 254-255; Duque, “La cultura musical”)⁶. Como veremos en detalle más adelante, varias de estas características más o menos estructurales de las piezas de salón, particularmente en sus versiones nacionalistas de fines del siglo XIX, se encuentran en las piezas de salón que desde los primeros años del nuevo siglo empezó a componer Luis A. Calvo.

Hacia el final de la temporada que vivió en Tunja, con cerca de veinte años de edad y con conocimientos musicales adquiridos (hasta el momento) casi exclusivamente de forma empírica, Calvo incursionó en el arte de la composición. De estos primeros esfuerzos solo se conservó *Livia*, una pegajosa y repetitiva danza con la que el nombre del autor empezó a conocerse en el restringido medio artístico nacional de aquellos años. Sin duda, el éxito de *Livia* radicaba en su acertada concepción como una pieza para ser bailada en fiestas —aunque es probable que haya sido concebida como pieza de banda para retretas en la plaza pública—. Por la sencillez de sus características melódicas y armónicas y su buen uso del ya reconocido patrón rítmico de la danza habanera, *Livia* satisfacía las expectativas que había respecto de este tipo de composiciones. La experiencia laboral de Calvo, amasada a lo largo de horas y horas de interpretación del piano en una fiesta y otra, mientras observaba a incontables parejas repetir los mismos pasos, daba así sus primeros frutos. Calvo la tuvo clara. *Livia* era una pieza idónea para responder a la demanda de música de salón de la sociedad de entonces. Tunja primero, y no mucho después Bogotá, tuvieron en él un prolífico proveedor de obras que, aunque simples en su aspecto técnico, respondían muy bien a los gustos predominantes y a los requerimientos de los encuentros sociales. No se necesitaba mucho. Las tres secciones de *Livia*, bien delineadas en su carácter, las dos primeras en re menor y la última en re mayor, como para indicar cambios naturales en la coreografía, la insistencia en un patrón melódico dominado por tresillos que se afincaba sin problemas al cadencioso y repetitivo ritmo de la danza habanera, y la utilización de una secuencia armónica más bien estable y ceñida a los acordes más consonantes de la tonalidad, salvo algunos juegos con dominantes secundarias, resultaban elementos más que suficientes para que la pieza hiciera carrera en los salones de baile y en la plaza pública.

6 Otros elementos característicos de la tradición francesa de las “piezas de carácter” que también son más o menos característicos de las obras de Calvo son el distanciamiento de la forma sonata, la intención de “expresar sentimientos, emociones y estados de ánimo” y la “estilización de danzas regionales” (K. Ellis, cit. en Duque, *Guillermo Uribe Holguín* 37-38).

Partitura 1. *Livia* (compases 1-19)

#21

LIVIA

Ranza

L. A. CALVO.

M. 1684. C.S.
C. 169
V. 1/48

Vivo.

3. Navia.

153

Pero conforme avanzaba el siglo xx a la preferencia por la música de salón, en la que el vals tenía un marcado protagonismo, se añadió el gusto por diversos géneros y pasos foráneos de baile, entre ellos el pasodoble y el chotis, a los que después se unirían el *one-step*, el *two-step*, el *cake-walk* y, un poco más tarde, el *maxixe*, el tango, el foxtrot, el danzón y otros bailes de procedencia caribeña (Bermúdez, *Historia* 60). En varios de estos géneros incursionó Calvo, auténtico proveedor de música de demanda. Y si bien se trataba de música moderna, no por ello dejó de reflejar, en los trazos compositivos del santandereano, un perfil estilístico claramente asociado con la música de salón decimonónica.

Romanticismo y modernidad en la música de Calvo

En la amplia gama de géneros que comprenden las composiciones de Luis A. Calvo se encuentran aires musicales que se consideraban autóctonos, como el bambuco y el pasillo, y otros claramente vinculados (o en proceso de vinculación) con el nacionalismo musical de otros países, como el tango, el foxtrot, el pasodoble, el *one-step*, el *ragtime* y el vals. Calvo respondía muy bien a la demanda que en materia de gustos musicales y de entretenimiento imponía el momento; su música estaba de moda, y como tal, era consumida y apreciada por buena parte de la sociedad. Sin embargo, igual que otros artistas y literatos de su generación, él se mantuvo, en lo estilístico y en lo afectivo, fiel al quehacer musical de las últimas décadas del siglo xix.

A primera vista se trata de una situación paradójica. Para empezar, muchos de los elementos técnicos y estilísticos más evidentes de la música de Calvo pueden representar un ejemplo de lo que el historiador Carlos Uribe Celis denomina, para el caso de los intelectuales colombianos de los años veinte, “supervivencias románticas”, en tanto eran más característicos de los compositores del siglo xix que de los del xx. Aunque en algunas piezas de Calvo se aprecian insinuaciones cromáticas o uno que otro acorde pensado por fuera de la lógica de la armonía tonal, en su obra está casi del todo ausente la armonía cromática propiamente dicha, así como los elementos asociados al dodecafonismo o la atonalidad. En Calvo no hay nada de eso, y no solo porque su formación académica fue truncada por la enfermedad, sino por el agudo contraste que esos elementos habrían hecho con el carácter evocativo, sencillo y, sobre todo, popular que desde muy temprano predominó en sus composiciones. Su música es casi por definición un abultado repertorio de piezas de salón, herencia inequívoca del siglo xix, pero reinterpretada a la

luz de las condiciones comerciales de las nacientes industrias del entretenimiento musical moderno.

Algunos compositores colombianos contemporáneos de Calvo insistían en nutrir el naciente discurso del nacionalismo musical con los recursos técnicos propios de la educación de conservatorio europea. No obstante, si bien Guillermo Uribe Holguín llegó a ser profesor de Calvo, no era, en términos musicales, su interlocutor. Como tampoco podían serlo compositores como Antonio María Valencia, Jesús Bermúdez Silva y José Rozo Contreras, más versados que Calvo en la música académica. El autor del *Intermezzo n.º 1* era un músico talentoso y un compositor creativo, pero su música no era “música clásica”, al menos no en el sentido más restringido y académico del término. Era música elegante, estilizada y con una confección atractiva y original en su construcción rítmica, armónica y, sobre todo, melódica, pero, con todo y eso, su carácter era esencialmente popular. El solo hecho de haberla escrito en partituras ya constituía un evidente signo de formalización; pero no por ello era música académica. Y, a decir verdad, tampoco pretendía serlo. Calvo no escribió sonatas, ni sinfonías, ni conciertos para piano (ni otro instrumento), ni óperas (aunque sí una opereta), ni cuartetos, ni nada por el estilo. Por el contrario, fue un prolífico creador de piezas cortas, comúnmente conocidas como *miniaturas musicales*; un compositor apegado a formas pequeñas y sencillas, a considerable distancia de las exigencias de las obras de gran factura. Él era consciente de ello y lo repetía a menudo. Por ejemplo, cuando en 1941 se dispuso para el montaje de su única fantasía sinfónica, *Escenas pintorescas de Colombia*, no dejó de manifestar su cansancio e incomodidad por el trabajo de escribir los arreglos para tantos instrumentos (Cartas a H. Correal, mayo-agosto de 1941, ASESM).

Pero, curiosamente, para la mayor parte del público colombiano de las primeras décadas del siglo xx, que consumía y disfrutaba los trabajos de Calvo, piezas como *Malvaloca*, *Carmiña* y los intermezzos eran muestras de música clásica en su máxima expresión. Es más, quizás como la manifestación de un deseo de ser parte de una sociedad más “civilizada”, muchos veían en Calvo el modelo del compositor legendario de música clásica, y percibían en su música la estela de personajes como Bach, Mozart, Beethoven y Chopin. Incluso llegaban a menudo a elevar los logros del compositor gambitero por encima de los de sus antecesores europeos. Esto resulta evidente al leer las apreciaciones que merecieron Calvo y su *Intermezzo n.º 1*, por parte de letrados y profanos, cuando en 1935 se festejaron las bodas de plata de esta composición. Nadie podía convencerlos de lo contrario. Ni siquiera el propio Calvo, quien a

menudo reconocía las restricciones de su formación profesional y del alcance técnico de su obra.

De igual manera, etiquetas como el “Chopin colombiano” o el “Chopin criollo” han sido utilizadas de forma indiscriminada en incontables evocaciones de su legado artístico que han tenido lugar en conciertos, homenajes, entrevistas, programas de radio y televisión y publicaciones. Pero, como explica Mario Gómez-Vignes, “Calvo está muy lejos de Chopin, tanto en el tiempo como en el concepto y la entidad estética de su lenguaje. El creerlos vinculados proviene de un error de interpretación”. En efecto, sigue Gómez-Vignes, a pesar del sentimentalismo que exhiben varias piezas de ambos compositores y de la indiscutible “introspección” que los llevaba a “volcar en el piano las atmósferas de sus vivencias [y] de sus paisajes interiores”, la música para piano de Calvo carece de muchos de los procedimientos acústicos y armónicos que se encuentran en las obras de Chopin. Desde todos los puntos de vista, insiste el musicólogo, “Calvo es más modesto, más crepuscular” que el polaco. Incluso en sus composiciones aparentemente más distanciadas del ámbito de la música popular, como sus intermezzos, preludios y caprichos, “Calvo carece del vuelo de Chopin que va más allá de lo simplemente lírico o frondoso. No tiene ni su audacia ni su elocuencia ni sus recursos” (“La polifacética” 14-15). Todo esto puede entenderse, por un lado, como ya hemos anotado, debido a su limitada formación técnica y académica, y por otro, en razón de la escasa tradición existente en el país en el terreno de la música académica propiamente dicha. Tradición que, de cualquier modo, el compositor santandereano no desconocía y a la que sin duda se hubiese querido vincular, de no ser por los obstáculos inherentes a su drama personal y las restricciones que le imponía el mundo comercial para el que trabajaba. A pesar de todo, concluye Gómez-Vignes, “Calvo es curioso, inquieto e intuitivo. Lo que no sabe lo supone, lo inventa. En este sentido, y si queremos compararlo con algún maestro del pasado, Calvo se parece más a Schubert, cuya obra suele estar impregnada de honda aflicción, de una suerte de nostalgia inefable, como en el caso de Calvo y que tuvo también, como éste, una preparación musical accidentada e incompleta” (15).

Sin embargo, es necesario cuestionar la pertinencia de este tipo de marcos universalistas a la hora de caracterizar una obra musical y juzgar su trascendencia. Igual que aquellos periodistas y audiencias de comienzos de siglo, algunos musicólogos actuales han estudiado el legado musical de Calvo y de otros compositores latinoamericanos de ese período en función de un interés por determinar su valor en relación con el paradigma de la música clásica europea.

La diferencia principal es que mientras los primeros lo hacían para enaltecer los logros artísticos de Calvo y validar su obra, en tanto la consideraban equiparable con la de Mozart y Chopin, los musicólogos de hoy, entre ellos Duque y Gómez-Vignes, a menudo lo hacen para descalificar las actividades de los compositores locales y presentar sus creaciones artísticas como irrelevantes en relación con la producción musical europea. En particular, tales prejuicios han sido evidentes en la consideración de la música de salón como un género “menor” y “ligero”, incluso simple e intrascendente. Como explica Juan Francisco Sans:

La crítica tradicional ha condenado este género que paradójicamente representa la parte más substancial de la producción compositiva del siglo XIX y comienzos del XX a un lugar marginal en el marco de la historia de la música. Esta valoración estética negativa ha repercutido específicamente en contra de la música que durante ese período se hizo en América Latina, que se adscribe mayoritariamente a este género. El hecho es que la música de salón es descalificada según este criterio como “prosaica” o “trivial” (usando el término propuesto por Carl Dahlhaus), en oposición a la música “poética” o “clásica”, que representa un estadio superior de la música. [...] Dentro de este contexto, la *forma de sonata* constituye el *desideratum*, el paradigma hacia el cual debe aspirar cualquier composición que pretenda ir más allá de la moda, trascender su momento histórico y convertirse en una obra maestra. (24-25, cursivas del original)

El estigma de superficialidad que subyace en la caracterización musicológica de la obra para piano de estos compositores presupone una correlación equívoca entre complejidad técnica y valor estético. En un horizonte estilístico similar al de Calvo otros pianistas latinoamericanos, como el cubano Ignacio Cervantes (1847-1905), la venezolana Teresa Carreño (1853-1917), el guatemalteco Julián Paniagua (1856-1946), el nicaragüense Alejandro Vega (1875-1937) y el costarricense Julio Mata (1899-1969) exhibieron distintos niveles de recursividad técnica en las piezas de salón que escribieron. Unas veces se trataba de reproducir una serie de “efectos virtuosísticos”, como “arpeggios vertiginosos, fantasía brillante, octavas, y trémolos tempestuosos”, pero otras tantas empleaban construcciones musicales sencillas, sin que por ello cambiara necesariamente el universo expresivo ni el contorno estilístico de su propuesta en general. Se trataba de una amplia gama de posibilidades técnicas en cierto modo similar, por ejemplo, a la que puede encontrarse en la obra pianística de Chopin en lo correspondiente a mazurcas y valsos (Meza 170-172). Con la diferencia, por supuesto, de que la consideración de dichos contrastes técnicos en el caso de Chopin no suele derivar

en una discriminación de la importancia de su obra musical, como ha sido el caso con la música de muchos pianistas-compositores latinoamericanos, entre ellos Calvo (Sans y López Cano).

Por otra parte, siguiendo los argumentos que han presentado recientemente autores como Michael Denning, Derek Scott y Alejandro Madrid, puede resultar sensato considerar a Calvo y a varios de sus colegas latinoamericanos de comienzos del siglo xx representantes de un tipo distinto de modernidad artística. Una “modernidad periférica” cuyos productos musicales, aunque demasiado conservadores en apariencia, resultan tan “modernos” como los de otras vanguardias intelectuales de entonces, especialmente si se tienen en cuenta las múltiples rupturas que implicaron y la drástica reconfiguración de categorías y convenciones que trajeron consigo. A la vez que esta producción musical hacía difusas las fronteras entre lo urbano y lo rural, lo sagrado y lo secular, lo tradicional y lo moderno, lo popular y lo académico, ponía de manifiesto una serie de contradicciones: “músicas urbano-rurales, músicas religioso-comerciales, músicas tradicionales profesionales, y músicas populares celebradas por intelectuales de la élite” (Denning 38-40; véase Sarlo). Más aún, en virtud de su relevancia en el surgimiento de nuevos contextos de producción y consumo culturales, con “la incorporación de la música al sistema de empresa capitalista” —por ejemplo, en el naciente mundo de las grabaciones fonográficas—, se trató de una revolución cultural que, como sugiere Derek Scott, redundó en una progresiva polarización entre la música comercial y la tradición clásica, que se resistía a su mercantilización, aferrada a su estatus simbólico de arte “serio” (3-4). Así las cosas, la música popular de Calvo, y por extensión la de muchos compositores de su generación, bien puede considerarse otro tipo de “máquina deseante” —según la expresión utilizada por Santiago Castro-Gómez en su estudio sobre el desenvolvimiento del régimen capitalista en Bogotá—, en tanto funcionó, igual que “la publicidad, la moda y las diversiones públicas”, como un mecanismo de interpelación que facilitaba “la circulación permanente del deseo” de modernidad y cosmopolitismo, así como “la conexión de los sujetos (su ‘sujeción’) a la productividad del sistema” (18).

Evidentemente, la música de Calvo tiene características estilísticas mucho más afines con la música europea de salón de la segunda mitad del siglo xix que con los aires vanguardistas de la música académica europea de la primera mitad del siglo xx. Sin embargo, ello no la hace más “romántica” y menos “moderna”. Por el contrario, como sucedió con otros compositores no europeos usualmente etiquetados, de manera imprecisa, como románticos, el

de Calvo constituye un caso de resignificación, apropiación y transformación de dichos modelos musicales europeos, no simplemente de imitación o emulación. El Romanticismo fue una experiencia estética e intelectual contingente, circunscrita “dentro de coordenadas históricas, geográficas y culturales específicas”, por lo que, parafraseando a Alejandro Madrid, el rótulo de “romántico” que comparten figuras como Schumann, Wagner, Liszt y Chopin resulta inapropiado para describir las actividades de Tchaikovski, Alberto Williams, Julián Carrillo y el propio Luis A. Calvo (*In Search* 68). Desde sus distintas localidades, estos compositores articularon la tradición musical europea “a través de sus propios lentes y experiencias culturales, de acuerdo con las audiencias locales para las que estaban escribiendo, y al hacerlo, transformaron esa cultura europea para hacerla propia, [tomando] las ideas, técnicas, estilos, y credos estéticos de los compositores convencionalmente etiquetados como Románticos [para convertirlos] en nuevos idiomas culturales” (Madrid, *In Search* 68). Dicha resignificación cultural y estética es central en la configuración del modernismo periférico de Calvo y de varios de sus colegas latinoamericanos a comienzos del siglo xx, gestores de proyectos musicales definidos en la síntesis de por lo menos tres elementos: los recursos estilísticos y técnicos adquiridos en su formación musical; los entornos ideológicos y socioculturales asociados con su vida personal, sus actividades artísticas y sus audiencias; y sus propias sensibilidades y preferencias estéticas.

En la confluencia de estos factores, más que en la conformidad con modelos universalistas de historicismo musical, es posible apreciar la particularidad del modernismo periférico en la obra musical de Luis A. Calvo. Si bien la continuidad con la tradición europea de la música de salón es evidente, su música es también un caso de renovación de esa tradición, al menos por dos razones: primero, por la incorporación de elementos culturales y musicales vernáculos, en el contexto de campañas nacionalistas en procura de un “sentido único de localidad”; y, en segundo lugar, por la resignificación de los estilos de la música de salón a la luz de una serie de sensibilidades estéticas locales, incluida la suya propia. A pesar de la aparente discrepancia técnica de sus respectivas propuestas musicales, estas razones permiten considerar dentro de un mismo horizonte modernista a Calvo y a otros compositores latinoamericanos de su generación, como Alberto Williams, Ernesto Nazareth, Heitor Villa-Lobos, Manuel M. Ponce y Alejandro García Caturla (Madrid, “Renovation” 410). Pero el de Calvo también es un caso de ruptura con la tradición, particularmente en la figuración de la música popular dentro de la naciente industria del entretenimiento

masivo. No se trató solamente de la consolidación de un universo estético alternativo que desafió algunas categorías existentes en la medida en que no satisfacía el requisito de erudición de la música “clásica” ni el molde tradicional de la música “folclórica”, sino que su articulación con las novedosas tecnologías de grabación fonográfica implicaba dinámicas sin precedentes de difusión, mercadeo y consumo de contenidos musicales.

Al utilizar con notoria inteligencia ciertos elementos técnicos de teoría musical, Calvo les proporcionó a sus composiciones un indiscutible aire de sofisticación, intensificado por la sensibilidad, finura y carisma de sus melodías. Quizás un poco añeja y demasiado modesta desde el punto de vista académico, pero del todo actual, refinada y compleja a los ojos de sus leales admiradores, e idónea para satisfacer las necesidades del medio artístico para el que trabajaba, su música se abrió campo y logró ponerse de moda. Y en el camino, sirvió, junto con las creaciones de varios de sus colegas contemporáneos, como referente de peso tanto en la definición del gusto estético de un amplio sector social en las primeras décadas del siglo xx como en la delimitación del naciente nacionalismo musical. Música popular con pretensiones academizantes, a un tiempo tradicional y moderna; en ese sentido, música liminal, a medio camino entre lo académico y lo popular. Así es la música de Calvo, y seguramente con tal indefinición y tales paradojas se aseguró su éxito y notoriedad en medio de una sociedad igualmente determinada por valores y prácticas tradicionales pero *deseante* de modernidad; una sociedad cuyas preferencias estéticas también se encontraban vagamente definidas, en construcción, y en últimas, a mitad de camino entre el fervor de lo popular y las pretensiones de alta cultura que imponían para la definición de la nación y la nacionalidad aquellos años febriles.

Cuando en 1920 le preguntaron sobre sus compositores predilectos, Calvo apenas mencionó tres nombres: “Wagner, el enorme revolucionador, César Franck, en sus poemas sinfónicos ‘Redención’ y otros; [y] Saint-Saëns” (Toro, “Luis A. Calvo”, *El Espectador*, c. 1920, ACM)⁷. Sin embargo, aunque tales influencias permearon indiscutiblemente su obra, Calvo desarrolló, en cierto modo, su propio estilo, sin duda mucho más elemental y menos procesado que el de sus ídolos europeos; un estilo más visceral y emocional que completamente profesional; un estilo original y al mismo tiempo aún con la tendencia que en materia compositiva exhibía la mayoría de los compositores colombianos de su generación; y, desde casi todo

7 En otras entrevistas Calvo hablaba, a propósito de compositores locales, de su admiración por Guillermo Uribe Holguín, Carlos Vieco y Gonzalo Vidal.

punto de vista, un estilo popular, si bien ciertamente sofisticado y elegante. Además, la música de Calvo logró estar muy a tono con las creaciones de sus colegas contemporáneos, tanto de Europa como de América, que eran proveedores de música popular para numerosas audiencias. Música popular y música de moda, pero no por ello música simple o trivial. Por el contrario, los “hábitos armónicos” de Calvo “provienen de las decantaciones que se dieron al final del siglo [xix] en autores como Grieg, Dvořák, Tchaikovski, Franck”, y en una serie de compositores europeos que, en el marco del auge de la música de salón, produjeron innumerables piezas para suplir la demanda de incontables estudiantes de distintos niveles (Gómez-Vignes, “La polifacética” 15-16).

Y es que el talante compositivo de Calvo fue, en varios aspectos, muy similar al del músico del siglo xix, el cual, según explica Ellie Anne Duque, “fue un artesano, trabajaba por encargo” y tenía pocas oportunidades para “dar rienda suelta a su imaginación creativa”. Aunque, en el caso de Calvo, el tiempo para componer dejó de ser una dificultad considerable después del confinamiento en Agua de Dios. Además, la obra de Calvo puede inscribirse sin mayores reparos en una tendencia costumbrista de largo alcance que dirigió su mirada a la creación de cuadros artísticos de patria. En el caso de la música, y más específicamente de la música para piano, esta tendencia tiene entre sus antecesores a personajes como Manuel María Párraga (c. 1826-c. 1895), Julio Quevedo (1829-1897), José María Ponce de León (1845-1882) y Jorge Pombo (1847-1912) (Duque, “Música” 255; “Colombia”). La tendencia y la línea estilística en cuestión estuvieron representadas en los últimos años del siglo xix y en las primeras décadas del xx, además de Luis A. Calvo, por músicos como Pedro Morales Pino (1863-1926), Carlos “El Ciego” Escamilla (1879-1913), Emilio Murillo (1889-1942), Fulgencio García (1880-1945) y Alejandro Wills (1884-1943). Sin duda, se trató de “una generación excepcional en el devenir de la música popular en Bogotá”, en virtud de que “fueron los primeros en entrar al mercado colombiano del disco, generaron un repertorio nacional y participaron, sin saberlo, en forjar un perfil cultural nacional indiscutible” (Duque, “Luis A. Calvo” 12).

A pesar de la originalidad de sus melodías y del carácter moderno de su propuesta musical en el escenario de las nuevas industrias musicales de entretenimiento y el emergente capitalismo urbano, Calvo no fue particularmente un innovador en materia de géneros musicales. Con todo, en su catálogo de composiciones sobresalen los ritmos más populares de la época, y es de notarse la versatilidad y el carácter polifacético de su legado musical. Sin crear música de

grandes dimensiones, incursionó en diversos géneros para variados ámbitos y circunstancias, desde eventos civiles y reinados de belleza hasta conciertos y películas. Al parecer, la inspiración, la imaginación y la creatividad, elementos tan exuberantes en algunos compositores y tan esquivos para otros, los tenía Calvo disponibles a menudo, casi a flor de piel.

Las características musicales de la obra de Calvo

En 1905 Luis A. Calvo se trasladó a Bogotá. Tras vivir penurias económicas, y en medio de una improvisada y agitada agenda como estudiante en la Academia Nacional de Música (luego conservatorio) y músico por demanda en distintos ámbitos, le dio a conocer al público capitalino sus primeras composiciones, entre ellas *Anhelos* (vals), *Intermezzo n.º 1*, *Intermezzo n.º 2 (Lejano azul)* y *Malvaloca* (danza). Desde entonces, con cerca de treinta años de edad, Calvo definió las principales características de su estilo musical, que con pocas variaciones de fondo predominarían en la mayoría de las piezas que escribió durante las tres décadas siguientes. En efecto, poco a poco su catálogo de composiciones se nutrió de una serie de obras para piano, conformadas por lo general de tres secciones, cuya interpretación no solía superar los cinco minutos y en las cuales eran determinantes las convenciones rítmicas que dictaba la elección de un determinado género musical. Eran piezas que no acusaban niveles complejos de elaboración armónica ni de textura musical, pero que, en cambio, incluían melodías con un alto sentido de originalidad y belleza.

Uno de los ejemplos más evidentes de estas características es el *Intermezzo n.º 1*, una de las obras más emblemáticas y conocidas de Calvo. Salvo algunas tensiones eventuales, la progresión de los acordes es estable, alternando casi todo el tiempo entre la tónica y la dominante de la tonalidad principal (mi bemol mayor), con eventuales pasos por la subdominante o por algunas dominantes secundarias. Sin embargo, el motivo melódico que predomina en la primera sección de la obra tiene un intenso nivel de expresividad. Esta melodía fue, con seguridad, lo más apreciado y atractivo de todo el *Intermezzo* desde sus primeros años. Probablemente, esta combinación de un contorno armónico descomplicado y una melodía sentimental y llena de nostalgia, combinación que, por cierto, es común a casi todas las obras de Calvo, fue un factor capital en la consolidación de la popularidad que finalmente terminaron granjeándose el compositor y su primer *intermezzo*.

Partitura 2. *Intermezzo n.º 1* (primera sección, compases 1-20)

INTERMEZZO 1º

L. A. CALVO.

The musical score is presented in five systems. The first system is marked *Andte.* and features a treble clef with a key signature of two flats and a common time signature of 8/8. The second system is marked *rall.* and includes a 3/4 time signature. The third system includes dynamic markings *p* and *pp*. The fourth system includes a first ending bracket. The fifth system includes a second ending bracket and a measure rest of 8 measures. The score is published by "MISTRADA".

Partitura 3. Malvaloca (compases 1-16)

The image shows a page of a musical score for the piece "Malvaloca" by Luis Antonio Calvo, measures 1 through 16. The score is written for piano and includes a treble and bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The music features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The first measure is marked *Alz. 3/4*. The second measure has a *p* dynamic marking. The third measure has a *ritar.* marking. The fourth measure has a *dan.* marking. The fifth measure has a *do.* marking. The score is framed by a rectangular border. At the top center, there is a circular stamp that reads "L. A. CALVO" and "REGRAS". To the right of the stamp, there is a rectangular stamp that reads "CENTRO COLOMBIANO DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL" and "COLECCIÓN". Below the stamp, the title "MALVALOCA" is written in a large, serif font. To the right of the title, the composer's name "L. A. CALVO." and the dates "1882-1945" are written.

Fuente: Edición de G. Navia, CDM.

Partitura 4. Lejano azul (primera sección, compases 1-14)

Dedicado a la Srta **Carmen Sánchez Lara**

LEJANO AZUL

2º INTERMEZZO

por **LUIS A. CALVO**

Mod^{to} gracioso.

Introd:

p *rallentando* *m.d.* *rallentando*

rallentando... *p* *Il tempo* *Marcato* *Il canto*

poco a poco cresc: *f*

decrescendo

De la misma forma, *Lejano azul* (el *Intermezzo n.º 2*) y *Malvaloca* son obras cortas y no muy complejas en su textura musical; en ellas predominan las melodías a una voz acompañadas por bloques armónicos en el marco de patrones rítmicos preestablecidos. No obstante, permiten apreciar en Calvo una temprana, fecunda y sorprendente habilidad para producir “una melodía tras otra en los contextos rítmicos más disímiles” (Duque, “Luis A. Calvo” 14-15). Tal es el caso, por ejemplo, del cadencioso ritmo de la danza habanera que soporta, junto con una progresión armónica un poco más elaborada que la del *Intermezzo n.º 1*, el desenvolvimiento del motivo melódico de *Malvaloca*. Por su parte, en *Lejano azul* se percibe una insinuación polifónica más evidente que en la mayoría de las obras de Calvo. Por medio de un llamativo aprovechamiento de un motivo rítmico, el autor gestó una atractiva construcción melódica sustentada en repeticiones, imitaciones a dos planos, pequeñas variaciones interválicas y un discurso musical ameno y consistente.

Es el momento de considerar otras características de la música de Calvo a nivel de ritmo, melodía, armonía, forma, timbre y textura, y en términos del carácter expresivo de las letras.

RITMO

En la mayoría de las piezas de Calvo predominan los esquemas rítmicos característicos de los géneros musicales preponderantes en la música popular durante las primeras décadas del siglo xx en el interior del país. Tales elecciones se hacen ya explícitas en los subtítulos con que se presentan las obras (pasillo, danza, vals, etc.), así como en los acompañamientos que Calvo escribió para la mano izquierda y, eventualmente, en las melodías⁸. El mismo alineamiento entre ritmo y género se hace patente en la definición del carácter interpretativo (los matices agógicos) y, sobre todo, en la determinación métrica: las danzas, los tangos y algunas marchas en 2/4; los pasillos, los vales y los bambucos en 3/4; las gavotas, los foxtrots y los himnos en 4/4, etc. Algunos géneros le permitieron usos métricos más o menos eclécticos, de ahí que las canciones, los intermezzos y otras piezas de tipo misceláneo están en 3/4, 4/4 o 6/8; pero, por regla general, sus obras están escritas solo en compases simples

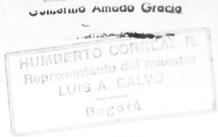
8 Los patrones rítmicos más frecuentes de los géneros de música popular en que incursionó Calvo son de sobra conocidos y citados a menudo en diversos manuales de música. Por ejemplo, para la danza: corchea con puntillo, semicorchea y dos corcheas; para el pasillo: corchea, negra, corchea negra o blanca y negra para los bajos; y para el bambuco: silencio de corchea seguido de cinco corcheas (en 6/8), o silencio de negra y dos negras para el bajo (en 3/4).

(binarios o ternarios). A no ser porque las piezas estén conformadas por secciones que convocan distintos géneros, no hay compases de amalgama, y tampoco son frecuentes los cambios repentinos en la métrica o en el ritmo base de los acompañamientos.

Desde el comienzo, Calvo tendió a adoptar los géneros y los ritmos que dominaban la escena de la música popular con proyecciones nacionalistas. En su mayoría, las piezas que grabó y registró en noviembre de 1913, cuando despegaba en su carrera como compositor, se inscribieron en la línea que seguían músicos como Pedro Morales Pino y Emilio Murillo, esto es, una preferencia por pasillos, bambucos y danzas. Tres décadas más adelante, en su catálogo de composiciones la cantidad de bambucos será muy reducida en comparación con la participación de los valeses, canciones, obras de carácter religioso y, por cierto, pasillos y danzas. Pero para 1913, si bien recurría a los géneros acostumbrados en la música de salón decimonónica, como el vals y la mazurca, y ya había incursionado en obras de factura más expresiva (como los intermezzos), los bambucos cantados, los pasillos instrumentales y cantados y las danzas instrumentales predominaban en su naciente obra musical. Esto no era ninguna sorpresa. Por el contrario, lejos de representar una propuesta musical aislada, el acervo musical que empezó a erigir Calvo resultó ser muy afín con las preferencias estéticas de un amplio sector social, y muy representativo del estilo y las técnicas utilizados por varios de sus colegas que trabajaban, como él, en el ámbito de la música popular. En efecto, como explica Egberto Bermúdez, “[l]as canciones de las primeras décadas del siglo xx eran sobre todo danzas y bambucos, los cuales se alternaban con los pasillos instrumentales, que sin duda son la parte más importante del repertorio del momento”. Esta apreciación se fortalece cuando se consideran los temas musicales que figuraron más frecuentemente en las faenas de grabación fonográfica de compositores colombianos entre 1905 y 1935 (Bermúdez, *Historia* 64).

Tres piezas instrumentales que Calvo escribió en la segunda década del siglo xx son ejemplos claros de esta tendencia: los pasillos *Noel* y *Genio alegre* (grabados por el Terceto Sánchez-Calvo en 1913), y el famoso, pegajoso y emblemático bambuco *El Republicano*. Ambos pasillos son juegos musicales breves, ágiles y coloridos en modo mayor que acentúan casi todo el tiempo, tanto en el acompañamiento como en la construcción melódica, algunos de los patrones rítmicos más característicos del género. De este modo, los dos planos que se superponen (claves de sol y fa en la partitura para piano) recalcan a veces el mismo ritmo (como en los primeros compases de *Genio alegre*) o proponen, como ocurre repetidamente en *Noel*, esquemas polirrítmicos sencillos para crear una sucesión ritmo-melódica

Partitura 5. Genio Alegre (compases 1-24)

GENIO ALEGRE

PASILLO. LUIS A. CALVO.

Allgo.
gracioso.



- L.M. AGUILÓN -

Partitura 6. Noel (compases 1-22)

9

v.1/39

NOEL

Pasillo.

L.A. CALVO.
1882-1945

gracioso. *mf.*

1. 2.

L.M. ABULLÓN

fluida y jovial (por ejemplo, dos corcheas, silencio de corchea, corchea y negra, contrastado con silencio de negra, negra, silencio de corchea y corchea). Además, algunas frases de *Genio Alegre* sirven para empezar de manera jocosa ciertos pasajes, como ocurre con la seguidilla de tres acordes en corcheas intercalados con silencios de corcheas y ejecutados con *glissandos* de la segunda sección, que parecen auténticos “chistes musicales”⁹.

Por su parte, *El Republicano* es un bambuco en todo característico de este género en su forma andina más habitual, desde los puntos de vista armónico y rítmico. Es una pieza festiva que tiene en los esquemas de pregunta y respuesta entre el bajo y la melodía, que dominan la segunda parte, uno de sus elementos más creativos y atractivos. Seguramente, estas características incidieron mucho en la gran popularidad que tuvo desde los años veinte, cuando la prensa decía que había “sido la animación de muchas fiestas” (Fajardo, “El arte nacional”, *Minerva*, c. 1925, ACM), y en su largo historial discográfico, que al parecer comenzó también en 1913, ya que es muy probable que el bambuco que en aquel momento grabó el Terceto Sánchez-Calvo con el título de *¡Qué delicia!* fuera el mismo que en 1917 Calvo ya había bautizado como *El Republicano* (Serrano y Mejía 78; Rico 171). Y justamente con este nombre fue grabado nuevamente en 1928 por la Orquesta Internacional de la Victor (International Novelty Orchestra) en Nueva York (EDVR).

A pesar de su significación en la definición y legitimación de la música colombiana desde finales del siglo XIX, el bambuco es uno de los géneros con menor representación en el catálogo de obras de Calvo. En total, y eso incluyendo piezas de las que ya no se conservan las partituras, los títulos no llegan ni siquiera a una decena. Esto podría tener su explicación, según opina Duque, en al menos dos razones. En primer lugar, durante las primeras décadas del siglo XX “el ámbito del bambuco es del conjunto de cuerdas (bandola, tiple, guitarra) y el de la canción”, mientras que Calvo tenía una marcada preferencia por las piezas instrumentales para piano. En segundo término, los acalorados debates acerca de cómo se debía escribir el bambuco (su notación rítmica) “hicieron que pocos compositores sometieran sus bambucos escritos al escrutinio de sus colegas” (Duque, “Los compositores” 20)¹⁰.

9 La idea de “chistes musicales” proviene de Duque (“Luis A. Calvo” 14). Como sucede con *Malvaloca*, *El genio Alegre* era el título de una obra de teatro española escrita por los hermanos Álvarez Quintero en 1906, que se presentó en Bogotá en 1908 (Bermúdez, “From Colombian” 204).

10 El debate sobre la escritura del bambuco ocupó varias páginas de la revista *Micro* en los años cuarenta. Véase en especial el número 53.

MELODÍA

Indudablemente, el principal atractivo de la música de Luis A. Calvo, hoy como ayer, reside en sus melodías. Este atractivo no fue el resultado de un complejo proceso de elaboración musical ni de la utilización de estrategias teóricas particularmente sofisticadas, o en modo alguno vanguardistas. Al contrario, al parecer en la sencillez de las melodías radicaba buena parte del éxito y la popularidad de muchas piezas de Calvo; en cierto modo, esa misma sencillez jugó un papel muy importante en el carácter evocador y expresivo que adquirieron varias de esas melodías una vez armonizadas y situadas en contextos rítmicos concretos. En efecto, las construcciones melódicas de Calvo consisten, la mayoría de las veces, en el desenvolvimiento de motivos que se basan principalmente en las notas de la escala a que da lugar la tonalidad respectiva, situados en el rango vocal de soprano, formados casi siempre por intervalos simples y consonantes y organizados en grados conjuntos. Por supuesto que en ocasiones aparecen intervalos amplios y disonantes, pero, por lo general, responden a intenciones armónicas específicas y son poco frecuentes.

En esencia, las melodías de Calvo guardan una relación subsidiaria con el marco tonal que las ampara. Por lo general siguen una secuencia lógica de relajación-tensión-resolución con base en un centro tonal explícito, en manifiesta concordancia con la progresión de acordes que presentan los acompañamientos, y con la nota tónica funcionando a menudo como punto de partida y de llegada de las frases. De hecho, es común que los grados que hacen parte de los acordes acompañantes sean los mismos que se utilizan, una o dos octavas más arriba, en los tiempos más fuertes de la melodía. Muchas veces se trata de melodías a una sola voz, como es el caso del famoso motivo que protagoniza la primera sección del *Intermezzo n.º 1*, pero también son recurrentes las melodías homofónicas a dos voces. Estas últimas, además de compartir los mismos valores rítmicos, están formadas a menudo por intervalos intencionalmente consonantes: terceras y sextas mayores, y cuartas, quintas y octavas justas¹¹.

11 Como afirmaba el propio Uribe Holguín, “[l]a noción de consonancia y disonancia ha ido evolucionando con el desarrollo de la música”, de ahí que intervalos que siglos atrás se consideraban disonantes se aceptaran en tiempos del autor sin mayor dificultad como consonantes, entre ellos las segundas y eventualmente las sextas (Uribe Holguín, *Curso de armonía* 8).

En realidad, casi todas las piezas para piano de Calvo sirven para ilustrar estas cuestiones. En la danza *Emilia II*, por ejemplo, se puede apreciar la forma en que la melodía se desenvuelve en función de la tonalidad imperante y de la progresión armónica que domina en el acompañamiento. La primera melodía utiliza solo los grados de la escala mayor de re, y sirve para introducir el motivo principal de la primera sección de la pieza, motivo que, con eventuales variaciones rítmicas e interválicas, es reiterado en otros momentos de la pieza, de manera que le da uniformidad e identidad. Aunque hay algunos intervalos de cuarta, quinta, sexta y hasta de séptima, la relación entre las dos voces es casi todo el tiempo de una octava.

**Partitura 7. Línea melódica de *Emilia II* (sección 1 en re mayor).
Primera frase melódica, compases 1-9**

ARMONÍA: I V_{4/3} I₆ IV ii φ_{4/3} I_{6/4} II_{4/3} (V/V) V7 V7

Fuente: CDM.

Como se puede ver, esta primera frase termina en la nota la (duplicada en su octava), que actúa como dominante (reforzada por la armonía) para el inicio de la segunda frase, la cual empieza por repetir la primera parte de la primera frase (compases 2-5 = compases 10-13), seguida de una nueva idea melódica, producto de una doble innovación: primero, la introducción de otro motivo rítmico, que desde entonces se torna reiterativo; y en segundo lugar, la aparición de notas ajenas a la tonalidad de re mayor, que surgen como resultado de cambios sucesivos en la base armónica. En efecto, al insertar dominantes secundarias en el acompañamiento entran en escena nuevos grados alterados, y a la vez que se da lugar a modulaciones pasajeras (a mi menor, fa mayor y la mayor) las posibilidades melódicas se extienden en virtud de los insumos de las nuevas escalas. Todo esto sirve para dar extensión y forma tanto a la progresión armónica como a la melodía misma. No obstante, a pesar de estos cambios, la sensación es todo el tiempo tonal y el tránsito melódico y armónico va siempre en búsqueda de cadencias auténticas.

Partitura 8. Línea melódica de *Emilia II* (sección 1 en re mayor).
Frases melódicas segunda y tercera, compases 10-29

10

I V_{4/3} I₆ ii₆ = i II₇ (V/V) V_{6/5} V₇ i₆ i = ii V_{6/5} [Re mayor]

20

V I₆ I (V/iv=ii) ii V₇ I I₇ (V/IV=VI) I V₇ I [Fa mayor] [La mayor]

Fuente: CDM.

Estrategias de este tipo son comunes en la música de Calvo. De igual modo, hay ocasiones en que pequeñas frases melódicas sirven para anunciar una modulación, o en que toda una sección se compone de los mismos giros melódicos repetidos una y otra vez al amparo de acordes cambiantes, como ocurre en *Ricaurte*, *Madeja de luna*, *Estrella del Caribe* e incluso en *Escenas pintorescas de Colombia*. A dichos giros a veces se les agregan voces, y eventualmente se cambia el registro agudo por el grave, y viceversa (como en *Lejano azul* o en el *Intermezzo n.º 4*). Así mismo, las melodías de algunas piezas dejan entrever un diálogo entre los dos planos (claves de sol y fa), a manera de un esquema de pregunta y respuesta, o como acondicionamiento rítmico a la luz del respectivo género. Algunas melodías exhiben ornamentos, como trinos y *appoggiaturas*, que han terminado por convertirse en aspectos interpretativos muy populares de la mano de las versiones grabadas por músicos como Oriol Rangel. Tal es el caso en la segunda sección de *Malvaloca* y la primera del *Intermezzo n.º 1*. No obstante, casi por norma general, Calvo no utiliza una textura contrapuntística propiamente dicha y las melodías modales son raras. Por el contrario, las melodías de Calvo son conciliadoras, estables y cadenciosas, y, en consecuencia, son amenas para la mayoría de las audiencias, poco partidaria de las frases musicales demasiado tensionantes, irresolutas o indeterminadas.

ARMONÍA

Al estudiar el contorno melódico de *Emilia II* fue posible analizar, de paso, una parte interesante del trabajo armónico de Calvo, aunque es bien cierto que la mayoría de sus piezas tienen una estructura armónica menos elaborada que la de esta danza. En líneas generales,

su música se inscribe en un contexto armónico tonal, congruente con lo que numerosos teóricos y musicólogos han denominado la “práctica común”, esto es, el uso recurrente de un corpus de estrategias armónicas definido por el trabajo de los compositores europeos de los siglos xviii y xix (Piston vii-viii; Hauser 954-959). Así pues, las armonías de Calvo se atienen, sin mayor irreverencia, a un discurso conservador en cuanto a los rudimentos básicos de la teoría musical, a la vez que es notorio el influjo del estilo armónico de los compositores europeos de la segunda mitad del siglo xix. A pesar de desarrollarse en las primeras décadas del xx, la música de Calvo no posee visos impresionistas ni giros armónicos afines con las innovaciones teóricas de la vanguardia académica de principios del siglo xx.

Como hemos visto, en las piezas para piano de Calvo el discurso melódico y los principales brotes de creatividad y originalidad se encuentran casi siempre monopolizados por la mano derecha, mientras que los acompañamientos de la mano izquierda “cuidan mucho del contenido armónico y marcan con claridad los ritmos” más característicos (o icónicos) del género en cuestión. En ese sentido, “tienden a ser bloques de acordes” con poca participación en el desenvolvimiento melódico de las piezas (Duque, “Luis A. Calvo” 14). Además, los acordes son por lo general tríadas, salvo en el caso de las dominantes, en donde son frecuentes, como habría de esperarse, las séptimas menores. Otros tipos de tensiones, de colores y de notas agregadas son poco comunes, aunque si se considera el resultado armónico al incluir los grados que participan en las melodías es posible encontrar la formación de algunas cuartas, sextas y novenas. Sin embargo, aun en estos casos los materiales interválicos son coherentes con el entorno armónico, coherencia que refuerza el sentido consonante de los acordes y del tejido musical en general. Así mismo, se privilegian los acordes base de cada tonalidad, tanto en su carácter (mayor o menor) como en sus funciones armónicas tradicionales de tónica, subdominante y dominante, y con tales presupuestos se construye un tejido armónico en que priman las secuencias que alternan tensiones y resoluciones. Esto resulta característico incluso en los casos en que se presentan modulaciones preparadas o repentinas. Al respecto, también sirve de ejemplo el fragmento de *Emilia II* que analizamos líneas atrás, pues a pesar del tránsito pasajero por tonalidades cercanas y distantes de la tonalidad original, la progresión armónica casi siempre privilegia un recorrido en búsqueda de una dominante que, a su vez, resuelva inmediatamente en una tónica.

Varios de estos rasgos se aprecian también en el primer intermedio instrumental del vals canción *Eclipse de belleza*. La melodía es a una sola voz y es acompañada con el patrón rítmico más característico del vals, con una estructura que siempre es la misma: bajo, acorde, acorde. La progresión armónica se limita a un intercambio entre tónica y dominante, y permite apreciar en el acompañamiento solo tríadas (en la tónica) y la inclusión de la séptima menor en la dominante. Pero al considerar la melodía, se forman eventualmente novenas, sextas y séptimas mayores.

Partitura 9. Eclipse de Belleza, primer intermedio instrumental
(compases 37-51)

The musical score is presented in two systems. The first system covers measures 37 to 43, and the second system covers measures 44 to 51. The bass line in both systems features a consistent rhythmic pattern of quarter notes, with chords placed below. The chord progression for the first system is I, I_{6/4}, V_{4/3}, V₇, V_{4/3}, V₇, I. The chord progression for the second system is I_{6/4}, I, V₇, V_{4/3}, V₇, V_{4/3}, V₇, I. The melody is written in the right hand of both systems, featuring eighth and quarter notes.

Fuente: CDM.

Otro elemento recurrente en las obras para piano de Calvo, que le resulta útil para diversificar y extender unas progresiones armónicas que insisten en los mismos grados y en los mismos acordes, es el uso de inversiones, en especial, el acorde de sexta (6/3) para las tríadas y la inversión con el bajo en la quinta (4/3) para las dominantes. En ocasiones estas inversiones se presentan en bloque, pero es más común encontrarlas distribuidas según el patrón rítmico característico de cada pieza, con un bajo más o menos profundo seguido del resto del acorde repetido dos o tres veces seguidas en un registro medio. En el caso de *Eclipse de belleza*, como en la mayoría de los vales, los bajos y los acordes comparten los mismos valores rítmicos, pero cuando se trata de otros géneros los acompañamientos cambian en virtud del patrón rítmico que es necesario resaltar. Estos aspectos pueden observarse en la organización rítmica y armónica de su famoso pasillo *Entusiasmo*.

Partitura 10. *Entusiasmo* (pasillo). Primera sección, compases 1-18.Armonía: I - I₆ - V_{4/3} - V7 - I - III (V/VI) - IV - II7 (V/V) - I_{6/4} (K_{6/4}) - V7 - I

“ENTUSIASMO”

PASILLO PARA PIANO

POR LUIS A. CALVO

Fuente: CDM.

La densidad armónica de las obras de Calvo no es siempre la misma. Hay piezas, como *Eclipse de belleza*, *El Republicano* y el propio *Intermezzo No. 1* en que secciones enteras se construyen casi exclusivamente sobre una alternancia entre tónica y dominante. Otras veces, los círculos armónicos constituyen series de períodos cortos (de no más de ocho compases) que, a pesar de la continuidad melódica de las frases, toman más la forma de cadencias sucesivas en la misma tonalidad o con tránsitos pasajeros por otras tonalidades. En este caso, las progresiones más recurrentes suelen ser: IV (o ii) - V - I y IV - I - V7 - I.

Por otra parte, en algunas oportunidades el compositor hace uso de sustituciones armónicas; las más frecuentes son la del segundo menor por el cuarto mayor (en tonalidades mayores) y la inclusión de acordes semidisminuidos (m7b5) en función de dominante. Estos últimos suelen ser el segundo grado o el segundo grado disminuido con relación al acorde de tónica. Además, como es notorio en las armonías que hemos citado, hay un uso relativamente intensivo de dominantes secundarias, otra estrategia útil en procura de

lograr melodías asociadas a un recorrido armónico más extendido. De hecho, es habitual la secuencia de dominantes secundarias con un motivo melódico similar y reiterativo. Por ejemplo:

Partitura 11. *Emilia II*, compases 7-12 de la tercera sección.
Secuencia de dominantes secundarias



Fuente: CDM.

Sin embargo, hay ocasiones en que las dominantes secundarias no resuelven en la tónica correspondiente sino en otros acordes de la misma tonalidad (en virtud de la atracción que ejercen algunos de sus grados) o en acordes de otras tonalidades, como medio para lograr modulaciones pasajeras no preparadas. Un ejemplo de lo primero se encuentra en *Entusiasmo*, caso en el que un tercer grado mayor (dominante del sexto) resuelve en el cuarto grado: III (V/VI) - IV, para crear una suerte de cadencia rota, pues la nota sensible al sexto (la #) resuelve a la tercera del acorde de IV (sol mayor) en vez de ir a la fundamental del acorde VI (si menor). Por otra parte, hacia el final de la primera sección de *Emilia II*, mientras la obra se encuentra temporalmente en fa mayor, la dominante del cuarto grado no resuelve en este último sino en el primer grado de una nueva tonalidad, la mayor: I7 (V/IV=VI) - I¹². Este tipo de artificios, conocidos por lo general como resoluciones irregulares, es otro rasgo característico de la música del siglo XIX, legado a Calvo tras sucesivas decantaciones de sus forjadores originales.

Aunque Calvo experimenta muy poco con procedimientos contrapuntísticos, quizás como consecuencia de los vacíos en sus estudios profesionales, algunas obras, como el preludio *Spes Ave* y el *Arabesco*, exhiben una propuesta armónica un poco más elaborada que la generalidad de sus obras. A pesar de lo sobresaliente, expresiva y ágil que es la melodía en la segunda de estas composiciones, la progresión armónica tiene un papel protagónico. Por esto, y por la inclusión de elementos técnicos poco frecuentes en el resto de sus composiciones,

12 Este último caso también puede considerarse un tipo de mixtura modal, en donde el fa7, en vez de funcionar como V/IV, hace las veces de un VI de la, a la luz del intercambio modal (mayor-menor) del VI de la mayor (fa#) por el VI de la menor (fa).

el *Arabesco* es una pieza muy singular en el repertorio de Calvo. Efectivamente, casi por regla general, como anota Duque, la obra del santandereano “recoge pocas influencias externas que no sean las de la música que permearon su juventud”; sin embargo, el *Arabesco* es una de esas obras en que se pueden “detectar giros [...] que evocan fugazmente referencias preexistentes”, de modo que varios “asocian no solo el título, sino las sinuosidades” de la pieza “con el célebre *Arabesco n.º 1* de Claude Debussy” (“Luis A. Calvo” 13-14).

En piezas como *Añoranza*, *Lejano azul* y el *Intermezzo n.º 4* la extensión del registro utilizado para la construcción de los esquemas melódicos es un ejemplo interesante de recursividad y belleza. Por otra parte, en opinión del director de orquesta Eduardo Carrizosa, Calvo jugó un papel muy importante en el refinamiento técnico que experimentó en las primeras décadas del siglo xx el trío emblemático que conformaban el bambuco, la danza y el pasillo, del que también participaron figuras como Emilio Murillo (sobre todo en el caso del pasillo). Este refinamiento fue el resultado, entre otras estrategias, de hacer más complejos los acompañamientos que hacía la mano izquierda y de la inserción de algunos elementos rítmicos, armónicos y melódicos importados, una vez más, de la tradición pianística decimonónica. Tales recursos supusieron la superación de algunas formulas rítmicas muy arraigadas en la interpretación de estos ritmos y la constitución de pasillos y bambucos en obras populares de concierto (Carrizosa, en *Vidas a contratiempo*)¹³.

Todos estos aspectos de la arquitectura armónica, considerados en conjunto, permiten ver en la obra de Calvo el reflejo de su personalidad artística. Por un lado, el reconocimiento de una serie de limitaciones teóricas, y por otro, el aprovechamiento de los recursos técnicos que había logrado cosechar. En otras palabras, no se atrevió a ir mucho más allá de lo que su formación musical le permitía, y sin embargo sacó un gran provecho de los materiales técnicos y teóricos que tenía a su disposición. No utilizaba acordes bitonales, ni especies variadas de contrapunto, e incluso parece que no le preocupaban mucho las reglas concernientes a la conducción de las voces. En cierta manera, era descomplicado y buscaba en la armonía un medio consonante en el que pudieran fluir con comodidad sus ideas melódicas. Calvo privilegió una estética en la cual las relaciones armónicas entre la melodía y el acompañamiento son siempre claras, con comienzos reposados, recorridos estables y resoluciones

13 Por otra parte, Carrizosa opinaba que, de no haberse ido para Agua de Dios, probablemente Calvo habría fracasado y “colapsado” como compositor en Bogotá, como les pasó a otros.

definidas. Y es que, faltaba decirlo, en su obra priman las cadencias auténticas (perfectas e imperfectas).

TIMBRE Y FORMA

Calvo escribió la gran mayoría de sus piezas originalmente para piano, y han sido otros los encargados de adaptarlas a distintos formatos de ensambles instrumentales, desde tríos típicos y estudiantinas hasta bandas y orquestas sinfónicas. Aunque fue director de la banda del lazareto y escribió algunos arreglos para este conjunto, fue en realidad muy poco proclive al trabajo de orquestación. De hecho, fueron escasos sus trabajos en el terreno de la instrumentación de grandes proporciones; solamente dos títulos de su catálogo suelen incluirse en esta categoría: una única composición de corte sinfónico, la fantasía *Escenas pintorescas de Colombia*, y la instrumentación que hizo de *Daveiva*, una composición de Telésforo D'Alemán (Duque, "Luis A. Calvo" 13)¹⁴. Por el contrario, en las formas pequeñas, y en particular en las piezas de salón para piano, se movía como pez en el agua. Poco a poco fue interiorizando sus características principales, y en el camino, a la vez que maduraba su producción, las iba redefiniendo. Por lo tanto, es apropiado considerar la forma musical en su obra atendiendo, sobre todo, a las características de sus muchas piezas para piano.

En líneas generales, se trata de obras cortas compuestas casi siempre por tres secciones, cada una con cerca de 24 compases, y que se repiten sucesivamente sin agregar muchos cambios en las segundas casillas, a no ser que estas incluyan algún elemento melódico o armónico para preparar la entrada de la siguiente sección. Es muy frecuente que la primera sección se repita en medio de las otras y/o al final de la pieza, a manera de estribillo, característica, por lo demás, común en la obra de otros compositores latinoamericanos de la misma época. A la vez que ayudan a prolongar las obras, estos esquemas de repetición parecen cumplir la función de retomar directamente el tema principal, ya que a menudo cada sección introduce una nueva idea melódica al amparo de una nueva progresión armónica. Dicho de otro modo, no es muy común encontrar exposiciones y reexposiciones de temas, reiteraciones del tema de una sección en otra ni reelaboraciones de frases en el marco de modulaciones, variaciones interválicas o innovaciones rítmicas. Más bien, cada sección parece tener un tema propio, aunque las

14 Algunos de los manuscritos de los arreglos para la banda del lazareto que escribió Calvo se conservan en el archivo de la casa museo de Agua de Dios.

piezas mantienen una unidad rítmica y a menudo tonal a lo largo de todas las secciones. Dadas estas bases, los esquemas formales predominantes en las obras de Calvo son, en síntesis, básicamente tres: AA BB A CC A, AA BB CC A y, simplemente, AA BB CC.

Malvaloca, *Adiós a Bogotá* y *Carriña* son, respectivamente, ejemplos de estos tres tipos. Todas son danzas, y las secciones de que se componen están siempre bien definidas y delimitadas. Este es el resultado de la aplicación de al menos tres estrategias: el uso de cadencias marcadas sobre el acorde de tónica al final de una frase, la introducción espontánea de nuevos motivos melódicos y la aplicación de cambios repentinos de tonalidad, bien de una mayor a su contraparte menor (y viceversa), de una mayor a su relativa menor (o al revés) o, simplemente, a una tonalidad relativamente más distante, como en el salto de tercera (Duque, “Luis A. Calvo” 14). En *Malvaloca* la unidad armónica es más o menos estable a lo largo de toda la pieza, en virtud de la insistencia en las mismas alteraciones de tonalidad (las dos primeras secciones en do sostenido menor y la tercera en mi mayor), pero cada una de las secciones mantiene un motivo melódico distinto. Con todo, el tema de la primera sección, una de las melodías más apreciadas de toda la producción de Calvo, es el elemento predominante en toda la pieza, debido a la gran cantidad de veces en que se repite sin variación alguna.

De igual forma, en *Adiós a Bogotá* las tres secciones son claramente distinguibles, pero su forma permite un mayor equilibrio que en *Malvaloca* en la visibilidad de los distintos motivos que la componen. Como es usual, la línea melódica de *Adiós a Bogotá* permanece fiel la mayor parte del tiempo a las exigencias armónicas de la tonalidad imperante, y crea así una sensación apacible y serena y un discurso rítmico y melódico que suele resolver, con longanimidad, las frases ansiosas que eventualmente crea. En efecto, algunos pasajes presentan tensiones armónicas interesantes, obtenidas por medio de inversiones en los acordes y movimientos cromáticos en los bajos y eventualmente en la melodía, rasgos que parecen irreconciliables con el cálido entorno armónico general de la pieza, pero, a la larga, estas frases encuentran el sosiego en cadencias que descansan en el centro tonal. Por otra parte, aunque en *Adiós a Bogotá* el discurso rítmico de la danza se expone de manera evidente, su distanciamiento respecto de la música de salón, entendida como música de baile, es notorio. Por donde se le mire es una danza, pero no para ser bailada, y en este aspecto resulta representativa de las nuevas maneras en que se pensaron y escucharon este tipo de géneros durante la primera mitad del siglo xx, a diferencia de como se les concebía a finales del siglo xix.

Finalmente, *Carmiña* es una pieza delicada, que introduce sucesiva y sutilmente melodías que, a la vez que reproducen a menudo trazos de la célula rítmica más característica en el acompañamiento de la danza, resultan originales y elocuentes e invitan al intérprete a acentuar el uso del *rubato* en la resolución de muchas frases, de manera que realzan la intimidad y expresividad inherentes a la obra. Es notorio el contraste de una sección a otra, sobre todo de la segunda a la tercera, cuando a la vez que se cambia de tonalidad (de mi mayor a la mayor) entra en escena un motivo melódico mucho más ágil y ligero que los de las dos primeras secciones. Algunas piezas, *Malvaloca* y *Adiós a Bogotá* entre ellas, tienen una corta introducción (entre cuatro y ocho compases) en la que se presenta, sin un contexto rítmico particular, la melodía principal de la primera sección.

Es posible encontrar obras con una organización formal distinta, sobre todo cuando se trata de lo que se conoce como tanda de valses. *Anhelos*, por ejemplo, es una obra compuesta por tres valses: el primero en sol menor (con tránsitos temporales por si bemol mayor), el segundo en mi bemol mayor y el tercero en la bemol mayor. La pieza tiene, además, una corta introducción (de 12 compases) y una coda más bien extensa (con dos secciones, de 72 y 60 compases) en la que se rememoran fragmentos expuestos previamente, recurso común entre los compositores colombianos que trabajaban en la confección de este tipo de piezas a comienzos del siglo xx. Justamente, con base en varios elementos estructurales característicos del vals, Calvo y otros músicos de su generación formalizaron los principales patrones de la escritura y la forma de otros géneros populares, como el pasillo o la danza.

EL DRAMA PERSONAL Y EL CARÁCTER DE LA OBRA

Más allá de las peculiaridades técnicas de su arte, Luis A. Calvo logró construir una estética coherente y, ante todo, repleta de elementos afectivos; dicho con brevedad, edificó una propuesta musical sobre la base de piezas que han sido consideradas ante todo “evocadoras”, y muy poco “descriptivas”. En efecto, sus obras “[n]o hablan de eventos sino de sentimientos, y de la manera más directa” (Duque, “Luis A. Calvo” 14-15). Sin duda, sentimentalismo y expresividad fueron dos ingredientes fundamentales de la fórmula estética que gestó Calvo, fórmula que le garantizó no solo una notoria popularidad sino la diseminación de la idea de que su música encarnaba plenamente los sentimientos más profundos de lo que, en aquellos años, muchos buscaban afanosos y no dudaban en llamar el “alma del pueblo”.

[...] es de verdad una hazaña que él haya podido lograr una obra de tan profundo contenido expresivo, tan generosa y sincera; una música que retrata, mejor que ninguna otra, el alma y el sentir musical de su pueblo; no el que, como un rebaño, está hipotecado a las modas efímeras ni el que vive alienado por los dictámenes de los mercaderes ordenadores del gusto colectivo. Su música trasuda, más bien, ese sentir inconsciente que yace inmerso al interior de todo conglomerado humano, que esta presentado pero no expresado. Lo que, hablando en términos más sencillos, se llama identidad. (Gómez-Vignes, “La polifacética” 16)

Algunos comentaristas de la obra musical de Calvo, entre los que se cuentan profesionales y aficionados, aseguran que el carácter de sus composiciones es el reflejo de las circunstancias que tuvo que vivir. Así, mientras las primeras obras, como *El Republicano*, *Noel*, *Genio Alegre*, *Entusiasmo* y *Marte* (otro pasillo), “se caracterizan por su euforia”, posteriormente, con el desarrollo de su enfermedad y su reclusión en Agua de Dios, su producción “se torna algo sombría y melancólica” (Áñez, cit. en Serrano, “El hombre hecho música”, *Vanguardia Liberal*, 30 de agosto de 1988, ACM)¹⁵. Sin embargo, si bien no tendría sentido proponer un divorcio entre la vida emocional del autor y su obra, el modelo casi maniqueo que intenta ver antes de 1916 a un músico feliz que compone música igualmente jovial, y después de ese año un compositor deprimido y pesimista que solo crea obras lúgubres, oscuras y tristes, resulta del todo simplista, esquemático y alejado de la realidad. Sin duda, el diagnóstico de lepra trastornó abruptamente la existencia de Calvo, y esta conmoción terminó inevitablemente expresada en un considerable segmento de su producción musical. Pero desde el comienzo la obra de Calvo es sentimental y expresiva, por momentos melancólica, nostálgica e incluso sombría. Y tales características le resultaron atractivas al público colombiano de comienzos de siglo e incidieron en el ascenso de su popularidad, conseguida antes de la penosa manifestación del bacilo de Hansen. Es incuestionable que “su encierro trágico en Agua de Dios alimenta la imaginación romántica, pero el éxito de Calvo siempre radicó y siempre radicará en su obra” (Duque, en Bermúdez, *Historia* 164).

15 La misma opinión expresó la pianista Dilva Sánchez en el documental *Vidas a contratiempo* (Inravisión, 2001). Igualmente, con el fin justificar estas ideas, otros varios biógrafos de Calvo han incurrido en diversas imprecisiones con las fechas y los contextos de algunas obras suyas. De este modo, se afirma erróneamente que composiciones tempranas, como los intermezzos primero, segundo y cuarto y *Malvaloca*, fueron producidas después de 1916, y se imaginan historias como que Calvo compuso el *Intermezzo n.º 1* en el puente de los Suspiros en el momento en que ingresaba al lazareto, entre otras tantas.

El “sentimentalismo” de muchas de las obras de Calvo, tempranas y tardías, es también característico de las canciones y la música instrumental que urdían los compositores colombianos de la segunda mitad del siglo XIX y de los primeros años del XX. Calvo lo heredó y lo incorporó en sus propias faenas creativas. Se trataba de un rasgo que, desde los últimos años del siglo XIX, era muy bien recibido por amplios sectores de la sociedad, que se identificaban con las letras tristes y sensibles y con la evocación de emociones y escenas domésticas, propias de muchas tonadas (Bermúdez, *Historia* 63). Más aún, como sugiere Oscar Hernández, no solo es posible constatar “la existencia de un *tópico de melancolía* en la música andina colombiana” desde finales del siglo XIX, sino que “ciertas estructuras sonoras y ciertas prácticas musicales cargadas con una emoción melancólica se convirtieron durante la primera mitad del siglo XX en el significante privilegiado para el significado ‘música colombiana’” (*Los mitos* 119, énfasis del original).

Calvo solía componer la música para textos de diferentes autores, y concebía así pegajosas tonadas, pero él mismo era muy poco dado a escribir las letras de sus canciones. De todas las canciones que musicalizó, una de las pocas en las que la letra es de su autoría es el tango *Dolor que canta*, cuya partitura apareció publicada en el diario *Mundo al Día* el 21 de mayo de 1927 (Cortés, *La música nacional* 176). En noviembre del mismo año fue grabado en Nueva York por una pequeña orquesta que acompañó a un dueto vocal conformado por dos de los cantantes más “aclamados internacionalmente” en ese momento: José Moriche (que un año después grabaría la voz en el *Intermezzo n.º 1*) y Margarita Cueto (EDVR; Bermúdez, *Historia* 65). En *Dolor que canta* Calvo expresó sentimientos e ideas que se relacionan estrechamente con la coyuntura de su enfermedad y de su confinamiento. Como muchos de los poemas que le dedicaron cuando su tragedia se hizo pública, la letra de la canción expresa posturas en apariencia contradictorias en su valoración del dolor y la adversidad: resulta ambivalente, entre el lamento y la idealización. Por otra parte, sobresalen la impronta de su madre, prestadora de consuelo, y las etapas emotivas de su historia reciente: florecimiento, dolor y resignación.

Oye mi bien, yo soy feliz
Llevando el mal y mi dolor,
Pues un tesoro guardo aquí
Que me acompaña con amor.

Y ese tesoro es para mí
vida, dulzura en mi aflicción.
Tengo una madre amante y fiel
Que Dios me dio con tanta unción.

Ya ves, mi bien, feliz yo soy
Llevando el mal y mi dolor.

Ayer no más, la vida sonreía
llenando el alma de gratas ilusiones,
todo era paz, ensueño y poesía,
en el hogar de todos mis amores.

Hasta que un día el hada del destino
cubrió de luto y de dolores
a un trovador que luego en su camino,
doliente, va rimando sus canciones
y no le importan abrazos ni martirios,
pues tiene madre, caricias y oraciones.

Calvo y su música conforman un mundo emotivo ambivalente, en el que conviven la esperanza y la resignación, el entusiasmo y la desilusión, el gozo inefable y el dolor irrestricto, el ímpetu de la vida y las ansias de morir. Estas cuestiones aparecen de nuevo con fuerza en la letra de *Sentir*, grabada el 27 de septiembre de 1927:

¿De qué estrella blanca viene esta doliente olvidanza?
Mi alma está muerta y no tiene ni una flor ni una esperanza.
Yo no sé si habrá un jardín, jardín para corazones,
alegre sin rosas, sin galanteos ni canciones.

Porque una ronda de brisas no cantoras ni fragantes
pone en mis ojos sonrisas en vez de rotos diamantes.
Dónde estará esa quimera de un bello jardín sin flores,
alegre sin primavera y dulce sin ruiseñores.

Características similares tiene el texto de *Cuando caigan las hojas*, en el que la dulzura de la melodía parece ir en contravía con las, por momentos, mortuorias palabras de la canción. Un sutil, sereno y evocativo acompañamiento de piano escolta la letra: un poema del escritor italiano Olindo Guerrini (1845-1916), más conocido con el pseudónimo de Lorenzo Stecchetti, traducido al español por Ismael Enrique Arciniegas. *Cuando caigan las hojas* es un poema de despedida de la vida, de añoranza de la muerte, y al mismo tiempo un sentido canto de reconciliación.

Cuando caigan las hojas
y vayas al camposanto mi cruz a buscar;
en medio de flores
y en humilde rincón la hallarás.

Para que adornes tus blondos cabellos
y formes diadema de amor,
coge, bien mío, coge, bien mío,
las flores nacidas de mi corazón.

Esas flores son todos los versos
que pensé a tu lado pero no escribí.
Las palabras de amor y ternura
que nunca mi labio te pudo decir.

En su comentario de esta canción Duque observa que “[l]a obra vocal de Calvo es menos conocida, por su tinte dramático y tenebroso; en los textos la muerte es la compañera permanente, el dolor y el amor se equiparan, y las imágenes de la naturaleza y el sepulcro se confunden” (en Bermúdez, *Historia* 164). Con esa letra a la vez lúgubre y sentimental encontramos un acompañamiento pianístico con ostinatos melódicos, bloques de acordes y contramelodías que interactúan de forma interesante con la melodía de la voz. En una entrevista Calvo recordó la composición de la melodía de *Cuando caigan las hojas*: “Siento en el alma la melodía adecuada; ella palpita en mi corazón y corre entre mi sangre; brilla en mis ojos y tiembla en mis labios, pero al expresarla esa forma etérea y divina se trueca en un cuerpo mundanal y grosero. Siento entonces la amarguez [*sic*] de la impotencia mezclada a la tristeza de los vencidos” (citado en Bayona, “El artista Calvo”, ACM).

Pero otras eran las impresiones y las sensaciones que estaban vinculadas a su música instrumental, en particular a sus numerosas pequeñas piezas para piano. En cierto modo, la música de Calvo terminaba por ser una música inocente, por no decir casta, moralista o recatada, esto es, una música conservadora en sus contextos de producción y de consumo, en clara oposición con otras corrientes y géneros musicales más licenciosos, que desafiaban la tradición y la actitud pudorosa que se esperaba de hombres y mujeres. En otras palabras, música sentimental pero esencialmente desprovista de connotaciones desvergonzadas o sexuales. Es más, la música de Calvo engloba muchas de las categorías simbólicas que imperaron en las discusiones sobre el deber ser de la música nacional en las primeras décadas del siglo xx; una construcción discursiva y estética a la que se solo se invitó, en primera instancia, a la música del interior del país: música “blanca”, puesta en partituras, “decorosa” y cercana, en términos sociales y formales, al ideal europeo de nación que desde finales del siglo xix constituía la versión hegemónica de la identidad nacional; en franca oposición con la música “negra”, la de las costas atlántica y pacífica, más africana o indígena que europea, que se consideraba “vulgar y licenciosa en términos sexuales” y que

por ello mismo no era tenida en cuenta en la construcción cultural del país (Wade 1-2, 47-51)¹⁶.

Es probable que concepciones como estas hayan ayudado a que un cierto número de composiciones de Calvo fueran acogidas en círculos sociales específicos, en los que constituían herramientas útiles para el estudio doméstico del piano. En particular, parece que buena parte de la demanda de sus partituras para piano procedía de las mujeres jóvenes de la élite. No eran obras marcadamente difíciles desde el punto de vista técnico, pero resultaban atractivas, expresivas y sentimentales. Además, por tratarse de piezas instrumentales escasamente descriptivas, daban lugar a una serie de “visiones idealizadas, evocaciones románticas, y por ende fantasiosas, de los objetos y las personas a las cuales hacían referencia en sus sugestivos títulos [...] alusivos a personas, sitios y afectos” (Duque, “Música” 255; Duque, “Ecos de un baile” 125). En efecto, nombres de mujeres, evocaciones de sentimientos y recuerdos y metáforas de situaciones idílicas abundan en los títulos de las composiciones de Calvo: *Blanca*, *Blanquita*, *Teresita*, *Consuelito*, *María Elena*, *Diana triste*, *Lejano azul*, *Amor de artista*, *Aire de afuera*, *Trébol agorero*, *Yerbecita de mi huerto*, *Madeja de luna*, por mencionar unos pocos¹⁷.

Al igual que las canciones, muchas piezas instrumentales fueron inspiradas por experiencias personales o dedicadas a personas particulares. Por ejemplo, en el marco de lo que fue un romance exclusivamente epistolar, Calvo compuso un vals dedicado a “la Srta. Rosario Blanco y Meaño (de Caracas Venezuela)”, una pieza interesante en tanto exhibe por momentos características poco comunes en el estilo compositivo de Calvo. Seguramente, esta singularidad es la razón de que sea una obra prácticamente desconocida. Se trata de *Noche de abril*, una nostálgica y por momentos dramática pieza en la menor (que luego modula a la mayor), en la cual Calvo utiliza en ocasiones motivos rítmicos irregulares con grupos de figuras de valoración especial conformados por 5, 9, 10 o 12 notas, además de pasajes con mayor cromatismo y disonancia de lo que es usual

16 El de Colombia no fue un caso aislado. Como distintos investigadores han mostrado, prejuicios y debates similares se pueden encontrar por la misma época en muchos otros países de América Latina (Feldman; Karush, “Blackness”; Moore; Savigliano; McCann; Madrid y Moore; Wong).

17 He podido recopilar las historias relacionadas con algunas piezas y conocer las razones de sus títulos; son temas de los capítulos previos de este libro. Por otra parte, resulta interesante el hecho de que las evocaciones no cesan, de modo que es recurrente encontrarse con nuevas historias que alimentan el imaginario sobre Calvo. Los ejemplos abundan en los programas de radio y televisión sobre el músico, como aquella historia de que *Lejano azul* hace referencia a la imposibilidad de conocer el mar, o la de que *Malvaloca* fue inspirada por una flor que Calvo pensaba que lo podía curar de la lepra.

en sus obras. Sin embargo, no es una pieza del todo triste o lúgubre. Con su ritmo lento y pausado, el flujo melódico es de todas formas continuo y cadencioso, y alterna secciones de frases y acordes lóbregos con secciones mucho más tranquilas y consonantes, melódica y armónicamente hablando. Pasajes de sombría nostalgia se suceden uno tras otro, pero a la larga se resuelven serenamente.

Calvo y el debate sobre la música nacional

En octubre de 1918 *El Espectador* publicó una carta que Emilio Murillo le envió a Luis E. Nieto Caballero: el músico invitaba a los artistas jóvenes a componer música colombiana desde la perspectiva de un nacionalismo musical que se aferraba a los ritmos populares que se tenían por tradicionales y autóctonos. Como ejemplo, Murillo se refería a Calvo, y afirmaba que si bien este no había tenido mucha formación académica, había concebido numerosas páginas musicales acordes al ideal colombianista, esto es, el ideal musical del propio Murillo.

Los conceptos que se han publicado en pro de la música nacional, juzgo que tienen el siguiente desiderátum: Llevar al criterio de los muchos jóvenes inteligentes e inspirados en música que hay en el país, una voz de aliento. Pues dominados por el temor al ridículo esterilizan sus facultades con la inacción intelectual. Cuando ellos vean que por la música nacional se ocasiona un choque de ideas como el que hemos presenciado, y lean conceptos de personas importantes sobre trabajos similares a los que ellos pudieran desarrollar, una ola muy saludable tiene consecencialmente que empujarlos a crear, a sentir, y vendrán nuevos Calvos, Morales, Velascos, etc. Si a Calvo se le hubiera dicho: “Mientras Ud. no tenga 8 años de estudio y no sea capaz de escribir una ópera, debe permanecer en silencio”, Colombia se hubiera privado de tantos trozos selectos como este artista genial ha producido [...] No tengo más aspiración que una: Fomentar la composición de música colombiana; cualesquiera que sean los procedimientos. (Murillo, “Un compositor colombiano”, *El Espectador*, octubre de 1918, ACM)

Había en el ambiente un debate, y Emilio Murillo no ahorra esfuerzos para sumarle adeptos a su causa. El debate en cuestión no era poca cosa. En un país tan joven como Colombia, el proyecto de nación todavía estaba en ciernes y muchos asuntos estaban por decidirse, entre ellos los elementos esenciales, por no decir normativos, de la identidad nacional. Varios frentes de la cultura fueron convocados, y en cuanto a la música se refería, muchas cosas estaban en juego:

Poco a poco emergieron discusiones sobre cómo se debía transcribir un bambuco o cuál era el ritmo “más colombiano”, sobre si la música nacional debía estar inspirada en la música popular —urbana y campesina— o en la música académica europea, o incluso, si tal cosa como la “música nacional” era un proyecto viable en virtud de la fuerte presencia de ritmos y modelos musicales procedentes de otras tradiciones musicales (en particular hispánica, norteamericana, argentina, y afrocubana). (Ospina, “Los estudios” 325)

El debate se polarizó rápidamente al calor de dos posiciones cada vez más radicales. Los dos bandos estaban bien definidos, y más o menos definidos estaban los abanderados de uno y otro lado, así como sus principales argumentos. Pero la discusión no era por completo nueva, ni estaba exclusivamente asociada con el escenario artístico de comienzos del siglo xx. En el fondo, el debate versaba sobre una “encrucijada” que se insinuaba desde las postrimerías del siglo xix y que enfrentaba dos alternativas aparentemente incompatibles en relación con el futuro de la música nacional: “el universalismo y el nacionalismo”. Como explica Egberto Bermúdez,

[...] la polémica sobre la música nacional se reavivó en la pluma de los intelectuales con el telón de fondo de la Gran Guerra. Las posiciones eran irreconciliables: por un lado Murillo y Guillermo Quevedo, xenófobos y empeñados en universalizar su provincialismo, y por otra parte Uribe Holguín, mejor conocedor de la música europea, pero prejuiciado y desinteresado por la tradición local. (“Un siglo de música en Colombia” 8-9)

Personajes como Emilio Murillo, Pedro Morales Pino y Guillermo Quevedo tuvieron claras sus convicciones desde el comienzo y las defendieron tanto como pudieron. Para ellos, la música nacional no podía ser otra cosa sino el encumbramiento de los ritmos y aires populares que asumían como auténtica y esencialmente colombianos. Sin embargo, y eso no lo podían negar, en dicho proyecto terminó por hacerse inevitable la infiltración de otros géneros populares de procedencia inequívocamente extranjera. Así se empezó a conformar un *corpus* cada vez mayor de composiciones que incluía, por un lado, bambucos, danzas y pasillos, y por otro, foxtrots, tangos, danzones, guajiras y hasta pasodobles (Cortés, *La música nacional* 51-71)¹⁸.

18 Cortés observa con detalle que las páginas de *Mundo al Día* estuvieron a menudo al servicio de las ideas de Murillo. Una preferencia verificable no solo entre quienes redactaban artículos de prensa sobre el asunto, sino sobradamente evidente en los géneros musicales representados en la colección de partituras que *Mundo al Día* publicó entre 1924 y 1938, una colección que terminó por facilitar el establecimiento de una tendencia dominante en términos de perfiles musicales, de compositores y del repertorio de “la música popular nacional colombiana”.

En el otro lado de la contienda, y a decir verdad con menos partidarios, se encontraba Guillermo Uribe Holguín (1880-1971), cuya participación en el debate consistía principalmente en su insistencia en que se hiciera un uso apropiado de las categorías y, sobre todo, en que se hicieran más sofisticadas las artes musicales en el país. Pero una vez sentada la disputa y afectadas muchas sensibilidades, a Uribe Holguín le tocó el rol del villano; la prensa, escenario por excelencia de la discusión, le ayudó muy poco. El director del Conservatorio se defendía con vehemencia de los ataques de sus detractores, pero, casi por norma general, todo lo que decía era usado en su contra para conseguir que la opinión pública lo viera como un enemigo de la música nacional, cuando no como un decidido apátrida. Así, poco a poco, a la vez que se fortalecía y se popularizaba el nacionalismo a ultranza de Murillo y sus adeptos —entre quienes se contaban no pocos representantes de diversos campos artísticos, intelectuales y políticos de la época—, la figura y las ideas de Uribe Holguín se marginaron cada vez más (Duque, *Guillermo Uribe Holguín* 11-21; Duque, en Bermúdez, *Historia* 140-148).

Pero, en realidad, Uribe Holguín no se oponía ni al nacionalismo musical ni a la utilización de motivos populares o “folclóricos” por parte de los compositores nacionales. De hecho, él mismo echaba mano de ellos. Lo que no aceptaba era la confusión reinante en las concepciones de la *música nacional* y la *música popular*, ni la falsa relación de equivalencia que se establecía entre ambas categorías, ya que, en su opinión, ello no podía desembocar sino en la producción de obras musicales de mala calidad. Para Uribe Holguín la música nacional era “la que pertenece a un país determinado; la que es obra de los compositores nacidos allí”, y por esta razón su calidad dependía inevitablemente de la calidad de sus artistas. Le preocupaba, en consecuencia, la proliferación de un estilo nacionalista tan distanciado de los aspectos técnicos y formales de la música académica. Además, a diferencia de la mayoría, le era difícil aceptar la ciudadanía colombiana del pasillo, el bambuco y otros ritmos que consideraba legados directos o indirectos de otras latitudes y de otros tiempos. Pensaba que no se podía considerar *nacional* ningún ritmo o género musical, máxime cuando se trataba de música popular, debido a que muchos compositores de distintas nacionalidades (e incluso varias músicas “nacionales”) habían hecho uso de los mismos ritmos en distintos momentos. Uno de los casos más evidentes era el de la danza habanera. En virtud del carácter universal de la música y de los elementos que la componen, explicaba Uribe Holguín, surgen distintas y sucesivas formas musicales, “derivadas las unas de las otras como las ramas de un mismo árbol.

Ningún elemento netamente nacional puede distinguirse allí” (Uribe, *Vida de un músico* 127-142, cita en 129).

Además, en opinión del músico bogotano, estaban equivocados quienes pensaban que la música popular (que consideraban folclórica y tradicional) tenía un origen indígena, pues, por un lado, no había vestigios sonoros de la música prehispánica, y por otro, en términos musicales, era mucho más notoria la influencia de la música española llegada al país durante el período colonial. En otras palabras, para Uribe Holguín aquellos aires populares que de manera acrítica se asumían como “colombianos” bien podían ser solo “derivaciones y descomposiciones de aires españoles”, los cuales a su vez habían sido herederos de otras tradiciones (la morisca, por ejemplo). Colombia era un país muy joven, y “[u]n pueblo nuevo no puede tener tradición artística propia”, de modo que la suya era una tradición importada y eventualmente asumida como propia. Con estos presupuestos, Uribe Holguín dirigía una aguda crítica contra las ínfulas de originalidad y autenticidad que veía exacerbadas en algunos de los compositores colombianos nacionalistas, quienes, como era de esperarse, no tardaron en aunar esfuerzos para lanzar fuertes diatribas contra las ideas del director del Conservatorio (Uribe, *Vida de un músico* 134-137)¹⁹.

En el fondo, Uribe Holguín contendía en contra de la mala calidad musical de ciertas obras de índole nacionalista. “Nuestro país posee una música nacional, puesto que aquí hay compositores”, decía en 1923, pero se quejaba de que se presentara como arte nacional una “música fácil, trivial y de escritura rudimentaria”, que se producía rápidamente y sin mayor reparo técnico, pues hasta el diseño de los mismos instrumentos “típicos” (como el tiple) aportaba su cuota en el desarrollo de un estilo carente de suficiente rigor académico (*Vida de un músico* 133, 137-142). Más de dos décadas después, en vista de que en el panorama artístico el fanatismo patriótico continuaba más bien inalterado, Uribe Holguín seguía defendiendo las mismas ideas, reafirmando las mismas críticas y repitiendo la misma fórmula: “La música nacional [...] es la que produce una nación determinada. Y es buena cuando los compositores que allí existen tienen genio y saben componer; y es mala cuando son ignorantes o carecen de genio” (Uribe, “Cómo piensan los artistas” 354). Pero, a la postre, en cuanto al establecimiento de un paradigma musical nacionalista

19 Argumentos similares fueron presentados por Uribe Holguín en “Cómo piensan los artistas colombianos” y en “Nacionalismo en la música”. No obstante el peso que le daba a la tradición española en la conformación musical de los aires populares “nacionales”, Uribe Holguín no negaba la presencia de ciertos elementos africanos en algunos de ellos.

se refería, la postura estética murillista terminó por prevalecer, mientras que el ideal académico de Uribe Holguín terminó relegado al confinamiento en un círculo artístico cada vez más restringido.

Luis A. Calvo se encontraba irremediabilmente anclado al sector más provincialista de la discusión, aunque por momentos se tornaba tímido y ambivalente a la hora de declarar un decidido respaldo al nacionalismo musical de línea murillista. Probablemente, hubiese querido simpatizar un poco más con el discurso de aquellos que a los ojos de Murillo no eran más que adversarios, entre quienes se contaban Uribe Holguín, Gonzalo Vidal y quienes como ellos aspiraban a la consolidación de un paradigma nacionalista más sofisticado y afín con el ámbito de la música académica. De hecho, cuando en 1924 Uribe Holguín salió ganador del Concurso Nacional de Composición, Calvo felicitó sinceramente el logro del que otrora fuera su profesor de armonía en el Conservatorio (Bermúdez, “Un siglo de música” 9). Mientras pudo, permaneció paseándose por las inmediaciones de la frontera. Pero finalmente, en virtud de las relaciones que primaban en su agenda social y artística, y sobre todo por causa del rumbo y las cualidades estéticas que poco a poco adquirió su propia propuesta musical, no tuvo otra alternativa que adherirse fiel e irrestrictamente a la cuadrilla de Emilio Murillo y sus partidarios.

El cambio fue paulatino, pero cierto e inevitable. Así, por ejemplo, cuando en 1920 le preguntaron sobre la “música nacional”, Calvo expresó un punto de vista relativamente conciliador con la encrucijada que imponían, en los círculos musicales de comienzo de siglo, el provincialismo y el universalismo:

No creo que exista la música netamente nacional, aunque sí se notan ya aires benéficos portadores de esa preciosa necesidad. La civilización, que se impone en todos los campos —haciendo a un lado nuestra propensión por lo extranjero, especialmente en las artes— nos viene de afuera y a ella nos tenemos que atener, so pena de quedarnos estacionados. Mientras no tengamos maestros nacionales que estudien científicamente la música y formen escuela; mientras no le quitemos la ruana al bambuco y lo aristocraticemos, como han hecho en otras partes con los aires nacionales, hasta entonces no tendremos música netamente nuestra. No pierdo la esperanza de ver realizado ese bello ideal, que miro con orgullo, en mi calidad de hijo muy amante de mi Patria. (Citado en Toro, “Eminente compositor nacional”, *El Espectador*, Medellín, c. 1920, ACM)

Pero dos décadas después, requerida su opinión acerca de la “cultura popular” nacional, Calvo, mucho más optimista respecto

de las posibilidades y la autenticidad de las banderas del nacionalismo musical, hablaba en otros términos. El universalismo no había desaparecido del todo, pero sin duda ya aparecía mucho más avasallado. Además, su tono ya era casi tan apologético y proselitista como el de Murillo:

Desgraciadamente las modas y el modernismo han pervertido el buen gusto de nuestro pueblo; para combatir esa endemia debiera establecerse una cruzada, pero verdadera cruzada en defensa de nuestro arte nacional, de NUESTRA MÚSICA, por medio del radio con conferencias sobre temas siempre educativos y selecciones de música nacional, pero no en una sino frecuentemente en todas las radios de la república, y contando, naturalmente, con el valioso apoyo y entusiasta concurso de ustedes los periodistas, así se despertaría el verdadero colombianismo, pues por falta de protección, no hemos podido llevar nuestra música a los demás países, que en cambio ellos sí nos han traído, por medio de embajadas artísticas costeadas por sus gobiernos, sus rumbas, sus tangos, sus corridos, sus huapangos. (“Cinco minutos con el Maestro”, 8 de agosto de 1941, [Armenia,] ACM)

Durante las cuatro primeras décadas del siglo xx, apoyado por amplios sectores, entre ellos los medios de comunicación y eventualmente la dirigencia política del país, el modelo de música nacional basado en lo andino terminó por hacerse hegemónico en la construcción discursiva de los imaginarios culturales de la nación. Si bien los detractores de Murillo y quienes se opusieron a su liderazgo fueron numerosos en Bogotá y Medellín durante los años veinte, el núcleo de su doctrina terminó por ganar no pocos adeptos (Santamaría-Delgado, *Vitrolas* 69-82). A las filas de este grupo se adhirió finalmente Calvo.

Sin duda alguna cada país tiene sus modalidades propias, como tiene sus costumbres y como tiene sus sentimientos. La música es uno de los exponentes de estos sentimientos y de esas modalidades, que son naturales a cada raza. [...] Así se distinguen los aires musicales chilenos, mejicanos, argentinos, y de cada país. Cada uno de ellos tiene un sello propio, una construcción especial que lo hace diferenciar del de los demás países. Es que en esos acordes, en esas armonías, y en esos acentos, prevalece el espíritu de una nación y el sentimiento de una raza. Colombia, también tiene su música propia. [...] Por eso admiro la tenacidad de Emilio Murillo, en sostener, retener, pudiera decirse lo que es nuestro en cuanto a música nacional se trata. Por eso admiro a los que colaboran con él en esa obra como Martínez Montoya, Velasco, Patiño, Eliseo Hernández, Luis A. Calvo, Morales Pino, Quevedo y muchos que trabajan con decisión y energía en favor de lo que hoy llamamos “Música Nacional” [...] Y es que

nuestros aires, el pasillo y el bambuco al menos, tientan y seducen, [i]porque ellos nacieron entre el trinar de las bandolas y el rasgueo de los tiples, en las noches de luna, de amor, de canciones y de vino! (M. Vásquez, “Arte nacional”, c. 1925, ACM)

Lejos de lo que puede pensarse, las discusiones en torno al papel y a las características estéticas de la música nacional no concierne solamente a los compositores. Evidentemente, en el marco de las múltiples proclamas acerca de la modernización política y cultural del país, hechas por administradores públicos (cuando no burócratas) de los asuntos culturales, la música figuraba a menudo como un asunto vital. Sin embargo, establecer los estilos musicales más adecuados para estos fines no fue una cuestión sencilla, y al menos tres géneros y tres planteamientos coparon el debate. Primero estaba la música *académica* (“clásica” o “erudita”), que la mayoría consideraba la más apropiada para “civilizar” a las masas, aunque en realidad sus contextos de producción y consumo fueron casi siempre exclusivos de la élite. Luego venía la música *popular*, entendida como la música folclórica (“típica”) no comercial, que representaba para la mayoría “la quimera de la ‘auténtica’ música colombiana” y cuyo género más emblemático era el bambuco. Y, por último, se hablaba de la *música de moda* o *música comercial*, asociada en primera instancia a un amplio conjunto de géneros de procedencia extranjera, entre ellos los tangos argentinos, las rancheras mexicanas, los foxtrots norteamericanos y la música cubana en general, que a pesar de su éxito comercial y de su intensa difusión en la radio y el cine, eran a menudo considerados “estéticamente mediocres” y una influencia negativa para la cultura nacional (Muñoz, *To Colombianize* 130-132).

Así pues, al tenor de estas discusiones y de los miramientos políticos que convocaban, el sector provincial y popular del nacionalismo musical no estuvo carente ni de propaganda ni de símbolos de respaldo. En una ocasión, al abordar la espinosa y polémica pregunta “¿cómo se compone un bambuco?”, Murillo respondió, sin duda inspirado en planteamientos que atesoraba desde hacía rato, que la única condición era “ser colombiano”. Y añadía: “Nada más [...] Todo colombiano canta, aunque sea interiormente. No están escritas sus canciones ni fueron aprendidas de nadie. Nacen del propio corazón, de las fibras más hondas del alma, de la masa misma de la sangre. Se llaman bambucos o pasillos. Son la voz de la patria, el grito del terruño, la bandera espiritual de Colombia”. Por eso, según Murillo, los bambucos y pasillos no eran más que “diamantes en bruto. Vendrá después el técnico musical y dará forma

artística a esos temas tan espontáneos como sencillos y hermosos [...] El bambuco estaba hecho en borrador. Solo faltaba copiarlo en máquina” (citado en Bayona, *Mundo al Día*, c. 1928, ACM)²⁰. Tras esto, el periodista le preguntaba a Murillo si “la música nacional ha tenido enemigos”, insinuación que no podía sino prender la chispa:

Se ha combatido en Colombia la música nacional con tanto encarnizamiento como la lepra o la tuberculosis. Hubo tiempos en que hablar de un bambuco o de un pasillo equivalía a exaltar las cualidades de la chicha. Los miembros mismos de mi familia me excitaban a abandonar esta campaña, cuyo éxito se veía entonces imposible [...] Yo, con todo, continué sobre el yunque [...] Ahora no puedo acostarme ni levantarme sin dar gracias a Dios por el resonante triunfo que he obtenido [...] Ya ve usted lo que ahora sucede; la música colombiana es hoy el agente viajero del café colombiano, del petróleo colombiano, de las esmeraldas colombianas [...] Y es porque mi campaña en favor de los pasillos y los bambucos es más patriótica de lo que se cree: encierra un ideal y una doctrina. (Citado en Bayona, “Cómo se compone un bambuco”, ACM)

Ante tal respuesta, Nicolás Bayona interpeló a su entrevistado con no menos entusiasmo: “Un ideal supremo: colombianizar a Colombia... Una doctrina maravillosa: Colombia para los colombianos”. Ciertamente, tal doctrina y tal campaña no eran exclusivas de Murillo ni atañían solamente a las artes musicales, como tampoco era el caso de las contradicciones internas que se manifestaron en muchos de los impulsos políticos a favor del nacionalismo musical (y el nacionalismo en general), según expone Catalina Muñoz (*To Colombianize* 130-190). Pero, a pesar del ahínco y la vehemencia con que Murillo insistía en que la musicalidad del bambuco y el pasillo eran inherentes a la condición de “ser colombiano” y a la idea misma de la colombianidad, asumiendo esta desde una equivalencia de lo tradicional con lo rural, se trataba de una postura esencialista que desconocía el permanente influjo de tradicionales musicales foráneas y de esquemas primordialmente urbanos y cosmopolitas en la construcción musical de dichos géneros musicales.

20 Para reforzar sus ideas, Murillo relataba en la misma entrevista una curiosa anécdota que le había sucedido “un cuarto de siglo” atrás: estando “en una vereda de Guateque” oyó a unas mujeres entonar un aire popular. Murillo lo transcribió y se lo mostró luego en Chiquinquirá al “profesor Juan Suárez, organista español de fama universal”, quien terminó muy emocionado por la originalidad de aquellas inéditas frases musicales, que hacían parte de “ese bambuco no desconocido por nadie y que se llama ‘El guatecano’” (una de las composiciones más famosas de Murillo). Y continuaba: “El concepto de Suárez hizo que se aferrara en lo más hondo de mi alma la convicción de que la música popular de este país es una riqueza mucho más grande, sin duda, que sus petróleos y sus esmeraldas”.

Por otra parte, no obstante el enardecimiento de los adalides de estas banderas, y aunque amplias audiencias se complacían con sus producciones musicales, también eran bastantes los que permanecían al margen del debate o no simpatizaban con ninguna de las facciones, en tanto sus gustos estéticos apuntaban en otras direcciones. A estos se dirigió la crítica de quien también fuera profesor de Calvo en la Academia Nacional de Música, Rafael Vásquez Flórez, quien expresaba su profundo malestar por el “insoportable tormento que constituye para los colombianos de buen gusto la insistencia con que algunas radiodifusoras nos suministran audiciones de música del peor gusto, entre las que figuran canciones vulgarísimas y otros ‘sones’ abominables que estarían bien solamente en los expendios del licor popular”. En particular, Vásquez Flórez se refería a “esos bundes detestables, que no son colombianos ni expresan ninguna de nuestras modalidades”, y a las “rancheras y tangos sin ningún valor”. Además, le indignaba constatar que este tipo de música era mejor acogida por muchos colombianos que las composiciones de Pedro Morales Pino, Luis A. Calvo, Emilio Murillo, Daniel Uribe y Fulgencio García (“El tormento musical”, c. 1930, ACM).

Ciertamente, hay que reconocer que las preocupaciones sobre el devenir de la música nacional no se extendían ni apasionaban a todos los grupos sociales de la misma manera. En buena medida, estas contiendas eran asunto de unos escasos círculos intelectuales, artísticos, profesionales o, simplemente, de entendidos en la materia. A pesar del protagonismo del asunto en los periódicos, no era un debate que involucrara a toda la sociedad o abarcara el interés público, como tampoco era la nacionalista una corriente que incidiera profundamente en las preferencias o en el goce estético de numerosos segmentos de la población. La gente disfrutaba de los bambucos y los pasillos, pero también gustaba mucho de las rancheras y los tangos, de la misma manera en que se deleita hoy con una diversa oferta de música popular, ajena muchas veces a la música que se tiene por culta o respetable. No hay duda de que la música de Calvo era bastante conocida y contaba con numerosos adeptos, que de ella hablaba la prensa, que les gustaba a muchas figuras de la vida pública y que sonaba en la radio, en uno que otro salón de baile y en algunos conciertos. Pero, para incontables colombianos de la primera mitad del siglo xx, más proclives a otras sonoridades menos estilizadas, la música de Calvo y de sus colegas pasaba desapercibida, como desapercibida pasaba para las emisoras populares que estos mismos colombianos preferían oír. A pesar de todo, la propuesta del nacionalismo musical murillista resultó

mucho más fortalecida que su contraparte en la contienda simbólica, y en el camino se volvió bastante popular y ampliamente reconocida como paradigmática en la representación cultural del país durante los años veinte y treinta.

Los años comprendidos entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX son muy ilustrativos en la gestación de un gusto estético musical con pretensiones nacionalistas. De la mano de la música europea que se ejecutaba en conciertos y diversos espectáculos públicos, especialmente la ópera, la zarzuela y la música de salón, y en conjunción con aires musicales considerados vernáculos, varios compositores incursionaron en la definición de lo que empezaría a conocerse como música colombiana. Una propuesta que buena parte de la sociedad abrazó con complacencia. Los programas de conciertos son un interesante marco de referencia para apreciar estas cuestiones. Para empezar, recogieron desde tempranas épocas las opciones de las dos facciones que monopolizaron las polémicas sobre el deber ser de la música nacional: “por un lado los defensores a ultranza del repertorio clásico y del otro quienes buscaban elevar la música colombiana al mismo nivel, usando los mismos medios expresivos [...] pero que se nutrían de la actividad que debían desempeñar la ópera, la zarzuela, la opereta y la música de baile” (Bermúdez, *Historia* 107-108). Así mismo, los programas evidencian los esfuerzos de un importante conglomerado de músicos en procura de enaltecer las visiones y valoraciones de su arte.

Calvo puede ser considerado, de nuevo, un modelo de estos esfuerzos. A este particular apuntaban las valoraciones de Emilio Murillo, quien en su campaña de entronización nacional e internacional de la música colombiana se refería al gran provecho que había sacado de varias composiciones de Calvo para “demostrar al mundo que no es éste el país sordo e inacústico, como han querido hacer creer algunos sabios” (“Gran homenaje en el Colón”, c. enero de 1935, ACM). Estas ideas las compartía Roberto Botero Saldarriaga, quien a la vez que idealizaba los elementos conservadores y costumbristas que encontraba en las obras de Calvo, las consideraba “sugestivas, populares, sin vulgaridad”, y juzgaba que llegaban “hasta los sentires más íntimos del pueblo” (“Navidad para Luis A. Calvo”, c. 1920, ACM). Otros, como Pablo Fajardo, si bien aceptaban el carácter cálido y nacionalista de la obra de Calvo, no dejaban de reconocer que también era una música sombría y triste, la transcripción de lamentos al pentagrama (“El arte nacional”, *Minerva*, c. 1925, ACM).

A la larga, a pesar de su vaguedad e indeterminación primeras, la obra musical de Luis A. Calvo terminó por asumirse como un

prototipo de los esfuerzos nacionalistas, cuando no como la música colombiana por antonomasia. De esa forma se la pensó hacia el final de la primera mitad del siglo xx, cuando la vida del compositor estaba a punto de extinguirse, y de esa manera se la considera y presenta hoy. Una composición de Calvo que jugó un papel decisivo en la consolidación de la postura nacionalista, en especial por la carga simbólica que convocó, fue *Escenas pintorescas de Colombia*. Concebida y estrenada en 1941 como una fantasía sinfónica sobre motivos populares colombianos en el marco de un concurso cuyo propósito era revitalizar la música nacional popular, *Escenas pintorescas* sirvió de vehículo para movilizar, aunque de manera más bien efímera, una serie de sentimientos al amparo de las arengas sobre la identidad nacional. Y, al mismo tiempo, ayudó a poner de nuevo en el escenario a un compositor de casi sesenta años cuya música ya empezaba a sonar como de otra época, ya superada.

De agosto a octubre de 1941, a la sazón de la gran expectativa que despertó el estreno de la fantasía colombianista de Calvo y del efervescente entusiasmo con que fue recibida por los públicos antioqueño y bogotano, no faltaron los comentarios apologéticos que, en líneas generales, la consideraban una obra sinfónica en el sentido más excelso y académico del término. En realidad, puede considerarse una obra extensa en la que se suceden distintos motivos melódicos al amparo de ritmos populares claramente distinguibles, entre los cuales sobresalen el torbellino y el bambuco. Melodías creativas, armonías consonantes y acompañamientos rítmicos ajustados con fidelidad a los géneros de música popular que se buscaba exaltar. Lugares comunes en la música de Calvo, pero ya no en una pieza para piano sino con el ropaje y la sonoridad de la orquesta sinfónica y sus instrumentos emblemáticos.

Calvo escribió un pequeño texto con el fin de aclarar el argumento de la obra: el peregrinaje a Chiquinquirá de un grupo de promeseros. En esas líneas se esforzó por explicar cómo ciertos juegos musicales pretendían describir situaciones concretas: amanecer, faenas campesinas, paisajes naturales, encuentros sociales en día de mercado, fervor religioso y festividades populares, entre otras. Por momentos, el autor da muestras de una sorprendente habilidad para crear secuencias musicales coherentes con las escenas respectivas (como cuando despunta el alba y cuando llega el momento de la elevación religiosa), pero, en general, el valor de la obra no radica en su capacidad descriptiva. De hecho, algunos momentos musicales que insinúan referencias específicas se convierten muy pronto en ostinatos de esquemas rítmico-melódicos tradicionales y

convencionales, y a menudo solo el texto escrito permite imaginar ciertas realidades. En cambio, el incuestionable valor de *Escenas pintorescas* radicó en la sorprendente capacidad de sintetizar en una misma composición las expectativas y los sentimientos que venían incubándose desde décadas atrás al amparo de la determinación de los ideales e imaginarios de la identidad nacional colombiana. Como vimos en el capítulo cuarto, la obra sinfónica de Calvo reunía al menos cuatro elementos claramente afines con el discurso de la identidad cultural nacionalista, que ya se tornaba predominante: la exaltación de los aires musicales que se consideraban tradicionales o populares (entendidos ambos términos como sinónimos e intercambiables), entre los cuales el protagonismo era del bambuco; la religión católica; la celebración de los paisajes culturales y naturales de las áreas rurales del país (asumiendo la música y la cultura popular en general como productos procedentes de esas regiones); y la recuperación de una amplia gama de materiales “folclóricos” (ropa, comidas, costumbres, instrumentos musicales, etc.) que eran asumidos como representantes de la esencia del “pueblo” colombiano.

De esta manera, Calvo logró llenar de entusiasmo e inflar de orgullo nacionalista los pechos de no pocos colombianos que escucharon las presentaciones de 1941, entre ellos Emilio Murillo. A pesar de la sencillez de su organización formal y de sus recursos técnicos, se trataba sin duda de un sesudo trabajo de orquestación. La prensa no cesaba de celebrar el trabajo de Calvo y de compararlo con el de compositores europeos de siglos anteriores que la mayoría de los colombianos de entonces desconocían. Se escribía, por ejemplo, que *Escenas pintorescas* era un ejemplo de “la dignificación de los ritmos populares” y que se trataba de “el camino más acertado para llegar a la creación de un arte musical autóctono por esencia y no sólo por las modalidades accidentales” (“El homenaje al maestro Calvo”, *El Tiempo*, 3 de octubre de 1941, ACM). Difícil era insinuar algo contrario, pues cualquier comentario crítico resultaba altisonante y, a decir verdad, no se le prestaba mayor atención.

Era innegable la utilidad de *Escenas pintorescas de Colombia* para reforzar el universo simbólico que dominaba la discusión sobre la caracterización de la identidad nacional colombiana, con todas las ganancias políticas y económicas que dicha caracterización traía consigo (Wade 47-51). Esos elementos estaban presentes en el imaginario colectivo, y así, de un modo u otro, echando mano de los materiales musicales que tenía a su disposición y por medio de una serie de decisiones estéticas que dictaban las convenciones populares o su propio gusto (que eran las dos caras de una misma

moneda), Calvo hizo su música. Ideó varias melodías para *Escenas pintorescas*, pero no tuvo reparo en insertar temas de *Tiplecito de mi vida* (de Alejandro Wills), de *El guatecano* (de Emilio Murillo), de su *Intermezzo n.º 1* y, por supuesto, del himno nacional. Nadie le vio problema a eso. Al fin y al cabo, si se me permite una pequeña analogía con el teatro, encajaban sin problema alguno en la escenografía y hasta ayudaban en la decoración.

Conclusiones

Luis Antonio Calvo fue uno de los músicos más populares en la primera mitad del siglo xx en Colombia. Una mirada a la prensa de esa época permite apreciar con certeza que era una figura pública, reconocida a nivel nacional, que su música tenía una considerable difusión y que era apreciada por buena parte de la sociedad. Además, en muchos sentidos, Calvo logró alinearse con el gusto estético que, en el ámbito de la música popular, predominó entre amplios sectores de la población. Un gusto que, con la introducción de la radio y el disco, y luego con el éxito comercial de la músicaailable costeña y la creciente incursión de productos musicales extranjeros, se redefiniría continuamente en virtud de toda una suerte de modas. Esto último, implicó, a la larga, un progresivo declive de la popularidad de la música de Calvo y de muchos colegas de su generación. Pero durante las primeras décadas del siglo, la propuesta musical de Calvo y de varios de sus contemporáneos, que optaron por enaltecer los aires musicales populares que consideraban autóctonos, acaparó la atención de entusiastas audiencias que estudiaban sus partituras, asistían a sus conciertos, escuchaban sus composiciones en la radio y, cuando podían, compraban los discos que traían su música en versiones producidas por artistas y orquestas en estudios de grabación asentados sobre todo en Estados Unidos. Además, a pesar de la diversificación en materia de gustos y de géneros que presenció el país desde mediados del siglo xx, las corrientes que propenden por el rescate y la revitalización de aquellas propuestas musicales de comienzos de siglo han estado siempre a la orden del día¹.

1 Estas corrientes revitalizadoras, dicho sea de paso, no se han limitado a lo musical. La vida de Calvo fue, por ejemplo, el tema de la telenovela *Lejano azul*, escrita por Pablo Rueda Arciniegas y realizada en 1983 por Producciones Punch con la dirección de Jairo Soto y protagonizada por Waldo Urrego. La telenovela era emitida al mediodía y

Calvo ha sido uno de los compositores colombianos más prolíficos, y, muy probablemente, el que vio su obra más representada en las tempranas grabaciones discográficas de las tres primeras décadas del siglo xx. El arsenal de sus producciones musicales llega casi a los 260 títulos; luego de revisar notas de prensa y cartas fue posible añadir algunos títulos a los listados que ya existían, pero es seguro que de otros títulos no tenemos ni podremos tener idea. De muchas composiciones no disponemos más que del título, y de sus partituras, si alguna vez las hubo, no conservamos vestigio alguno (véase el anexo 2).

Sin duda, el drama de Calvo y las adversidades que afrontó jugaron un papel fundamental en la construcción de un imaginario cargado de misticismo en relación con su rol de compositor y con su figuración histórica. La sociedad fue más empática que recelosa cuando los terrores de la lepra se apostaron en la vida del compositor, y tanto este ánimo solidario como cierta suerte de culpa colectiva tuvieron mucho que ver con la vigorización de su reputación, la consolidación de una tradición apologética de su producción musical y la eventual mitificación de su imagen.

Sin embargo, su popularidad también radicó en buena medida en su obra misma. Su música gustaba mucho y les gustaba a muchos. Empatía afectiva y adhesión solidaria por un lado, e idealización y complacencia estética por otro. Ambas cosas iban de la mano, eran difícilmente segregables pero claramente distinguibles. Por ejemplo, su música hizo parte importante de la programación de distintas emisoras durante el despegue de la radiodifusión en Colombia, y según se puede ver en la prensa de la época y en múltiples cartas y testimonios, no solo se trataba de música con buenos niveles de difusión y popularidad, sino que convocaba emociones y sentimientos de diversa índole: nostalgia por los tiempos pasados, idealización de la adversidad y agradecimiento y devoción por la figura materna. Recordemos también que Calvo fue el segundo compositor más representado en la colección de partituras que publicó el periódico bogotano *Mundo al Día* en las décadas de 1920 y 1930 (Cortés, *La música nacional* 80-81, 84, 90). Además, la participación de su música en las jornadas pioneras de grabación realizadas en Bogotá en 1913, y luego en distintos proyectos auspiciados principalmente por la Victor Talking Machine Company entre 1916 y 1928, así como la inclusión de algunas de sus obras en los conciertos de la Unión

tuvo una amplia audiencia. En el elenco también estuvieron “María Eugenia Penagos, Lucy Colombia, Mariela Rivas, Alfredo González, Martha Stella Calle y Jairo Florián” (“La vida de Luis A. Calvo hoy en televisión”, ACM).

Panamericana en Estados Unidos durante los años treinta (en el marco de la política de la Buena Vecindad) y en algunas emisiones radiales y veladas musicales que tuvieron lugar en Alemania y Francia fueron hechos significativos en el proceso de internacionalización de la música colombiana, en el contexto de su progresiva incorporación a las industrias musicales de entretenimiento masivo.

En este orden de ideas, la música de Calvo constituyó una propuesta que sintetizó, por un lado, el gusto estético de amplios sectores de la población, y por otro, varios de los vaivenes políticos e ideológicos relacionados con el posicionamiento de discursos hegemónicos sobre la identidad nacional. Todo ello fue el resultado de la interacción, en un mismo horizonte estético, de la rearticulación de modelos musicales europeos y una agenda concentrada en la exaltación de elementos simbólicos y musicales que se consideraban representativos de lo colombiano.

Luis A. Calvo no fue un compositor de obras de gran envergadura. En su mayor parte, sus composiciones son pequeñas piezas para piano que reflejan una sorprendente creatividad melódica y una notable efectividad expresiva, pero que no implican complejos niveles de experimentación desde el punto de vista técnico. Su obra refleja las restricciones de su limitada formación profesional como músico, limitaciones de las que él era bien consciente y que reconocía a menudo. No obstante, Calvo logró cautivar a una buena parte de la audiencia de sus años, condensar el gusto estético de un amplio sector social y, en últimas, convertirse en un compositor predilecto y famoso, al que la gente llamaba con gusto, admiración y respeto *maestro*. Probablemente, de haber desarrollado un estilo compositivo más afín con la vanguardia académica, ni su popularidad ni su cercanía con el público habrían sido tan acentuadas.

Por otra parte, como se expuso en el último capítulo, es importante superar las interpretaciones totalizantes y universalistas de la musicología de décadas anteriores, en virtud de las cuales la obra de los compositores locales es validada o descalificada según su conformidad con las expectativas del canon musical europeo. En cierta medida, tales prejuicios y los juicios de valor que les subyacen han sido el resultado de una metodología que privilegia el estudio de las partituras con independencia de los contextos sociales y culturales a los que pertenecieron sus autores. De las motivaciones epistemológicas de esta investigación se desprende que el valor de una obra musical no puede determinarse por medio de la mera consideración de sus peculiaridades técnicas, sino que estas deben ser tratadas en relación con los escenarios históricos de producción y de negociación de contenidos y sentidos culturales. En el caso

de Calvo, es posible constatar una interesante interacción entre un estilo informado principalmente por la música de salón del siglo XIX y el surgimiento de nuevas sensibilidades estéticas en el contexto “moderno” de la industria musical.

Es difícil tratar de separar al músico del hombre que, en virtud de los imaginarios y las regulaciones que imperaban en su sociedad, tuvo que vivir el destierro en un leprocomio una vez se constató en su cuerpo la presencia una enfermedad relativamente común y para todos espantosa. No cabe duda de que el drama del confinamiento se abrió paso en su obra musical, pero muchos de los elementos técnicos de su arte respondieron más al influjo de su formación musical, al contexto de las emergentes industrias de entretenimiento, a las preferencias estéticas de la sociedad en que vivió y, en cierto modo, a un estilo propio, sencillo y sentimental.

Como se indicó en el capítulo cinco, es bastante impreciso considerar a Calvo, y a otros compositores no europeos de finales del siglo XIX y comienzos del XX, simplemente “románticos”, y más aún considerarlos meros emuladores de los compositores románticos europeos. Por el contrario, el suyo es un caso de reapropiación, resignificación y transformación de modelos técnicos europeos a la luz de una serie de sensibilidades culturales locales. Al mismo tiempo, es un caso de renovación y ruptura con una tradición estilística decimonónica, al amparo de diversas configuraciones estéticas e ideológicas características de la conformación de un tipo particular de modernismo periférico. Claramente, la exotización implícita en las actividades de compañías como Victor, que grababa y distribuía músicas vernáculas, y la articulación de compositores como Calvo con una tradición musical legada de Europa constituyeron un caso de “colonización del oído”. Sin embargo, el desarrollo histórico de esas mismas dinámicas también implicó, a la postre, una serie de prácticas de “descolonización del oído”, en virtud de la reapropiación tanto de los medios de grabación discográfica como del sistema musical europeo. Además, la sola circulación nacional e internacional de la música de Calvo a través de distintos canales de difusión representó, en cierto modo, un desafío a códigos imperialistas de diseminación y consumo de contenidos culturales (Denning 137-150).

Por otro lado, después del funesto diagnóstico de 1916 la existencia social de Calvo estuvo irremediablemente imbricada con su condición de enfermo de lepra y de recluso de Agua de Dios, la “ciudad del dolor”. Y tal fue, desde el comienzo, el aspecto principal de la constitución de su estampa artística, y luego, de la construcción de su imagen histórica. De ahí que fuese un lugar común, por un lado, interpretar su tragedia en clave bíblica, y por otro, idealizar más

allá de la cuenta sus capacidades musicales. Por cierto, una de las conclusiones más certeras que deja el estudio biográfico de Calvo, y en particular el examen de los sentidos sociales y culturales vinculados a su música y a su propio ser social, es que se constituyó en un referente arquetípico del artista genial, popular y trágico. De ahí que no resulte sorprendente la idealización de que fue objeto. Su música, su drama y las tramas en que se envolvió su vida son, para nosotros, síntomas e indicios de un escenario sociocultural de tiempos ya idos y, desde muchos puntos de vista, intransitables.

Como todo ser humano, de cualquier lugar y época, Luis Antonio Calvo fue un hijo de su tiempo, constreñido por los marcos reguladores y normativos de su cultura; condicionado por circunstancias, contextos y procesos que implicaban modos particulares de sentir, percibir, componer, amar y vivir; e inmerso en un complejo entramado de relaciones y en una estructura de significados y sentidos. Como hombre y como músico, vivió en la encrucijada que resultaba de la intersección de tradición y modernidad, y al amparo de la irrefrenable colisión de estas dos actitudes trasegó seis décadas, compuso música y dejó un legado. No eligió su época pero la sobrellevó y la disfrutó tanto como pudo. A su manera, y más o menos consciente de las posibilidades de su oficio, dejó su huella y ayudó a moldear su tiempo.

Anexo 1

Las páginas autobiográficas¹

En el año de 1882 se meció mi cuna al suave impulso de brisas perfumadas y fui arrullado por el lejano rumor de la cascada de Santa fe de Gámbita, pequeño pueblecito del sur de Santander. Muy niño aún, me extasiaba en la contemplación de la naturaleza, libro divino donde se muestra el Dios Omnipotente con toda su magnificencia. Al mismo tiempo sentía grande inclinación hacia la música, la que fue objeto de mis primeras lágrimas y mis largos desvelos.

Y por falta de recursos y también por el medio ambiente en que vivía, no pudo mi buena madre darme la educación que ella anhelaba y por ese motivo continué vegetando sin ningún provecho hasta la edad de nueve años, época en que por ser ya perjudicial mi estadía en el pueblecito que me vio nacer, venciendo multitud de dificultades, mi madre resolvió hacer un esfuerzo, por cierto muy aventurado, en busca de un medio más propicio. En efecto, me trajo a la ciudad de Tunja, donde vivía un señor Pedro José Gómez Leon, profesor de música, quien me recibió como muchacho mandadero. Con profundo respeto me descubro ante el recuerdo del citado señor, quien, al darse cuenta [de mi] disposición para la música se constituyó en un padre para mí, pues a la vez que me iniciaba en los

1 Luis A. Calvo escribió esta pequeña autobiografía en 1924. Fue publicada en 1927 por la editorial Cromos en el *Diccionario biográfico y bibliográfico de Colombia*, obra de Joaquín Ospina, con algunas variaciones y un poco abreviada. El texto original, titulado "Autobiografía de Calvo", reposa hoy en el archivo de la Casa Museo Luis A. Calvo de Agua de Dios. La versión publicada en 1927 apareció recientemente en Serrano y Mejía (55-60).

divinos misterios del arte de Beethoven y Mozart, también cubría mis desnudeces y me alimentaba.

Un año después, por mediación de él, se me daba de alta en la banda departamental de Boyacá, como músico platillero, luego dejé los platillos y se me dio el bombo, cuyo volumen constituía una pesada carga para mí que era muy chiquillo y la que llevé por más de cuatro años, hasta que un día solicité del señor gobernador que me diera un instrumento que estaba vacante. Una [vez] atendida favorablemente mi [peti]ción, con un entusiasmo loco empecé a estudiar por mi cuenta el nuevo instrumento llamado ["bombar]dino", el que meses después dominaba con alguna facilidad. En vista de mis notorios adelantos el director de la mencionada banda, después de mucho rogarle y pedirle me concedió la gracia de desempeñar la parte correspondiente al referido instrumento, lo que dio lugar a abandonar el bombo. Mucha pena me causa recordar hoy esa época en que, si es verdad que me iniciaba en el desempeño de un [car]go de más categoría, también hay que confesar que empezaba a ser víctima [de] la envidia y de la emulación. Muy dolorosa, dura, penosa fue la lucha que sostuve, mas a golpes de resignación y paciencia logré triunfar; y, cuan[do] la culta como severa sociedad tunjana me dispensó su cariñosa acogida, vi que estaban pagos mis pequeños esfuerzos ya que por ese entonces, con adorable facilidad, desempeñaba con mi voz de niño y también con el violín, instrumento que hacía dos años que estaba estudiando, parte importante en los conciertos y fiestas religiosas y profanas que la sociedad organizaba. Para la noble ciudad de Suárez Rendón consagro mi más férvido recuerdo porque fue allí d[o]nde sentí los primeros hálitos de la inspiración, cuyos efectos se mostraron en una humilde melodía, que dediqué a la que ha sido hasta hoy objeto de mi vida, mi madre.

Años más tarde, animado por el deseo de poseer mayores conocimientos y ha[la]gado por un decreto del general Reyes, entonces presidente de la república[,] en el cual disponía que a todo joven que se colocara en una de las bandas [de] la capital se le adjudicaría una beca en la Academia Nacional de Música, lleno de entusiasmo me trasladé a Bogotá, donde llegué el 11 de mayo de 1905.

El primero de junio fui dado de alta en la segunda banda del ejército como músico de tercera clase, desempeñando el cargo de tercer pistón. ¡Qué horror! [i]Me angustia el recuerdo de mi noviciado capitalino! Cincuenta pesos devengaba, cuya suma me proporcionaba un pequeño bienestar, el que amorosamente compartía con mi madre y mi hermanita. A lo pocos días un terrible decreto del Poder Ejecutivo, tendiente a equilibrar el presupuesto nacional[,] trajo la miseria a mi pequeño hogar, pues la inhumana disposición presidencial

descontó el cinco por ciento a todo empleado del gobierno, pero de todos ellos los que soportamos las peores consecuencias fuimos los del ejército, pues a nosotros, a parte del descuento anotado, se nos rebajó un grado, por cuyo motivo los cuarenta pesos que yo ganaba quedaron reducidos a la insignificante suma de veinticinco pesos, cantidad insuficiente para atender a las más imperiosas necesidades de la vida. Año y medio duró ese lento padecer. [i]Cuántos días amargos para mí! Qué pena tan grande la que sentía cuando, lleno de tristeza, llegaba al apartamento que habitábamos y mi cariñosa madre me invitaba a la mesa sin haber llevado desde días atrás ni un centavo para el pan de cada día².

[¿]Con qué se podrá pagar a una madre tantos sacrificios? A pesar de atravesar tan crítica situación no me desalentaba y por más de cuatro años luché para que se me diera la beca a que tenía derecho según el decreto presidencial[,] la que nunca logré, por carecer de las debidas recomendaciones de los ministros y otras altas personalidades del Gobierno. Mi desilusión fue tan grande que llegué a sentir horror de la vida. Nunca más quise pasar por la calle donde se levantaba el templo del divino arte que con tanta indiferencia me cerraba las puertas. Sin embargo por mi grande amor a la música y como tratando de distraer mi prematuro desengaño, me propuse hacer lo que jamás había pretendido, que fue instrumentar una de mis piezas a la banda a que yo pertenecía, no sin el temor de que mi primer ensayo resultara un fiasco. Una vez terminada la instrumentación presenté mi trabajo al músico mayor, quién le dispensó venóbola [benévola] acogida y en seguida hizo distribuir los papeles y se procedió al ensayo. Cuál no sería la sorpresa de los profesores y también la mía al oír el conjunto tan delicioso y la sonoridad armónica de mi danza que fue un éxito, la cual lleva por nombre “Livia”.

No puedo pasar inadvertido el brote de egoísmo y emulación que los más de mis compañeros de la banda me dedicaron por mi primer triunfo. Con todo el valor moral logré imponerme, ya que mis posteriores trabajos de composición e instrumentación para la banda fueron bien recibidos por el director de esta. Dos años después un nuevo decreto del ejecutivo nos devolvía a nuestros primitivos puestos y sueldos; y, al poco tiempo, se me ascendía a profesor de segunda clase debido a mi —buena— conducta y adelantos en el instrumento del pistón. Ya mi situación y la de mis compañeros no era tan aflictiva. Muy resignado me hallaba al ver que mi aspiración en cuanto a estudios se había truncado, cu[an]do una tarde en que

2 En otras versiones publicadas el texto, en vez de “para el pan de cada día”, dice “para el yantar cotidiano”.

la banda en uno de sus conciertos acababa de ejecutar un valse mío que días antes yo mismo instrumenté, vi que un joven de aspecto aristocrático se acercó a la banda e inquirió el nombre del valse que acababa de oír y preguntó por su autor; una vez informado, se acercó a mí para felicitar me con una galantería sin igual. Al preguntarme dónde había hecho mis estudios de armonía, le contesté con gran desconsuelo, que yo ignoraba completamente hasta los más elementales estudios de teoría, de cuya afirmación sincera dudó, puesto que objetó enseguida, manifestando que era imposible haber compuesto ese valse sin poseer los debidos conocimientos de armonía[,] a lo cual le manifesté que tampoco me explicaba cómo podía concebir esas cosas; en seguida me dijo que él era el profesor de armonía de la Academia Nacional y que tendría mucho gusto en que yo fuera discípulo suyo. Después de manifestarle mi profundo agradecimiento con su bondadosa acogida, quedamos en que el día lunes de la semana siguiente daría principio a mis deseados estudios. Así fue como logré penetrar al encantado recinto que por tanto tiempo tuvo cerradas sus puertas para mí.

Poco después y con motivo de una reorganización, el director y varios profesores del instituto, entre ellos el profesor de armonía[,] fueron destituidos, por ese motivo me vi obligado a abandonar la clase que galantemente me dictaba el inolvidable señor Rafael Vásquez Flórez, por quien siempre he conservado un cariñoso recuerdo.

Más tarde mi querido amigo, el virtuoso violinista Leopoldo Carreño U., se interesó por mí y logró obtener del nuevo director del Instituto[,] señor don Guillermo Uribe Holguín, me concediera una beca. Una vez atendida favorablemente la petición de mi amigo, continué el estudio de armonía bajo la competente dirección del insigne maestro señor Uribe Holguín quien siempre me dispensó una venébola [benévola] y cariñosa acogida. Allí mismo se me dictaba clase de violonchelo, instrumento al cual siempre he tenido especial predilección y con el cual hice parte de la orquesta del Conservatorio en los conciertos sinfónicos que el Director organizaba cada seis meses.

Gracias a la ardua labor del señor Uribe Holguín, pude saborear con deleite el espiritual manjar que como un segundo pan de ángeles, la divina Providencia ha concedido a la humanidad por mediación de genios ultraterrestres. Conocí las tres escuelas mejores que son: la alemana, la rusa y la francesa. Ya había terminado el curso de armonía y a la vez que repasaba este, principiaba el de contrapunto y así lleno de entusiasmo, de ilusiones y acariciando un porvenir halagüeño me hallaba cuando el día 14 de marzo de 1916 el Terror de los Espantos tocó a mis puertas y con fieras garras arrebató la

relativa tranquilidad que disfrutábamos tres seres unidos. Me creo impotente para narrar las escenas de dolor y de angustia que por más de quince días precedieron al fatal desastre; pero como para todo dolor humano hay un consuelo, en esa ocasión la gentil sociedad bogotana, siempre pronta a desplegar su proverbial y cariñosa solicitud hacia sus líricos infortunados, tuvo el más hermoso gesto para mí el cual dulcificó mi inmensa pena. Dos meses después, el 12 de mayo de 1916, a la caída de un vago crepúsculo, con una conformidad heroica, traspasaba los umbrales de la ciudad martirio.

Los hermanos del infortunio me recibieron con singulares demostraciones de cariño del cual soy objeto hasta el presente. Ocho días después de mi llegada a este retiro, recibí mi amigo favorito, el piano, que muchos de mis amigos y admiradores bogotanos me enviaron como recuerdo. Muchas son las horas en que por mediación del noble como mágico instrumento mis hermanos martirizados han olvidado sus dolores, ya oyendo los lamentos que mi alma atormentada le arranca, ora los brotes de alegría que una risueña esperanza me inspira.

Los R.R.P.P. Salesianos me regalaron la casita en que vivo y son ellos los que con solicitud y abnegación, prestan sin escrúpulo ni temor alguno auxilios espirituales de este puñado de vencidos.

Más tarde, y siguiendo el noble ejemplo de mi adorada Bogotá, la hidalga sociedad de Medellín, generosamente acudía al llamamiento que por medio de la prensa y a beneficio mío, le hacía el galante y cariñoso amigo e hijo de esa ciudad, don José Gaviria Toro, iniciador del grandioso festival [en] el que tomaron parte las personalidades artísticas y literarias más salientes de allí. Después, algunas otras ciudades como Manizales, Cali, Cúcuta, Tunja y Facatativá, me han dispensado honrosas como cariñosas manifestaciones y beneficios cuyos producidos pecunia[rios] unidos a los de los festivales de Bogotá y Medellín, me han proporcionado relativo bienestar y comodidad en mi retiro. Cabe decir que el sur de Santander, mi pequeña patria, hidalga en lo demás, me tiene relegado al olvido, como a los demás hermanos coterráneos heridos por la misma desgracia; solamente el señor Emilio Garnica es una honrosa excepción. Bien quisiera no hacer mención alguna respecto de mi humilde labor artística, pero temiendo que la distinguida persona que amablemente por la mediación del doctor León Gómez me pide esta página, me piense egoísta, no puedo prescindir de la honrosa invitación que me hace. Desgraciadamente el Hada de la Fatalidad se interpuso en el camino de mi carrera artística, por cuyo motivo me quedé ignorando los conocimientos más indispensables e importantes en cuanto a la composición; por esta razón mis pobres des[aho]gos espirituales en

nada han contribuido al engrandecimiento de esta querida Colombia, y, [h]e aquí una de las causas porque vivo más triste.

Mucha música he compuesto, pero en toda ella no se encuentra obra alguna digna de mencionarse. Entre mis composiciones sólo hay una digna de citarse y esta es el Intermezzo número primero, que ha tenido simpática acogida tanto por los eruditos en el arte como por los profanos. Para mí, esa suave melodía tiene el único mérito de haber sido la precursora de mi popularidad como también la precursora de mi mal; ella fue inspirada por una inexplicable tristeza que me agobiaba.

Aquí en Agua de Dios, borrascoso mar de tempestades, el divino arte ha sido para mí como la dulce voz de Jesús en el mar de Galilea. Para ser sincero, confesaré que en este retiro he compuesto y escrito mucha música, de la cual la mayor parte se conserva inédita. Mi predilección y lo que más me gusta es ponerle música a las poesías que muchos de los poetas colombianos me han remitido, cuyos nombres deseo que figuren en esta página: de mi distinguido y venerable doctor Alberto León Gómez cinco canciones. De Ismael Enrique Arciniegas, una; del inolvidable Diego Uribe, dos; de Abel Marín, dos; de Nicolás Bayona Posada, el himno Mariano y otro canto; de F. Restrepo Gómez, un bambuco; de C. Obando Espinosa, una canción; del presbítero doctor Luis E. Ardila, las sentidas estrofas que para el Intermezzo escribió y que yo adapté; “La Dulce Antioqueña” cuya letra es de un señor Yepes, de Medellín; de Jaramillo Mesa, una canción; “Una Noche en París”, opereta en dos actos, cuyo libreto es de los señores Manuel Castellanos y Carlos E. Ortiz. Dicha obra fue compuesta e instrumentada aquí; y según los conceptos de la prensa capitalina, fue un éxito para mí.

Poetas extranjeros: de Juan Ramón Jiménez, cinco canciones; de Amado Nervo, dos; del poeta venezolano y amigo mío, Andrés Eloy Blanco de la Rosa, una canción. Himnos que para distintas instituciones han pedido mi concurso: el Himno del Centavo de Navidad, palabras de Ciro Mendía; Himno del Colegio de la Concordia, palabras de Maldonado Plata; Himno del Colegio de Boyacá, palabras de José Alejandro Ruiz; Himno del Regimiento Ayacucho, acantonado en Manizales, palabras de Jaramillo Meza; Himno de los niños excursionistas de la región de Quindío, palabras del doctor Alejandro Villa Álvarez; Himno al Colegio José María Villegas, palabras del inspirado doctor Adolfo León Gómez; Himno del Colegio Santo Tomás de Aquino, palabras de un religioso domi[ni]co; Himno al superior de la Comunidad Salesiana, con palabras del Reverendo Padre Romero; “El Dolor y la Inocencia”, melodrama por el doctor

León Gómez; “El Ángel y la Patria”, melodrama por un padre jesuita; y por último el Himno de Pereira, palabras de Julio Cano.

Siendo la Religión Católica una madre consoladora de los grandes infortunios, nunca he dejado de elevar mis oraciones en armonía. Bajo la influencia de este sentimiento religioso he compuesto algunos cantos como son: tres himnos al Santísimo Sacramento; dos Trisagios a la Santísima Trinidad; uno al Sagrado Corazón; una Salve a María Auxiliadora; una Ave María; cinco Villancicos y algunos otros motetes. En estos días tengo en preparación el himno de la gentil ciudad de Manizales, de cuya letra es autor el presbítero doctor Sotomayor. Himno que ambos enviaremos como muestra de gratitud para la celebración del 75 aniversario de la fundación de dicha ciudad; y una fantasía, sobre un tema regional, la que inspirada en una hermosa poesía del doctor José Eusebio Caro que titula “Canto del Último Inca”, [que] muy pronto daré a conocer al público.

Entre intermezzos, mazurcas, marchas nupciales, nocturnos, un estudio, vales, danzas, marchas, tangos y pasillos, hay publicadas más de cincuenta piezas para piano, sin tener en cuenta muchas otras inéditas.

Por ser para mí tan grato el gesto de simpatía y admiración que me han dispensado algunas damas colombianas y algunas otras extranjeras, y deseando hacer pública manifestación de esa actuación espiritual no teniendo yo palabras para hablar de esas nobles almas femeninas, cedo el puesto a un amigo en quien he depositado todas mis confidencias.

Doy por terminada esta humilde página, suplicando se me disculpe todo lo defectuoso que en ella se encuentre.

LUIS A. CALVO

Agua de Dios, de 1924 - (abril)

Anexo 2

El catálogo de composiciones de Luis A. Calvo

El presente catálogo es resultado de la investigación que adelanté sobre el compositor colombiano Luis A. Calvo (1882-1945) entre 2010 y 2014. Además de los archivos consultados, entre los que sobresale el archivo personal de Calvo que se conserva en la que fue su casa en Agua de Dios (Cundinamarca), tuve en cuenta los listados que ya habían elaborado Serrano y Mejía (69-96), David Puerta (en Duque, “Luis A. Calvo” 15), Álvaro Bedoya Sánchez (93-95), y el que se preparó en 1974 para la inauguración de la estatua de Calvo en Agua de Dios. Con el fin de facilitar su consulta, el presente catálogo se encuentra organizado en dos secciones: en primer lugar, el listado de las obras clasificadas por géneros musicales, y luego, el catálogo cronológico completo.

El listado de obras agrupadas por géneros brinda la siguiente información: número de la pieza (según el catálogo cronológico), título de la pieza y año de composición. En este listado se omiten las composiciones que constituyen obras incompletas, aquellas cuyas partituras es imposible localizar y aquellas sobre las que se dispone de muy poca información. En cambio, en el catálogo cronológico se incluyen todos los títulos que se recopilaron a lo largo de la investigación. La numeración que se propone (s. o.) responde, pues, a un criterio cronológico, de modo que las obras de las cuales no es posible dar ni siquiera una fecha aproximada están ubicadas al final de la lista. En el catálogo cronológico completo se informa respecto de cada obra, además de la nueva numeración y del año de composición, su título, género musical, tonalidad, ediciones y publicaciones, la discografía a la que ha dado lugar y algunas

observaciones relacionadas con las circunstancias de su origen u otros asuntos históricos. En cuanto a la información discográfica se refiere me basé, para el período que va de 1913 a 1929, en los registros históricos de la Victor (*EDVR, DAHR*), y para los años posteriores, en la información brindada por Richard Spottswood, Serrano y Mejía, Rico Salazar, y Bedoya, además de diversas pesquisas acerca de discos producidos por distintas organizaciones en la última década. Para cada caso se informa el año de grabación y, entre paréntesis, los intérpretes, el nombre de la disquera y el número del disco (siempre que tal número esté disponible). Por ejemplo: 1927 (Orquesta Internacional, Victor 80486). Dadas la diversificación y dispersión que en materia discográfica caracterizan a los últimos años, es probable que falten algunos discos por incluir.

Por otra parte, la mayoría de las partituras que aún se conservan de Luis A. Calvo, con base en las cuales realicé esta investigación y este catálogo, se pueden localizar en el Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional y en la Casa Museo Luis A. Calvo, en Agua de Dios. Las partituras originales fueron litografiadas y publicadas a lo largo de la primera mitad del siglo xx por distintas casas editoriales y tipografías de la época, entre ellas Gregorio Navia (G. Navia), L. M. Aguillón, Tipografía Velásquez, Repertorio Latino-americano (Plaza de Bolívar), Humberto (y Eduardo) Conti y Samper-Matiz. Un volumen con 36 obras de música religiosa escritas por Calvo, *Arpa mística*, fue publicado en 1937 por la comunidad salesiana. Así mismo, algunas partituras aparecieron en publicaciones periódicas, como la revista *Tierra Nativa* y el periódico *Mundo al Día*, durante las décadas de 1920 y 1930. Finalmente, aún se conservan algunos manuscritos de partituras realizados por Calvo que, en su mayoría, corresponden a música inédita y a partes de arreglos para banda (ACM).

Abreviaturas utilizadas

S. O.	=	numeración de catálogo propuesta por Sergio Ospina R.
Año	=	año de composición.
S. f.	=	sin fecha.
C.	=	cerca de (cuando se brinda una fecha aproximada de composición o grabación).
P. p.	=	partitura perdida o no disponible para este estudio.
CDM	=	Centro de Documentación Musical, Biblioteca Nacional de Colombia.
ACM	=	Archivo Casa Museo Luis A. Calvo (Agua de Dios, Cundinamarca).
AJVN	=	archivo personal de José Vicente Niño Santos.
EDVR	=	<i>Encyclopedic Discography of Victor Recordings.</i>
DAHR	=	<i>Discography of American Historical Recordings.</i>

Para los nombres de las notas (o tonalidades) se utiliza el cifrado internacional, en el cual las letras C, D, E, F, G, A y B corresponden respectivamente a do, re, mi, fa, sol, la y si.

#	=	sostenido.
b	=	bemol.
A	=	la mayor (tonalidad).
Am	=	la menor (tonalidad).
F#	=	fa sostenido mayor (y F#m = fa sostenido menor).
Ab	=	la bemol mayor (y Abm = la bemol menor).

Catálogo de composiciones por géneros musicales

DANZAS		
N.º (S. O.)	TÍTULO DE LA PIEZA	AÑO DE COMPOSICIÓN
2	<i>Livia</i>	C. 1905
10	<i>Malvaloca</i>	C. 1913
30	<i>Carminã</i>	1916
31	<i>Adiós a Bogotá</i>	1916
32	<i>Perla del Ruiz</i>	1916
38	<i>Gacela</i>	C. 1917
40	<i>Añoranza</i>	C. 1917
46	<i>Aire de fuera</i>	C. 1918
54	<i>María Elena</i>	C. 1919
84	<i>Madeja de luna</i>	C. 1928
88	<i>Emilia II</i>	C. 1928
93	<i>Betty</i>	C. 1928
96	<i>Rubia espiga</i>	C. 1928
102	<i>Presentida</i>	C. 1928
186	<i>Coralito</i>	S. f.
187	<i>Manizales</i>	S. f.
257	<i>Danza n.º 1</i>	S. f.
258	<i>Danza n.º 2</i>	S. f.

PASILLOS		
N.º (S. O.)	TÍTULO DE LA PIEZA	AÑO DE COMPOSICIÓN
14	<i>Simpatía</i>	C. 1913
15	<i>Hechicera</i>	C. 1913
26	<i>Genio Alegre</i>	C. 1913
27	<i>Noel</i>	C. 1913
28	<i>Entusiasmo</i>	C. 1913
42	<i>Marte</i>	C. 1918
85	<i>Arroyito que murmuras</i>	1920-1928
99	<i>Trébol agorero</i>	1920-1928
101	<i>Tolimense</i>	1920-1928
103	<i>La chata</i>	1928
111	<i>Emmita</i>	C. 1926
131	<i>Blanquita</i>	C. 1937
180	<i>Mi copetoncita y yo</i>	C. 1942
181	<i>Chichimoco</i>	C. 1943
195	<i>Endecha</i>	S. f.
196	<i>Muchachita en flor</i>	S. f.
197	<i>Por unos ojos negros</i>	S. f.
198	<i>Dos de diciembre</i>	S. f.
199	<i>Risa, música y flores</i>	S. f.
228	<i>Veinte de julio</i>	S. f.

BAMBUÇOS		
N.º (S. O.)	TÍTULO DE LA PIEZA	AÑO DE COMPOSICIÓN
13	<i>¡Qué delicia!</i>	C. 1913
37	<i>El Republicano</i>	C. 1917
100	<i>Yerbecita de mi huerto</i>	1920-1928
114	<i>Ricaurte</i>	1928
177	<i>Fiesta chiquinquireña</i>	1941
184	<i>Rosas de la alborada</i>	1944
223	<i>Por un querer</i>	S. f.
224	<i>Bambuco n.º 1</i>	S. f.
225	<i>Bambuco n.º 2</i>	S. f.

INTERMEZZOS		
N.º (S. O.)	TÍTULO DE LA PIEZA	AÑO DE COMPOSICIÓN
5	<i>Intermezzo n.º 1</i>	1910
6	<i>Intermezzo n.º 2</i>	C. 1913
12	<i>Intermezzo n.º 4</i>	C. 1913
90	<i>Intermezzo n.º 3</i>	C. 1920-1928

CAPRICHOS Y PRELUDIOS		
N.º (S. O.)	TÍTULO DE LA PIEZA	AÑO DE COMPOSICIÓN
56	<i>Spes Ave</i> (preludio)	C. 1919
57	<i>Arabesco</i>	C. 1919
79	<i>Una noche en París</i> (preludio)	1922
92	<i>Cartagena</i> (capricho)	1920-1928

GAVOTAS		
N.º (S. O.)	TÍTULO DE LA PIEZA	AÑO DE COMPOSICIÓN
8	<i>Anita</i>	C. 1913
35	<i>Cecilia</i>	C. 1917

VASES		
N.º (S. O.)	TÍTULO DE LA PIEZA	AÑO DE COMPOSICIÓN
3	<i>Chavita</i>	C. 1905
4	<i>Anhelos</i>	C. 1908
9	<i>Encanto</i>	C. 1913
16	<i>Amor de artista</i>	C. 1913
33	<i>El despertar de un ruiseñor</i>	C. 1916
39	<i>Cromos</i>	C. 1917
41	<i>Noche de abril</i>	C. 1918
44	<i>Secretos</i>	C. 1918
60	<i>Tierra de hildalgúa</i>	C. 1920
82	<i>Vals de los apaches</i> (selección de la opereta <i>Una noche en París</i>)	1922
86	<i>Siguiendo tus pasos</i>	C. 1920-1928
91	<i>Sultana del valle</i>	C. 1920-1928
97	<i>Gentleman</i>	C. 1920-1928
104	<i>El buen tono</i>	C. 1920-1928
110	<i>Aminta</i>	C. 1926
113	<i>Ruth</i>	1928
120	<i>Diana triste</i>	1930
122	<i>Teresita</i>	1931
169	<i>Soñando amores</i>	C. 1939
204	<i>Invitación a soñar</i>	S. f.
205	<i>Beso la mano</i>	S. f.
206	<i>Ande azul</i>	S. f.
207	<i>Marsella</i>	S. f.
208	<i>Emery</i>	S. f.
209	<i>Sonrisas de abril</i>	S. f.
226	<i>Chiquitín</i>	S. f.

MAZURCAS, RONDAS, MINUÉS		
N.º (S. O.)	TÍTULO DE LA PIEZA	AÑO DE COMPOSICIÓN
7	<i>Mazurka n.º 4</i>	C. 1913
123	<i>Entre naranjos</i>	C. 1932
168	<i>Minuet</i>	C. 1939

CANCIONES		
N.º (S. O.)	TÍTULO DE LA PIEZA	AÑO DE COMPOSICIÓN
17	<i>Tú y yo</i>	C. 1913
18	<i>Estrella rubia</i> (danza)	C. 1913
19	<i>En espera</i> (bambuco)	C. 1913
20	<i>Gloria de abismo</i> (bambuco)	C. 1913
21	<i>Eclipse de belleza</i> (vals)	C. 1913
22	<i>Gitana</i>	C. 1913
23	<i>Serenata</i>	C. 1913
24	<i>De linda puedes morir</i> (bambuco)	C. 1913
25	<i>Tus pupilas</i> (pasillo lento)	C. 1913
29	<i>Pasionata</i> (danza)	C. 1914
37	<i>Todo en mí es amor</i>	C. 1917
49	<i>Lamento de primavera</i>	C. 1919
50	<i>Margarita</i>	C. 1919
51	<i>Amapola</i>	C. 1919
52	<i>Sentir</i>	C. 1919
53	<i>Angelus</i>	C. 1919
65	<i>La dulce antioqueña</i>	C. 1920-1924
81	<i>¡Qué calor!</i> (vals)	1922
83	<i>En la playa</i> (canción)	1920-1928
87	<i>Dolor que canta</i> (tango)	1920-1928
89	<i>Canta tú corazón mío</i>	1920-1928
94	<i>Libélula iris</i> (danza)	1920-1928
115	<i>Amor</i>	C. 1928

CANCIONES		
N.º (S. O.)	TÍTULO DE LA PIEZA	AÑO DE COMPOSICIÓN
116	<i>Por el amor que se fue</i>	C. 1928
117	<i>Ritornello de amor</i>	C. 1928
121	<i>Cuando caigan las hojas</i>	1931
128	<i>Amor humilde</i>	C. 1937
129	<i>Clarita</i> (tango)	C. 1937
172	<i>Fiesta de Navidad</i>	C. 1940
173	<i>Ayer y hoy</i>	C. 1941
178	<i>Rosalito del camino</i>	C. 1942
191	<i>Los pinos</i>	S. f.
200	<i>Afinidad</i>	S. f.
246	<i>Mujer y reina</i>	S. f.

ROMANZAS		
N.º (S. O.)	TÍTULO DE LA PIEZA	AÑO DE COMPOSICIÓN
48	<i>La orden de Lázaro</i>	C. 1918 (1916)

FOXTROTS		
N.º (S. O.)	TÍTULO DE LA PIEZA	AÑO DE COMPOSICIÓN
98	<i>Princesita del Ávila</i>	C. 1920-1928
201	<i>Como la espiga</i>	S. f.
202	<i>Mariposa mía</i>	S. f.
203	<i>¿Por qué bajas los ojos?</i>	S. f.
234	<i>El fox del amor</i>	S. f.

MARCHAS		
N.º (S. O.)	TÍTULO DE LA PIEZA	AÑO DE COMPOSICIÓN
11	<i>Cupido</i>	C. 1913
47	<i>La guardia del Rhin</i>	C. 1918
59	<i>Angelito García</i>	C. 1919
106	<i>Bajo el cielo de Támesis</i>	1926
108	<i>Apolo</i>	1926
109	<i>Antioqueños al mar</i>	1926
112	<i>Girardot</i>	C. 1928
127	<i>La voz de Colombia</i>	C. 1935
174	<i>Sindicato de choferes</i>	C. 1941
175	<i>Águila negra</i>	C. 1941
210	<i>Los cuarteles de Washington</i>	S. f.
211	<i>Mariela</i>	S. f.
212	<i>Mi bella Rosario</i>	S. f.
213	<i>Ramón Elías</i>	S. f.
214	<i>Mariposas y flores</i>	S. f.
215	<i>Sensitiva</i>	S. f.
216	<i>Alma antioqueña</i>	S. f.
217	<i>Ginocardato</i>	S. f.
218	<i>Lágrimas sobre Barcelona</i>	S. f.
219	<i>Hacia el Calvario</i>	S. f.
220	<i>Sulfato de estricnina</i>	S. f.
221	<i>El eco</i>	S. f.
222	<i>Von Khron</i>	S. f.
227	<i>La marcha hacia el Calvario</i>	S. f.
248	<i>Himno a Bolívar</i>	S. f.

TANGOS		
N.º (S. O.)	TÍTULO DE LA PIEZA	AÑO DE COMPOSICIÓN
43	<i>Estrella del Caribe</i>	C. 1918
80	<i>Tango argentino</i> (selección de la opereta <i>Una noche en París</i>)	1922

PASODOBLES		
N.º (S. O.)	TÍTULO DE LA PIEZA	AÑO DE COMPOSICIÓN
130	<i>Imperio Argentina</i>	C. 1935
171	<i>Nueva Granada</i>	C. 1940

MISCELÁNEA (RAG-TIME, ONE-STEP, SERENATA, FANTASÍA, MELODRAMA)		
N.º (S. O.)	TÍTULO DE LA PIEZA	AÑO DE COMPOSICIÓN
45	<i>Blanca (rag-time)</i>	C. 1918
58	<i>Paulinita</i> (serenata)	C. 1919
73	<i>El dolor y la inocencia</i> (melodrama)	C. 1920-1924
74	<i>El ángel y la patria</i> (melodrama)	C. 1920-1924
75	<i>Canto del último inca</i> ("Fantasía sobre un tema regional")	C. 1920-1924
95	<i>Reina infantil (one-step)</i>	C. 1920-1928
105	<i>Mojicón y gelatina</i> (cailán-cumbé)	1925
126	<i>Consuelito</i>	C. 1935

MÚSICA RELIGIOSA		
N.º (S. O.)	TÍTULO DE LA PIEZA	AÑO DE COMPOSICIÓN
118	<i>Venid Jesús divino</i>	1930
132-167	<i>Arpa mística</i>	1916-1937
182	<i>Jesús ante mi puerta</i>	1943

HIMNOS		
N.º (S. O.)	TÍTULO DE LA PIEZA	AÑO DE COMPOSICIÓN
63	<i>El centavo de Navidad</i>	C. 1920
66	<i>Himno del Colegio La Concordia</i>	C. 1920-1924
67	<i>Himno del Colegio Boyacá</i>	C. 1920-1924
68	<i>Himno del Colegio San José María Villegas</i>	C. 1920-1924
69	<i>Himno del Colegio Santo Tomás de Aquino</i>	C. 1920-1924
70	<i>Himno de los niños excursionistas del Quindío</i>	C. 1920-1924
71	<i>Himno del Regimiento Ayacucho</i>	C. 1920-1924
72	<i>Himno de Pereira</i>	C. 1920-1924
76	<i>Himno de Manizales</i>	C. 1920-1924
107	<i>Himno de Sonsón</i>	1926
119	<i>Himno del Centro de Excursionistas Caquetá</i>	1930
183	<i>Himno de la Escuela Superior Nacional de Enfermeras</i>	1944
185	<i>Himno para las Hijas de María en sus bodas de oro en Agua de Dios</i>	C. 1944
193	<i>Himno a la frontera</i>	S. f.

OPERETA		
N.º (S. O.)	TÍTULO DE LA PIEZA	AÑO DE COMPOSICIÓN
78	<i>Una noche en París</i>	1922

OBRA SINFÓNICA		
N.º (S. O.)	TÍTULO DE LA PIEZA	AÑO DE COMPOSICIÓN
176	<i>Escenas pintorescas de Colombia</i>	1941

ARREGLOS		
N.º (S. O.)	TÍTULO DE LA PIEZA	AÑO DE COMPOSICIÓN
34	<i>Cocotero</i> (danza española)	C. 1916
194	<i>Daveiva</i> (composición original de Telésforo D'Alemán)	S. f.

GÉNERO DESCONOCIDO		
N.º (S. O.)	TÍTULO DE LA PIEZA	AÑO DE COMPOSICIÓN
55	<i>Amistad</i>	C. 1919
61	<i>Serenata de amor</i>	C. 1920
62	<i>Dulce antioqueña</i>	C. 1920
64	<i>Bella hondana</i>	C. 1920
77	<i>Confidencia</i>	1921
124	<i>Elegía</i>	1932
170	<i>Flor de lucero</i>	1940
179	<i>Despedida</i>	1942
188	<i>Alcira</i>	S. f.
189	<i>Inés</i>	S. f.
190	<i>Reja toledana</i>	S. f.

Catálogo cronológico completo

N.º S. O.	AÑO	TÍTULO	GÉNERO	TONALIDAD	EDICIONES/ PUBLICACIONES	DISCOGRAFÍA	OBSERVACIONES
1	C. 1900	<i>A mi madre</i>	Pasillo	P. p.	P. p.	Ninguna	Pieza dedicada a Marcelina Calvo. Luis A. Calvo menciona esta obra en dos entrevistas (1920 y 1941), en las que informa que la compuso cuando era muy joven, de "trece o catorce años" de edad, pero que la olvidó por completo.
2	C. 1905	<i>Livia</i>	Danza	Dm	G. Navia	1913 (Terceto Sánchez-Calvo, Victor 65914) y 1927 (Orquesta Internacional, Victor 80486).	Primera composición de Calvo que se hizo pública. Fue compuesta en Tunja, dedicada a Marcelina Calvo.

N.º S. O.	AÑO	TÍTULO	GÉNERO	TONALIDAD	EDICIONES/ PUBLICACIONES	DISCOGRAFÍA	OBSERVACIONES
3	C. 1905	<i>Chavita</i>	Vals	P p.	P. p.	Desconocida, muy probablemente inexistente.	Calvo menciona esta obra en una entrevista de 1941, en Armenia: "Un día, en una retreta, se tocó un valsecito que si mal no recuerdo, le había puesto por nombre «Chabita», y era mi primera obra, que por cierto gustó mucho y la había escrito dedicada a una novia, hermana de uno de mis compañeros de banda". Es probable que sea el mismo vals <i>Isabel</i> que menciona Calvo al referirse a su encuentro con Rafael Vásquez F.
4	C. 1908	<i>Anhelos</i>	Vals	Gm	G. Navia, Tipografía Velásquez	1915 (Orquesta Rodríguez [Orquesta Victor] Victor 67618A); s. f., (Manuel J. Bernal, Yoyo Music 1009).	Según Vásquez Flórez, Calvo ganó un concurso en la Academia Nacional de Música con esta composición, en la que participó con el seudónimo de "Clave Sol". Al ser publicada, Calvo le dedicó la pieza a Manuel R. Delgado.

N.º S. O.	AÑO	TÍTULO	GÉNERO	TONALIDAD	EDICIONES/ PUBLICACIONES	DISCOGRAFÍA	OBSERVACIONES
5	1910	<i>Intermezzo</i> n.º 1	<i>Intermezzo</i>	Eb	G. Navia; Tipografía Velásquez; L. M. Aguillón; Conti; Bedoya (18-24); Colcultura (29-30)	1913 (Terceto Sánchez-Calvo, Víctor 65913); 1927 (Orquesta Internacional, Víctor 80484); 1928 (José Moriche, Víctor 80707A); 1928 (Hermanos Hernández, 46045); s. f. (Estudiantina Iris, LPA 50092); s. f. (Trío Morales Pino, Sonolux); s. f. (Ortiz Rangel, Sonolux 12-572); s. f. (Pacho Benavides, tiple, Sonolux, 107); s. f. (Manuel J. Bernal, Yoyo Music 10069); s. f. (Pedro Nel Martínez, tiple); s. f. (Duetto de Antaño, Zeida-Codiscos luz-20367); s. f. (Estudiantina Melodías de Colombia, Zeida 20157); s. f. (Gentil Montaña, guitarra); 2004 (Teresa Gómez); 2004 (Trío Crescendo, <i>Homenaje a nuestros compositores</i> , vol. 9, Fummúsica); 2004 (Mauricio Ortiz, Fummúsica) y 2011 (Academia Luis A. Calvo).	Indudablemente, la obra más sonada y querida del repertorio de Calvo. Tanto así que le celebraron las bodas de plata en 1935. Hasta el día de hoy muchos la recuerdan por ser una cortina en Radio Santa fe. Según distintos testimonios, fue una dedicatoria muy frecuente en los días de la madre durante casi todo el siglo XX.

N.º S. O.	AÑO	TÍTULO	GÉNERO	TONALIDAD	EDICIONES/ PUBLICACIONES	DISCOGRAFÍA	OBSERVACIONES
6	C. 1913	<i>Intermezzo</i> n.º 2 - <i>Lejano azul</i>	<i>Intermezzo</i>	Db	Repertorio Latino-americano; H. Conti; Bedoya (25-32); Colcultura (31-33)	1928 (Orquesta Internacional, Victor 46006); s. f. (Oriol Rangel, Sonolux 12-572); s. f. (Banda Nacional; Bambuco DB-5092); s. f. (Orquesta Filarmónica de Bogotá, <i>Memorias musicales colombianas</i> , vol. 1); s. f. (Trio Morales Pino, Sonolux 877); s. f. (Estudiantina Melodías de Colombia, <i>Zeida luz</i> 20157); s. f. (Manuel J. Bernal, Yoyo music 10069); s. f. (Gentil Montaña); s. f. (Hortensia Galvis); s. f. (Patricia Pérez); s. f. (Teresita Gómez); s. f. (Jaime Llano González); 1995 (Helvia Mendoza; Banco de la República); 2002 (Grupo Seresta); 2004 (Hernando Duque, Fummúsica).	Es otra de las composiciones más populares de Calvo. Estuvo dedicada a “la señorita Carmen Sánchez Lara”, probablemente hermana de Daniel y Pedro Sánchez Lara, miembros del Terceto Luis A. Calvo.
7	C. 1913	<i>Mazurka</i> n.º 4	Mazurca	E	Repertorio Latino-americano	S. f. (Teresita Gómez); 2001 (Quinteto Al Signo).	Dedicada a Magdalena Osuna.

N.º S. O.	AÑO	TÍTULO	GÉNERO	TONALIDAD	EDICIONES/ PUBLICACIONES	DISCOGRAFÍA	OBSERVACIONES
8	C. 1913	<i>Anita</i>	Gavota	B	Repertorio Latinoamericano	S. f. (Teresita Gómez, <i>Para recordar</i>)	La pieza estuvo dedicada a “la señorita Anita Gaitán”.
9	C. 1913	<i>Encanto</i>	Vals	Ab	G. Navia; Conñi; Bedoya (56-64)	S. f. (Oriol Rángel, Sonolux 12-572); s. f. (Estudiantina Melodías de Colombia, Zeida 20157); s. f. (Orquesta Filarmónica de Bogotá, <i>Memorias musicales de Colombia</i> , vol. 3); 2004 (Trio Instrumental Nueva Granada); 1989 (Teresita Gómez).	Fue de las pocas composiciones registradas en 1913 que no fueron incluidas en las grabaciones de noviembre de ese año en Bogotá.
10	C. 1913	<i>Malvaloca</i>	Danza	C#m	G. Navia; Bedoya (80-86)	1921 (Joaquín Forero y Arturo Patiño, Victor 73232); 1925 (Orquesta Internacional, Victor 78047); s. f. (Oriol Rángel, Sonolux, 12-126); s. f. (Estudiantina Colombiana, Preludio 1010); s. f. (Estudiantina Iris); 1983 (Trio Joyel); 1986 (Hernando Duque); 1995 (Septeto Sincopando); s. f. (Teresita Gómez); c. 2000 (Helvia Mendoza, Fyndación de Mvsica); 2005 (Trio Lo Mejor de Cada Casa).	<i>Malvaloca</i> era el nombre de una obra de teatro española escrita por los hermanos Álvarez Quintero (1912). Del texto con que se grabó como canción en 1921 no hay al parecer rastro alguno. Su recorrido discográfico e interpretativo a lo largo del siglo xx es amplio, pero circunscrito al ámbito instrumental, que fue al parecer ser como Calvo escribió la pieza originalmente.

N.º S. O.	AÑO	TÍTULO	GÉNERO	TONALIDAD	EDICIONES/ PUBLICACIONES	DISCOGRAFÍA	OBSERVACIONES
11	C. 1913	<i>Cupido</i>	Marcha	F#m	G. Navia	Al parecer, ninguna.	Mario Aguilera (periodista) hablaba hacia 1920 de esta marcha como de una las primeras composiciones que hicieron popular a Calvo en Bogotá alrededor de 1912. Así mismo, es probable que haya sido una de las primeras creaciones de Calvo cuya partitura para piano fue editada para la venta.
12	C. 1913	<i>Intermezzo</i> n.º 4	<i>Intermezzo</i>	Bm	G. Navia; Colcultura (37-39)	1929 (Hermanos Hernández, Víctor 46432); s. f. (Oriol Rangel, Sonolux 12-572); s. f. (Trío Joyel); s. f. (Orquesta Filarmónica de Bogotá, <i>Memorias musicales colombianas</i> , vol. 3); s. f. (Manuel J. Bernal); s. f. (Hortensia Galvis Ramírez); s. f. (Teresita Gómez); 1998 (Alvaro L. Suescún, Funmúsica).	La composición estuvo dedicada a Carlos A. Thorschmidt.
13	C. 1913	<i>¡Qué delicia!</i>	Bambuco	P. p.	P. p.	1913 (Terceto Sánchez-Calvo, Víctor 65884).	Es probable que esta pieza haya sido la que luego Calvo bautizó con el nombre de <i>El Republicano</i> .

N.º S. O.	AÑO	TÍTULO	GÉNERO	TONALIDAD	EDICIONES/ PUBLICACIONES	DISCOGRAFÍA	OBSERVACIONES
14	C. 1913	<i>Simpatía</i>	Pasillo	P. p.	P. p.	1913 (Terceto Sánchez-Calvo, Victor Matrix L-365).	
15	C. 1913	<i>Hechicera</i>	Pasillo	P. p.	P. p.	1913 (Terceto Sánchez-Calvo, Victor 67351).	
16	C. 1913	<i>Amor de artista</i>	Vals	Am	G. Navia	Al parecer, ninguna.	Estuvo incluida en el registro inicial de composiciones de julio de 1913.
17	C. 1913	<i>Tú y yo</i>	Canción	F#	Aguillón y Vega	1913 (Cavanzo y Benincore, Victor 65916).	En ritmo de pasillo, es probable que Calvo sea también el autor de la letra.
18	C. 1913	<i>Estrella rubia</i>	Danza (canción)	P. p.	P. p.	1913 (Cavanzo y Benincore, Victor 65917).	Letra de Alberto Malo B.
19	C. 1913	<i>En espera</i>	Bambuco (canción)	P. p.	P. p.	1913 (Cavanzo y Benincore, Victor 65891).	Al parecer, la letra también es de Calvo.
20	C. 1913	<i>Gloria de abismo</i>	Bambuco (canción)	P. p.	P. p.	1913 (Cavanzo y Benincore, Victor 67358).	Letra de Alberto Malo B.
21	C. 1913	<i>Eclipse de belleza</i>	Vals (canción)	D	Conti	1913 (Cavanzo-Benincore, Victor Matrix L-383).	En la grabación de 1913 Calvo fue pianista acompañante para las voces de Helio Cavanzo y Ferruccio Benincore.
22	C. 1913	<i>Gitana</i>	Canción	C#m	G. Navia	1913 (Benincore y Cavanzo, Victor 65890); 1927 (José Moriche, Victor 80742).	Al parecer, fue otra de las canciones populares de Calvo, según permiten apreciar algunas cartas.

N.º S. O.	AÑO	TÍTULO	GÉNERO	TONALIDAD	EDICIONES/ PUBLICACIONES	DISCOGRAFÍA	OBSERVACIONES
23	C. 1913	<i>Serenata</i>	Canción	F#	Tipografía Velásquez	1913 (Cavanzo y Benincore, Victor 65917).	
24	C. 1913	<i>De linda puedes morir</i>	Bambuco (canción)	P. p.	P. p.	1913 (Cavanzo y Benincore, Victor 65889).	Letra de Alberto Malo B. También aparece con el título <i>Te puedes morir de linda</i> .
25	C. 1913	<i>Tus pupilas</i>	Pasillo lento (canción)	P. p.	P. p.	1913 (Cavanzo y Benincore, Victor 65919).	Es probable que el texto también sea de Calvo.
26	C. 1913	<i>Genio alegre</i>	Pasillo	C	L. M. Aguillón; Bedoya (87-92)	1913 (Terceto Sánchez-Calvo, Victor Matrix L-356); s. f. (Oriol Rángel, <i>Nocturnal colombiano</i> , Sonoluz 131-00009); s. f. (Trío Morales Pino, Sonolux); s. f. (Conjunto LAC); 1995 (Harold Martina, Banco de la República); 2004 (Grupo Juglares, Funmúsica).	Aunque hizo parte de las grabaciones pioneras de 1913, la pieza no fue registrada sino hasta 1928. <i>El genio alegre</i> era el título de una obra del teatro español escrita por los hermanos Álvarez Quintero en 1906, que se presentó en Bogotá en 1908.
27	C. 1913	<i>Noel</i>	Pasillo	D	L. M. Aguillón.	1913 (Terceto Sánchez-Calvo, Victor Matrix L-355).	Aunque hizo parte de las grabaciones pioneras de 1913, no fue registrado sino hasta 1928.

N.º S. O.	AÑO	TÍTULO	GÉNERO	TONALIDAD	EDICIONES/ PUBLICACIONES	DISCOGRAFÍA	OBSERVACIONES
28	C. 1913	<i>Entusiasmo</i>	Pasillo	D	L. M. Aguillón; Conti	1913 (Terceto Sánchez-Calvo, Victor Matrix M-368); 1928 (Orquesta Internacional, Victor 81420); s. f. (Jaime Llano González y Ruth Marulanda); s. f. (Quinteto Eco); 1989 (Teresita Gómez); 1995 (Harold Martina, Banco de la República); 1999 (Trío Crescendo, Fummúsica); 2000 (Cuarteto Jara); 2004 (Santiago Medina); 2004 (Cuarteto Juvenil de Ginebra, Fummúsica); 2004 (Grupo D' Cámara); 2005 (Trío Lo Mejor de Cada Casa); s. f. (Estudiantina Boyacá); s. f. (Conjunto LAC).	Hizo parte de las grabaciones pioneras de 1913, pero su registro oficial no se concretó sino hasta 1928.
29	C. 1914	<i>Pasionata</i>	Danza (canción)	Am	Samper-Matiz	Aparentemente, ninguna	La partitura indica que la letra es de "Restrepo Gómez" y que la música es obra de "Lievano y Calvo".

N.º S. O.	AÑO	TÍTULO	GÉNERO	TONALIDAD	EDICIONES/ PUBLICACIONES	DISCOGRAFÍA	OBSERVACIONES
30	1916	<i>Carniña</i>	Danza	E	G. Navia; Samper Matiz; Bedoya (65-70)	1917 (Orquesta Rodríguez [Victor], Victor 69284A); s. f. (Oriol Rangel, Sonolux 12-572 y 12-126); s. f. (Estudiantina Tardes de Colombia, Sonolux n.º 01 (0131) 01401); s. f. (Estudiantina Melodías de Colombia); s. f. (Teresita Gómez, <i>Para recordar</i>); 1999 (Cuarteto Colombiano); 2001 (Trío Alma Nacional); 2004 (Gustavo A. Niño, Fummúsica).	Compuesta en 1916, según parece por los mismos días en que Calvo se enteró de su enfermedad. Estuvo dedicada a la artista Filomena Boisgonlier, y fue estrenada por la Unión Musical en el concierto que se hizo para despedir a Calvo de Bogotá en abril de 1916.
31	1916	<i>Adiós a Bogotá</i>	Danza	E	G. Navia	1917 (Orquesta Victor, Victor 69284B); s. f. (Trío Rubia Espiga); 1994 (Nogal-Orquesta de Cuerdas Colombianas); s. f. (Banda Sinfónica Juvenil de Cundinamarca); s. f. (Maestros ALAC); 2000 (Helvia Mendoza, Fundación de Música); 2004 (Trío Crescendo, Fummúsica).	Calvo compuso esta pieza para dedicársela a la "sociedad bogotana" en agradecimiento por los gestos que tuvo con él una vez se confirmó su diagnóstico de lepra y la partida para Agua de Dios resultaba inevitable.

N.º S. O.	AÑO	TÍTULO	GÉNERO	TONALIDAD	EDICIONES/ PUBLICACIONES	DISCOGRAFÍA	OBSERVACIONES
32	1916	<i>La perla del Ruiz</i>	Danza	G	G. Navia	1917 (Orquesta Victor, Victor 69477B); 1928 (Hermanos Hernández, Victor 81210); s. f. (Oriol Ràngel, Sonolux 2-572); 1978 (Estudiantina Colombiana, Phillips 634626); s. f. (Trio Joyel).	Dedicada a la ciudad de Manizales, muy seguramente en agradecimiento por el homenaje que allí se le tributó en el marco del diagnóstico de lepra.
33	C. 1916	<i>El despertar de un rui señor</i>	Vals	P. p.	P. p.	Sin registro.	Fue interpretado, y al parecer estrenado, en el concierto que Calvo organizó en Agua de Dios el 18 de junio 1916, poco después de su arribo. Según el programa, fue interpretado en dúo instrumental (piano y bandolina) por Calvo y alguien de apellido Campo.
34	C. 1916	<i>Cocotero</i>	Danza española	C	G. Navia	1917 (Orquesta Victor, Victor 69477A); 1919 (Trio Colombiano, Victor 72331B).	En la partitura se informa que es un arreglo para piano que hizo Calvo de una danza española, al parecer de dominio público. Fue incluida en el concierto del 18 de junio de 1916 en Agua de Dios.
35	C. 1917	<i>Cecilia</i>	Gavota	Db	G. Navia	1995 (Helvia Mendoza, Banco de la República).	Estuvo dedicada a "la niña Cecilia Caycedo Echeverría".

N.º S. O.	AÑO	TÍTULO	GÉNERO	TONALIDAD	EDICIONES/ PUBLICACIONES	DISCOGRAFÍA	OBSERVACIONES
36	C. 1917	<i>Todo en mí es amor</i>	Canción	D	Manuscrito en AGM	Al parecer, ninguna.	La dedicatoria: "Para: Pepito Caycedo Echeverría con todo cariño de su amigo Chato". Todo indica que la letra fue obra de José Luis Franco.
37	C. 1917	<i>El Republicano</i>	Bambuco	G	Dos ediciones de G. Navia	1928 (Orquesta Internacional, Victor 81425); s. f. (Estudiantina Iris, Codiscos 50092); 1994 (Gilberto Bedoya); s. f. (Banda Sinfónica de la Policía Nacional, Phillips 8325701); 2002 (Jaime Llano González); 2002 (Orquesta Filarmónica de Bogotá, <i>Memorias musicales colombianas</i> , vol. 6); s. f. (Banda de la Universidad de Antioquia, Discos Fuentes 010837); 2004 (Cuarteto de Clarinetes del Café, Fummúsica).	Es probable que esta misma pieza haya sido la que grabó en 1913 el Terceto Sánchez-Calvo con el título de <i>¡Qué delicia!</i> Quizás es el bambuco más famoso de Calvo, si bien es cierto que escribió muy pocos bambucos.

N.º S. O.	AÑO	TÍTULO	GÉNERO	TONALIDAD	EDICIONES/ PUBLICACIONES	DISCOGRAFÍA	OBSERVACIONES
38	C. 1917	<i>Gacela</i>	Danza	E	G. Navia	1917 (Orquesta Victor, Victor 69888B); 2004 (Pentagrama Latinoamericano); 2004 (Cuarteto de Clarinetes Clarinnova).	Estuvo dedicada a Luis E. Osorio, un periodista que visitó a Calvo en Agua de Dios con el objeto de hacer un reportaje para la prensa capitalina sobre la vida del compositor en el leprocomio.
39	C. 1917	<i>Cromos</i>	Vals	A	Manuscrito en ACM	Al parecer, ninguna.	Es probable que la pieza haya estado dedicada a la revista del mismo nombre, que en 1917 publicó una foto del compositor. Este vals es mencionado en las cartas que Calvo le envió a Correal en 1944, cuando comentaba las interpretaciones que de esta pieza hacía el Conjunto Luis A. Calvo para la Radiodifusora Nacional.
40	C. 1917	<i>Añoranza</i>	Danza	G	G. Navia	1917 (Victor Orchestra, Victor 69888A); 1929 (Hermanos Hernández, Victor 46349); s. f. (Orquesta Filarmónica de Bogotá, <i>Memorias musicales colombianas</i> , vol. 1); 1995 (Harold Martina, Banco de la República).	Sin ninguna dedicatoria, pero el título resulta diciente del poco tiempo que Calvo llevaba en el lazareto.

N.º S. O.	AÑO	TÍTULO	GÉNERO	TONALIDAD	EDICIONES/ PUBLICACIONES	DISCOGRAFÍA	OBSERVACIONES
41	C. 1918	<i>Noche de abril</i>	Vals	Am	G. Navia	Ninguna.	Dedicada a la venezolana Rosario Blanco, una novia epistolara que Calvo tuvo por muchos años.
42	C. 1918	<i>Marte</i>	Pasillo	E	¿L. M. Aguillón?	Al parecer, ninguna.	
43	C. 1918	<i>Estrella del Caribe</i>	Tango	Dm	G. Navia	S. f. (Oriol Rángel, Sonolux 12-572); 1995 (Helvia Mendoza; Banco de la República); s. f. (José Luis Martínez Vesga, tiple, L. D. CBS n.º PTL 758-88); 1999 (Cuarteto Colombiano).	Estuvo dedicada a "Rafael Rodríguez Altunaga, ministro de Cuba".
44	C. 1918	<i>Secretos</i>	Vals	Bm	G. Navia; Tipografía Velásquez	1927(Orquesta Internacional, Victor 80485); s. f. (Manuel J. Bernal, Yoyo Music 10069); s. f. (Plectro Trio, Fummúsica, <i>Homenaje a nuestros compositores</i> , vol. 9).	Es una tanda de vals. La composición fue dedicada a la prensa bogotana.
45	C. 1918	<i>Blanca</i>	Rag-time	D	G. Navia	1923 (Orquesta Internacional, Victor 77304); s. f. (Teresita Gómez).	Dedicada a Nicolás Bayona Posada, periodista y amigo cercano de Calvo.

N.º S. O.	AÑO	TÍTULO	GÉNERO	TONALIDAD	EDICIONES/ PUBLICACIONES	DISCOGRAFÍA	OBSERVACIONES
46	C. 1918	<i>Aire de fuera</i>	Danza	G	L. M. Aguillón	S. f. (Oriol Rangel, Sonolux 12-572); s. f. (Jaime Llano González y Ruth Marulanda); s. f. (Teresita Gómez).	Es probable que el título de la pieza haga alusión al mundo más allá de las fronteras del lazareto.
47	C. 1918	<i>La guardia del Rhin</i>	Marcha	G	G. Navia	Al parecer, ninguna.	
48	C. 1918 (1916)	<i>La orden de Lázaro</i>	Romanza	B	G. Navia; Conti	Al parecer, ninguna.	Música de Calvo, letra de Eduardo López. Según la prensa, se estrenó el 4 de febrero de 1920 en un concierto en el Teatro Bolívar de Medellín, en beneficio de Calvo. No obstante, la partitura y diversos testimonios establecen que Calvo la compuso para el concierto del 28 de abril de 1916 en Bogotá, justo antes de partir hacia el leprocomio.
49	C. 1919	<i>Lamento de primavera</i>	Canción	P. p.	P. p.	Al parecer, ninguna.	
50	C. 1919	<i>Margarita</i>	Canción	Gm	G. Navia	Al parecer, ninguna.	Con un texto de Juan Ramón Jiménez, estuvo dedicada al artista Pietro Favaron.

N.º S. O.	AÑO	TÍTULO	GÉNERO	TONALIDAD	EDICIONES/ PUBLICACIONES	DISCOGRAFÍA	OBSERVACIONES
51	C. 1919	<i>Amapola</i>	Canción	Dm	Tipografía Velásquez	Al parecer, ninguna.	Registrada en junio de 1919.
52	C. 1919	<i>Sentir</i>	Canción	Eb	Conti	1927 (José Moriche, Víctor 81783); 1939 (Sarita Herrera y F. Jimeno, Víctor 82709).	
53	C. 1919	<i>Angelus</i>	Canción	P. p.	P. p.	Al parecer, ninguna.	
54	C. 1919	<i>María Elena</i>	Danza	A	G. Navia	1995 (Helvia Mendoza, Banco de la República); 1999 (Cuarteto Colombiano).	Es probable que haya estado dedicada a María Elena Vargas Vásquez.
55	C. 1919	<i>Amistad</i>	Desconocido	P. p.	P. p.	Seguramente, ninguna.	Aparece en los registros de composiciones ante el Ministerio de 1919.
56	C. 1919	<i>Spes Ave</i>	Preludio	B	L. M. Aguillón (sic); Colcultura (20-23)	Al parecer, ninguna.	Según la prensa, que anunció cerca de 1919 la aparición de esta pieza, estaba dedicada a Luis Eduardo Nieto Caballero, periodista y amigo de Calvo.
57	C. 1919	<i>Arabesco</i>	¿Capricho?	E	G. Navia; Colcultura (24-28)	1995 (Harold Marina, Banco de la República).	Estuvo dedicada a Miguel Aguilera, periodista y amigo personal de Calvo. Cuando la prensa reseñó hacia 1919 el surgimiento de esta pieza, comentaba que su nombre completo era <i>Arabesco. Estudio para la mano izquierda, op. 254.</i>

N.º S. O.	AÑO	TÍTULO	GÉNERO	TONALIDAD	EDICIONES/ PUBLICACIONES	DISCOGRAFÍA	OBSERVACIONES
58	C. 1919	<i>Paulinita</i>	Serenata	P. p.	P. p.	Sin registro.	Según Bayona Posada, esta marcha se interpretó en la bienvenida que se le brindó en Agua de Dios a Angelito García, quien administraba un tratamiento para la curación de la lepra que a la larga resultó infructuoso. Aunque Bayona no confirma que la composición fuese de Calvo, hay pocas dudas de ello.
59	C. 1919	<i>Angelito García</i>	Marcha	P. p.	P. p.	Sin registro.	Se estrenó en el concierto homenaje que se le hizo a Calvo el 4 de febrero de 1920 en el Teatro Bolívar de Medellín; según lo comentó la prensa, la pieza fue compuesta especialmente para esa noche y dedicada a la sociedad antioqueña.
60	C. 1920	<i>Tierra de Hildalgua (o Tierra de hidalgos)</i>	Vals	P. p.	P. p.	Sin registro.	Según la prensa de la época, Florinda Calvo llevaba esta obra en su poder cuando visitó Medellín para agradecer a nombre del compositor el concierto homenaje de febrero de 1920.
61	C. 1920	<i>Serenata de amor</i>	Desconocido	P. p.	P. p.	Sin registro.	

N.º S. O.	AÑO	TÍTULO	GÉNERO	TONALIDAD	EDICIONES/ PUBLICACIONES	DISCOGRAFÍA	OBSERVACIONES
62	C. 1920	<i>Dulce antioqueña</i>	Desconocido	P. p.	P. p.	Sin registro.	Según la prensa de la época, Florinda Calvo llevaba esta obra en su poder cuando visitó Medellín para agradecer a nombre del compositor el concierto homenaje de febrero de 1920.
63	C. 1920	<i>El centavo de Navidad</i>	Himno	P. p.	P. p.	Sin registro.	Según la prensa de la época, Florinda Calvo llevaba esta obra en su poder cuando visitó Medellín para agradecer a nombre del compositor el concierto homenaje de febrero de 1920. En sus "Páginas autobiográficas" Calvo anota que el autor de la letra es Ciro Mendía.
64	C. 1920	<i>Bella hondana</i>	Desconocido	P. p.	P. p.	Sin registro.	La pieza es mencionada en un recorte de prensa titulado "Homenaje a Calvo", que se encuentra en un libro de recortes del ACM. En el artículo se afirma que Calvo le dedicó esta obra a la ciudad de Honda. Al parecer, hay una copia en una notaría, probablemente de Honda.

N.º S. O.	AÑO	TÍTULO	GÉNERO	TONALIDAD	EDICIONES/ PUBLICACIONES	DISCOGRAFÍA	OBSERVACIONES
65	C. 1920- 1924	<i>La dulce antioqueña</i>	Canción	P. p.	P. p.	Seguramente, ninguna.	Es mencionada por Calvo en sus "Páginas autobiográficas", donde informa que la letra es obra del "señor Yepes".
66	C. 1920- 1924	<i>Himno del Colegio de la Concordia</i>	Himno	P. p.	P. p.	Al parecer, ninguna.	La letra del himno es obra, según cuenta Calvo en sus "Páginas autobiográficas", de "Maldonado Plata".
67	C. 1920- 1924	<i>Himno del Colegio Boyacá</i>	Himno	P. p.	P. p.	Al parecer, ninguna.	La letra es de José Alejandro Ruiz (Calvo, "Páginas autobiográficas").
68	C. 1920- 1924	<i>Himno del Colegio San José María Villegas</i>	Himno	P. p.	P. p.	Al parecer, ninguna.	La letra es de Adolfo León Gómez (Calvo, "Páginas autobiográficas").
69	C. 1920- 1924	<i>Himno del Colegio Santo Tomás de Aquino</i>	Himno	P. p.	P. p.	Al parecer, ninguna.	La letra es obra de "un religioso dominico" (Calvo, "Páginas autobiográficas").
70	C. 1920- 1924	<i>Himno de los niños excursionistas del Quindío</i>	Himno	P. p.	P. p.	Al parecer, ninguna.	La letra es obra de Alejandro Villa Álvarez (Calvo, "Páginas autobiográficas").

N.º S. O.	AÑO	TÍTULO	GÉNERO	TONALIDAD	EDICIONES/ PUBLICACIONES	DISCOGRAFÍA	OBSERVACIONES
71	C. 1920- 1924	<i>Himno del Regimiento Ayacucho</i>	Himno	P. p.	P. p.	Sin registro.	Es mencionada en la biografía que de Calvo presentó Carlos Perozzo (<i>Forjadores de Colombia contemporánea</i>). En sus "Páginas autobiográficas" Calvo establece que el Regimiento estaba "acantonado en Manizales" y que la letra fue escrita por "Jaramillo Meza".
72	C. 1920- 1923	<i>Himno de Pereira</i>	Himno	C	P. p.	Existen algunas grabaciones disponibles, auspiciadas al parecer por la administración local de Pereira.	La letra es obra de Julio Cano (Calvo, "Páginas autobiográficas"). Desde 1923 ha sido el himno oficial de la ciudad.
73	C. 1920- 1924	<i>El dolor y la inocencia</i>	Melodrama	P. p.	P. p.	Al parecer, ninguna.	La obra es mencionada por Calvo en sus "Páginas autobiográficas"; precisa que el autor del libreto fue Adolfo León Gómez.
74	C. 1920- 1924	<i>El ángel y la patria</i>	Melodrama	P. p.	P. p.	Al parecer, ninguna.	La letra es obra de "un padre jesuita" (Calvo, "Páginas autobiográficas").
75	C. 1920- 1924	<i>Canto del último inca</i>	Fantasía	P. p.	P. p.	Al parecer, ninguna.	Calvo habla de ella como "una fantasía sobre un tema regional" que estuvo inspirada en un poema de José Eusebio Caro (del mismo título).

N.º S. O.	AÑO	TÍTULO	GÉNERO	TONALIDAD	EDICIONES/ PUBLICACIONES	DISCOGRAFÍA	OBSERVACIONES
76	C. 1920- 1924	<i>Himno de Manizales</i>	Himno	P p.	P. p.	Al parecer, ninguna.	Calvo dice en sus "páginas autobiográficas" que enviará la pieza, cuya letra le pertenece al "presbítero doctor Sotomayor", para la conmemoración del aniversario 75 de la fundación de Manizales. Sin embargo, finalmente no se convirtió en el himno oficial de la ciudad.
77	1921	<i>Confidencia</i>	Desconocido	P p.	P. p.	Sin registro.	La obra es mencionada en una carta de junio de 1921 en la que Irene Lindsay, una joven de Manizales, le agradece a Calvo por haberle compuesto y dedicado "esa hermosa pieza".
78	1922	<i>Una noche en París</i>	Opereta	P p.	Partitura no disponible	Sin registro.	Fue estrenada en Bogotá el 7 de septiembre de 1922 por la compañía de María Ughetti en el Teatro Colón. El libreto es obra de Miguel Castello y Carlos Ortiz.
79	1922	<i>Una noche en París</i>	Preludio	G	G. Navia	Al parecer, ninguna.	Selección de la opereta <i>Una noche en París</i> , estrenada en Bogotá en septiembre de 1922.
80	1922	<i>Tango argentino</i>	Tango	Dm	G. Navia	Al parecer, ninguna.	Selección de la opereta <i>Una noche en París</i> , estrenada en Bogotá en septiembre de 1922.

N.º S. O.	AÑO	TÍTULO	GÉNERO	TONALIDAD	EDICIONES/ PUBLICACIONES	DISCOGRAFÍA	OBSERVACIONES
81	1922	<i>¡Qué calor!</i>	Vals (canción)	Eb	G. Navia	Al parecer, ninguna.	Selección de la opereta <i>Una noche en París</i> , estrenada en Bogotá en septiembre de 1922.
82	1922	<i>Vals de los apaches</i>	Vals	D	G. Navia	Al parecer, ninguna.	Selección de la opereta <i>Una noche en París</i> , estrenada en Bogotá en septiembre de 1922. No hay rastro del libreto, pero la prensa comentó bastante la presentación.
83	1920- 1928	<i>En la playa</i>	Canción	F#m	G. Navia; L. M. Aguillón	Al parecer, ninguna.	La letra es de Adolfo León Gómez.
84	1920- 1928	<i>Madeja de luna</i>	Danza	Eb	G. Navia; L. M. Aguillón; Bedoya (48-55)	1928 (Orquesta Internacional, Victor 46006); s. f. (Estudiantina Iris, Codiscos 50092); s. f. (Trío Morales Pino, Sonolux 13-775); s. f. (Ortoli Rangel, Sonolux 12-126); s. f. (Septeto Sincopado); 2001 (Trío Palos y Cuerdas); s. f. (Teresita Gómez); s. f. (trío integrado por Bernardo Reyes, German Moreno y Daniel Martínez).	Estuvo dedicada a la Orquesta Unión Musical.

N.º S. O.	AÑO	TÍTULO	GÉNERO	TONALIDAD	EDICIONES/ PUBLICACIONES	DISCOGRAFÍA	OBSERVACIONES
85	1920- 1928	<i>Arroyito que murmuras</i>	Pasillo	D	G. Navia; L. M. Aguillón	1995 (Helvia Mendoza, Banco de la República); 1999 (Cuarteto Colombiano); 2004 (Ecos Cuerdas Trio).	La dedicatoria establecía: "Para DANIEL, mi inolvidable hermano".
86	1920- 1928	<i>Siguiendo tus pasos</i>	Vals	D	G. Navia; Tipografía Velszquez	Al parecer, ninguna.	Obra dedicada a Adolfo León Gómez, político, poeta y amigo muy cercano de Calvo en el lazareto. Gómez, también enfermo de lepra, había llegado pocos años antes que Calvo al lazareto y fue el autor de algunas letras de sus canciones.
87	1920- 1928	<i>Dolor que canta</i>	Tango (canción)	Em	L. M. Aguillón; <i>Mundo al Día</i> (1927, n.º 1000, 36-37).	1927 (José Moriche y Margarita Cueto, Victor 80741).	Es de las pocas canciones respecto de las cuales se tiene la certeza de que la letra también es obra de Calvo. La dedicatoria dice: "A la madre y la amada". Fue publicada en <i>Mundo al Día</i> el 21 de mayo de 1927.
88	1920- 1928	<i>Emilia II</i>	Danza	D	L. M. Aguillón.	1995 (Harold Marina, Banco de la República); 1999 (Cuarteto Colombiano); 2001 (Nogal-Orquesta de Cuerdas Colombianas).	La información sobre esta pieza es escasa. En las despedidas de algunas cartas (hacia 1940) Calvo envía saludos a una Emilia que reside en Bogotá.
89	1920- 1928	<i>Canta tú corazón mío</i>	Canción	Eb	L. M. Aguillón.	S. f. (Enrique Herrera Vega, Preludio 1100).	La letra es obra de Adolfo León Gómez.

N.º S. O.	AÑO	TÍTULO	GÉNERO	TONALIDAD	EDICIONES/ PUBLICACIONES	DISCOGRAFÍA	OBSERVACIONES
90	1920- 1928	<i>Intermezzo</i> n.º 3	<i>Intermezzo</i>	A	Conti, L. M. Agullón; Bedoya (33-39); Colcultura (34-36)	1995 (Harold Marina, Banco de la Republica); s. f. (Teresita Gómez).	De los cuatro intermezzos es el que menos se ha grabado, y en general, el que menos se toca. Por lo visto, fue el último en estar listo, o al menos, el último que Calvo registró.
91	1920- 1928	<i>Sultana del Valle</i>	Vals	C	G. Navia	Ninguna.	Dedicada a la sociedad de Cali. En la portada de la partitura se incluyó una foto de "Inés, Soledad y Marija Otero", al parecer señoritas ilustres de Cali.
92	1920- 1928	<i>Cartagena</i>	Capricho	Gb	G. Navia	1995 (Harold Marina, Banco de la Republica)	La pieza estuvo dedicada "a la señorita María C. León", una mujer con la que Calvo sostuvo alguna correspondencia hacia 1920.
93	1920- 1928	<i>Betty</i>	Danza	Eb	Conti	C. 2000 (Blanca Uribe, Banco de la Republica)	Dedicada a Isabel González y Toledo.
94	1920- 1928	<i>Libélula iris</i>	Danza (canción)	Bb	G. Navia	Al parecer, ninguna.	La letra es de Miguel Aguilera.
95	1920- 1928	<i>Reina infantil</i>	<i>One-step</i>	G	G. Navia	Aparentemente, ninguna.	Dedicada a "la amiga Alicia Sánchez Andrade".

N.º S. O.	AÑO	TÍTULO	GÉNERO	TONALIDAD	EDICIONES/ PUBLICACIONES	DISCOGRAFÍA	OBSERVACIONES
96	1920- 1928	<i>Rubia espiga</i>	Danza	D	G. Navia	1928 (Hermanos Hernández, Víctor 81209); 1983 (Trio Joyel); 1995 (Helvia Mendoza, Banco de la República).	
97	1920- 1928	<i>Gentleman</i>	Vals	Eb	G. Navia	S. f. (Blanca Uribe, Banco de la República); 2004 (Carlos M. Mayorga, Fummúsica).	Hay muy pocas pistas sobre qué o quién inspiró esta pieza; sin embargo, bien puede obedecer a alguno de los vínculos que Calvo estableció con personas de Estados Unidos, bien por negocios o por su salud. Entre los posibles <i>gentlemen</i> están el capitán Taylor Branson, de la Banda del Ejército de ese país, y un doctor Dean, a quien al parecer Calvo contactó para hacerse a un tratamiento con aceite de chalmugra a comienzos de los años veinte, por intermedio de Irene Lindsay, una de sus amigas epistolares de la época.
98	1920- 1928	<i>Princesita del Ávila</i>	Foxtrot	Am	G. Navia	Al parecer, ninguna.	

N.º S. O.	AÑO	TÍTULO	GÉNERO	TONALIDAD	EDICIONES/ PUBLICACIONES	DISCOGRAFÍA	OBSERVACIONES
99	1920- 1928	<i>Trébol agorero</i>	Pasillo	Bb	L. M. Aguillón.	C. 1925-1930 (Orquesta de Efin Schachmeister); s. f. (Oriol Rángel, Sonolux, 12-572); 1983 (Trío Joyel); 1985 (Estudiantina Tardes de Colombia, Sonolux L. D. n.º 01 -0131- 01401); s. f. (Orquesta Filarmónica de Bogotá, <i>Memorias musicales colombianas</i> , vol. 4); s. f. (Opus II Trío); 2004 (Samuel Ibarra Conde, flauta dulce); s. f. (José Luis Martínez); 2004 (Trío Gómez Silva); s. f., c. 2006 (Ensamble Tríptico); 2011 (ALAC).	Una pieza muy interesante en lo musical, y muy popular por su discografía, pero las pesquisas arrojan muy poca información sobre su origen. Sofía Elena Sánchez piensa que expresa los anhelos de Calvo por la vida rural, alejada del leprocomio, aunque también es cierto que los planes de adquirir una finca (que nunca se llevaron a cabo) son bastante posteriores (1940-1944).
100	1920- 1928	<i>Yerbecita de mi huerto</i>	Bambuco	Am	L. M. Aguillón	S. f. (Trío Pierrot); s. f. (Oriol Rángel, Sonolux 16382); s. f. (Orquesta Filarmónica de Bogotá, <i>Memorias musicales colombianas</i> , vol. 5); s. f. (Ruth Marulanda); s. f. (Trío Espíritu Colombiano); s. f. (Trío Nueva Granada, Fummúsica).	Uno de los muy pocos bambucos que compuso Calvo. Hay quienes ven en él una referencia temprana al anhelo del compositor de llevar una vida rural reposada. En las cartas a Correal, Calvo describe incluso lo que le gustaría tener en materia de agricultura en una eventual propiedad.

N.º S. O.	AÑO	TÍTULO	GÉNERO	TONALIDAD	EDICIONES/ PUBLICACIONES	DISCOGRAFÍA	OBSERVACIONES
101	1920- 1928	<i>Tolimense</i>	Pasillo	A	L. M. Aguillón	1995 (Helvia Mendoza, Banco de la Republica).	Dedicada a José Caycedo, quien fue representante artístico de Calvo en los años veinte y una parte de los treinta. Según la correspondencia, Caycedo realizó unos manejos económicos que afectaron las finanzas de Calvo.
102	1920- 1928	<i>Presentida</i>	Danza	D	L. M. Aguillón	C. 1925 (Orquesta de Efin Schachmeister, Discos Preludio, 1100).	
103	1920- 1928	<i>La chata</i>	Pasillo	A	L. M. Aguillón; <i>Mundo al Día</i> (1928, n.º 1303)	1929 (Hermanos Hernández, Victor 30644).	Fue publicada en <i>Mundo al Día</i> el 26 de mayo de 1928.
104	1920- 1928	<i>El buen tono</i>	Vals	Eb	L. M. Aguillón	Al parecer, ninguna.	Es un vals corto en mi bemol mayor escrito en 6/8; sabemos muy poco sobre sus circunstancias de origen.
105	1925	<i>Mojicón y gelatina</i>	Catlán-cumbé		<i>Mundo al Día</i> (1925, n.º 461, 7)	Al parecer, ninguna.	La partitura fue publicada en <i>Mundo al Día</i> el 1.º de agosto de 1925.

N.º S. O.	AÑO	TÍTULO	GÉNERO	TONALIDAD	EDICIONES/ PUBLICACIONES	DISCOGRAFÍA	OBSERVACIONES
106	1926	<i>Bajo el cielo de Támesis</i>	Marcha	P. p.	Desconocida (para mí)	Al parecer, ninguna.	Según la prensa, Calvo en 1926 envió la marcha al Centro Epifanio Mejía, con la siguiente dedicatoria: "A la gentil y bella Támesis. Cariñosamente, el autor". Luego, el 30 de agosto de 1941, en su visita a Támesis, Calvo dirigió la marcha en un concierto homenaje.
107	1926	<i>Himno de Sonsón</i>	Himno		<i>Mundo al Día</i> (1926, n.º 701)	c. 2000 (Prod. Alcaldía de Sonsón).	Según lee en la prensa de 1926, Calvo (compositor de la música) y Nicolás Bayona Posada (autor de la letra), ganaron el concurso para la creación del himno. Calvo, recluido en Agua de Dios, no pudo ir a recibir el premio, por lo que comisionó a Julia Bayer. La prensa publicó las cartas que al respecto intercambiaron Calvo y Bayer. El <i>Himno de Sonsón</i> fue publicado en <i>Mundo al Día</i> el 22 de mayo de 1926.

N.º S. O.	AÑO	TÍTULO	GÉNERO	TONALIDAD	EDICIONES/ PUBLICACIONES	DISCOGRAFÍA	OBSERVACIONES
108	1926	<i>Apalo</i>	Marcha	P. p.	No se encuentra en ninguno de los archivos consultados	Sin registro.	Estrenada, premiada e interpretada en un evento realizado en Sonsón en 1926, en el que Calvo fue también galardonado como ganador del concurso destinado a la creación del himno del municipio. Al parecer, esta marcha estaba dedicada a Sonsón. Según la prensa, por el himno y la marcha Calvo recibió de dicha ciudad “el trofeo La Lira de Oro”.
109	1926	<i>Antioqueños al mar</i>	Marcha	Bm	Manuscrito en ACM	Aparentemente, ninguna.	La composición estuvo inspirada en la empresa paísa de construir una carretera para conectar al departamento de Antioquia con la costa caribe. Según establece la fotocopia del manuscrito, la partitura original “es propiedad del museo Juan del Corral [en] Santa fe de Antioquia”.

N.º S. O.	AÑO	TÍTULO	GÉNERO	TONALIDAD	EDICIONES/ PUBLICACIONES	DISCOGRAFÍA	OBSERVACIONES
110	C. 1926	<i>Aminta</i>	Vals	A	C. Navia	Al parecer, ninguna.	Curiosamente, en dos ediciones (ambas de G. Navia) las dedicaciones son distintas: en una, a Aminta de Espinosa Guzmán, y en otra al “Dr. Eduardo Espinosa Guzmán”, muy seguramente el esposo de Aminta. Pero en ambas ediciones aparece la foto de Aminta.
111	C. 1926	<i>Emmita</i>	Pasillo	Eb	L. M. Aguillón	1995 (Helvia Mendoza, Banco de la República); 2004 (Quinteto Pentagrama); 2004 (Santiago Medina, violín); 2004 (Grupo Agua Fresca, Funnmúsica).	Estuvo dedicada a Emmita Caycedo, quien probablemente era familiar de José Caycedo, su representante artístico más o menos entre 1925 y 1935.
112	C. 1928	<i>Girardot</i>	Marcha	P p.	P. p.	Sin registro.	Aparece mencionada en un aviso de prensa en el que una orquesta anunciaba que la estrenaría; el aviso informaba que estaba dedicada a la reina de la belleza de Girardot Inés Durán Herrera.

N.º S. O.	AÑO	TÍTULO	GÉNERO	TONALIDAD	EDICIONES/ PUBLICACIONES	DISCOGRAFÍA	OBSERVACIONES
113	1928	<i>Ruth</i>	Vals	C	L. M. Aguillón; <i>Mundo al Día</i> (1928, n.º 1230); <i>Tierra Nativa</i> , c. 1930	1928 (Hermanos Hernández, Victor 81544).	Dedicada a Enriqueta Bencheitrit, hija del médico Aarón Bencheitrit, quien trató a Calvo y a otros enfermos de lepra hacia finales de los años veinte. Apareció publicada en <i>Mundo al Día</i> el 25 de febrero de 1928.
114	1928	<i>Ricaurte</i>	Bambuco	C	L. M. Aguillón; <i>Mundo al Día</i> (1928, n.º 1458, 36-37)	1930 (Arpa Colombiana, Victor 30109); 1989 (Trio Pierrot); s. f. (Septeto Sincopando); 1999 (Cuarteto Colombiano); c. 2000 (Blanca Uribe); 2004 (Ecco-Trio, Fummúsica).	Fue compuesto por Calvo para celebrar el viaje en avión del piloto Benjamín Méndez de Nueva York a Bogotá. Apareció en <i>Mundo al Día</i> el 1.º de diciembre de 1928.
115	C. 1928	<i>Amor</i>	Canción	P. p.	P. p.	1928 (Victor 80707B, cantada por Alberto P. Utrera).	Con letra del poeta Diego Uribe y música de Calvo, fue grabada en 1928 por el cantante Alberto P. Utrera para la Victor. Además, hizo parte del programa del concierto del 2 de octubre de 1941 en Bogotá, cantada por la soprano Hilda Moreno.

N.º S. O.	AÑO	TÍTULO	GÉNERO	TONALIDAD	EDICIONES/ PUBLICACIONES	DISCOGRAFÍA	OBSERVACIONES
116	C. 1928	<i>Por el amor que se fue</i>	Canción (serenata)	Dm	Manuscrito para banda en ACM	1928 (Victor 80708A).	Con letra de C. Obando Espinosa y música de Calvo, fue grabada en marzo de 1928 en la voz de Alberto Utrera para la Victor. En el ACM hay varios legajos con el título <i>Serenata</i> , pero almacenados a junto a las hojas que llevan el título <i>Al amor que se fue</i> . Parecen ser partes para otros instrumentos de la misma orquestación.
117	C. 1928	<i>Ritornello de amor</i>	Canción	P. p.	P. p.	1928 (Victor 80708B).	Con letra de C. Obando Espinosa y música de Calvo, fue grabada en marzo de 1928 en la voz de Alberto Utrera para la Victor. En el ACM hay varios legajos con el título <i>Serenata</i> , pero almacenados junto a hojas que llevan el título de esta pieza. Parecen ser partes para otros instrumentos de la misma orquestación.
118	1930	<i>Venid Jesús divino</i>	Música religiosa	C	Manuscrito en ACM	Ninguna.	La partitura (de la que parece ser una obra inédita, pues no está incluida en <i>Arpa mística</i>) trae la fecha: 23 de abril de 1930.

N.º S. O.	AÑO	TÍTULO	GÉNERO	TONALIDAD	EDICIONES/ PUBLICACIONES	DISCOGRAFÍA	OBSERVACIONES
119	1930	<i>Himno del centro de excursionistas Caquetá</i>	Himno	G	<i>Mundo al Día</i> (1930, n.º 1928)	Seguramente, ninguna.	Fue publicada en <i>Mundo al Día</i> el 28 de junio de 1930. La letra es obra de Nicolás Bayona Posada.
120	1930	<i>Diana triste</i>	Vals	Bm	<i>Mundo al Día</i> (1930, n.º 2071)	1995 (Harold Marina, Banco de la República); c. 2000 (Teresita Gómez).	Fue publicada en <i>Mundo al Día</i> el 20 de diciembre de 1930. Es una de las piezas más sentimentales y expresivas de Calvo, y de las pocas que se puede caracterizar como realmente descriptiva. Es de lamentar que exista tan poca información sobre su contexto de producción. Sin embargo, en el ACM se conserva la foto de una Diana, probablemente amiga o admiradora de Calvo.
121	1931	<i>Cuando caigan las hojas</i>	Canción	G	Tipografía Velásquez; L. M. Aguilón; <i>Mundo al Día</i> (1931, n.º 2081); <i>Cronos</i> , s. f.	C. 2000 (Carlos Godoy); 2004 (Mauricio Ortiz, Fummúsica).	El texto de la canción es un escrito del poeta italiano Olimdo Guerrini (1845-1916), más conocido con el pseudónimo de Lorenzo Stecchetti, que fue traducido al español por Ismael Enrique Arciniegas. Fue publicada en <i>Mundo al Día</i> el 2 de enero de 1931.

N.º S. O.	AÑO	TÍTULO	GÉNERO	TONALIDAD	EDICIONES/ PUBLICACIONES	DISCOGRAFÍA	OBSERVACIONES
122	1931	<i>Teresita</i>	Vals	G	<i>Mundo al Día</i> (1931, n.º 2166)	Al parecer, ninguna.	Fue publicada en <i>Mundo al Día</i> el 18 de abril de 1931. Es probable que haya estado inspirada en Teresa, quien fue al parecer una novia que tuvo Calvo en Bogotá antes de partir para Agua de Dios.
123	C. 1932	<i>Entre naranjos</i>	Ronda	Am	L. M. Aguillón; <i>Mundo al Día</i> (1931, n.º 2104)	Al parecer, ninguna.	Fue publicada en <i>Mundo al Día</i> el 31 de enero de 1931. Hizo parte del repertorio de la Banda del Ejército de Estados Unidos.
124	1932	<i>Elegía [Eligia]</i>		P. p.	No se encuentra en ninguno de los archivos consultados	Desconocida, pero según la prensa sonaba en la radio.	Según la prensa (libro de recortes, ACM) fue interpretada varias veces por la Banda de la Marina de Estados Unidos, dirigida por Taylor Branson, quien opinaba que <i>Elegía</i> era la mejor obra “que jamás hubiese dirigido”.
125	1932	(Sin título)	Desconocido	F#m	Manuscrito en ACM	Seguramente, ninguna.	Se trata de un manuscrito de nueve páginas de una obra para piano, sin título pero firmada por Calvo y con la indicación del año: 1932. Es muy probable que se trate de una pieza completa pero inédita.

N.º S. O.	AÑO	TÍTULO	GÉNERO	TONALIDAD	EDICIONES/ PUBLICACIONES	DISCOGRAFÍA	OBSERVACIONES
126	C. 1935	<i>Consuelito</i>	Serenata	P. p.	P. p.	Desconocida.	La obra es mencionada es un artículo de prensa de enero de 1935 firmado por Otilia de González García. Según esta autora, la pieza estuvo inspirada en el nacimiento de una niña "y el milagro de la primera sonrisa".
127	C. 1935	<i>La voz de Colombia</i>	Marcha	P. p.	P. p.	Sin registro.	La pieza fue solicitada a finales de 1935 por el político conservador Laureano Gómez para la inauguración de la emisora La Voz de Colombia. Luego, en una carta de 1940, se indica que en efecto Calvo escribió la pieza.
128	C. 1935	<i>Amor humilde</i>	Canción	P. p.	P. p.	Desconocida.	En una entrevista de 1941 Calvo contó que la compuso luego del homenaje por las bodas de plata del <i>Intermezzo</i> , con la letra de una poesía de Gloria Dall. <i>Amor humilde</i> aparece en los programas de dos conciertos realizados en Medellín en la gira de Calvo por Antioquia en 1941: el del 29 de agosto en el Teatro de Bellas Artes y el del 2 de septiembre en el Teatro Jumin.

N.º S. O.	AÑO	TÍTULO	GÉNERO	TONALIDAD	EDICIONES/ PUBLICACIONES	DISCOGRAFÍA	OBSERVACIONES
129	C. 1935	<i>Clarita</i>	Tango (canción)	P. p.	P. p.	Sin registro.	Un artículo de prensa de 1941 (que incluye una entrevista con Calvo) dice de esta obra: “una bella canción infantil, escrita a la memoria de Clarita Santos”.
130	C. 1935	<i>Imperio Argentina</i>	Pasodoble	P. p.	P. p.	Sin registro.	La pieza fue fruto de la admiración que sentía Calvo por la artista Imperio Argentina, quien, entre otras, participó en la famosa película española <i>Morena Clara</i> , de 1936.
131	C. 1937?	<i>Blanquita</i>	Pasillo	Db	Tipografía Velásquez; Bedoya (71-79)	S. f. (Trio Morales Pino, Sonolux); s. f. (Oriol Rangel, Sonolux 12-2572); s. f. (Orquesta Filarmonica de Bogotá, <i>Memorias musicales colombianas</i> , vol. 6); s. f. (Fábio Londono y Marjorie Tanaka); s. f. (Teresita Gómez); 2004 (Quinteto Instrumental Saxofonia); 2011 (Grupo de guitarras ALAC).	Escrito originalmente en re bemol mayor, constituye una propuesta un poco más elaborada y madura que sus primeros pasillos.

N.º S. O.	AÑO	TÍTULO	GÉNERO	TONALIDAD	EDICIONES/ PUBLICACIONES	DISCOGRAFÍA	OBSERVACIONES
132-167	1916-1937	<i>Arpa mística</i>	Música religiosa	Diversas tonalidades	Comunidad salesiana (Turín, 1937)	Al parecer, ninguna.	<p><i>Arpa mística</i> es un libro que contiene prácticamente toda la música religiosa que compuso Calvo. Incluye 36 obras repartidas en cinco categorías: cantos eucarísticos, cantos a la Virgen, villancicos, gozos y parte recreativa, esta última conformada básicamente por himnos espirituales. El libro fue publicado en 1937 por la comunidad salesiana. El volumen se imprimió en Turín (Italia).</p> <p>En el ACM se conservan una fotocopia de un manuscrito para piano y un manuscrito de la parte para chelo de lo que parecía ser un arreglo para cuarteto de cuerdas. La pieza estuvo dedicada a Luisa Tullia Cediél Paul, al parecer amiga muy cercana de Calvo hacia finales de los años treinta.</p>
168	c. 1939	<i>Minuet</i>	Minuet	Db	Manuscrito en ACM		

N.º S. O.	AÑO	TÍTULO	GÉNERO	TONALIDAD	EDICIONES/ PUBLICACIONES	DISCOGRAFÍA	OBSERVACIONES
169	c. 1939	<i>Sonando amores</i>	Vals	Bm	Conti	S. f. (Manuel J. Bernal, Yoyo Music 10069).	Estuvo dedicado a Luisa Julia Cediell Paul. El título dice mucho acerca de lo que en efecto le pasó a Calvo en su relación con Luisa: se soñó los amores, pues cuando quiso formalizar la relación, ella le contestó que no estaba dispuesta a trascender la amistad.
170	1940	<i>Flor de lucero</i>	Desconocido	P. p.	P. p.	Sin registro.	La pieza es mencionada en una carta que recibió Calvo el 7 de agosto de 1940, en el marco de lo que parece ser la preparación de un homenaje dirigido a él en una cadena de emisoras, y también aparece en una carta de Calvo a Correal de agosto del mismo año, en donde el compositor establece que está dedicada al conjunto Luis A. Calvo.
171	1940	<i>Nueva Granada</i>	Pasodoble	P. p.	P. p.	Al parecer, ninguna.	Es mencionada en dos cartas de Calvo a Humberto Correal: 24 de julio y 15 de agosto de 1940. En la primera, Calvo menciona que se la dedicó a Gutiérrez Riaño.

N.º S. O.	AÑO	TÍTULO	GÉNERO	TONALIDAD	EDICIONES/ PUBLICACIONES	DISCOGRAFÍA	OBSERVACIONES
172	1940	<i>Fiesta de Navidad [¿Nochebuena en Agua de Dios?]</i>	Canción	F	Manuscrito en ACM	Sin registro.	Se interpretó en Agua de Dios en diciembre de 1940, y se incluyó también en el programa del concierto del 2 de septiembre de 1941 en el Teatro Junín, en el que se estrenó <i>Escenas pintorescas de Colombia</i> . La letra de <i>Fiesta de Navidad</i> es un cumplido a la ciudad de Medellín y a los antioqueños en general. En un artículo de 1974 se menciona la obra <i>Nochebuena en Agua de Dios</i> , pero es probable que se trate de esta misma composición. También parece ser la misma que en el archivo se conserva con el título de <i>Fantasia de Navidad</i> (aunque no tiene la firma de Calvo).
173	1941	<i>Ayer y hoy</i>	Canción	P. p.	P. p.	Sin registro.	Según parece, fue otra de las piezas que Calvo envió para el concurso de Indulana y Rosellón de 1941. De esta pieza le habla Calvo a Humberto Correat en una carta de marzo de 1941.

N.º S. O.	AÑO	TÍTULO	GÉNERO	TONALIDAD	EDICIONES/ PUBLICACIONES	DISCOGRAFÍA	OBSERVACIONES
174	C. 1941	<i>Sindicato de Choferes</i>	Marcha	G	Manuscrito para banda en ACM	Aparentemente, ninguna.	Parece ser una pieza inédita que Calvo compuso luego de su viaje por Antioquia de 1941, durante el cual recibió un homenaje de parte del Sindicato de Choferes de Antioquia.
175	C. 1941	<i>Águila negra</i>	¿Marcha?	P. p.	P. p.	Aparentemente, ninguna.	Al parecer, se trata de una obra dedicada a la ciudad de Bogotá. Hizo parte de los programas de los conciertos del 2 de septiembre (en Medellín) y el 2 de octubre (en Bogotá) de 1941.
176	1941	<i>Escenas pintorescas de Colombia</i>	Fantasia sinfónica	A	Manuscrito del arreglo de 1983 en AIVN.	1941 (Orquesta Sinfónica Nacional, grabación del concierto en Bogotá); 1983 (Orquesta Típica Colombiana, <i>Joyas de la música colombiana</i>).	Es la única obra sinfónica de Luis A. Calvo. Fue compuesta para participar en un concurso realizado por la compañía de textiles Indulana y Rosellón en 1941, y salió ganadora. Se estrenó en Medellín el 2 de septiembre de ese año, y un mes después se interpretó en Bogotá, dirigida en ambas ocasiones por Calvo mismo.
177	1941	<i>Fiesta chiquinquireña</i>	Bambuco	Am	AIVN	S. f. (Oriol Rangel, Sonolux, 12-572).	Hizo parte de <i>Escenas pintorescas de Colombia</i> en su parte final.

N.º S. O.	AÑO	TÍTULO	GÉNERO	TONALIDAD	EDICIONES/ PUBLICACIONES	DISCOGRAFÍA	OBSERVACIONES
178	C. 1942	<i>Rosalito del camino</i>	Canción	P. p.	P. p.	Aparentemente, ninguna.	Fue interpretada en el concierto realizado en Tunja el 21 de junio de 1942. Cantó Hilda Moreno, acompañada de Calvo al piano.
179	1942	<i>Despedida</i>	Desconocido	P. p.	P. p.	Al parecer, ninguna.	Hizo parte del programa del concierto que tuvo lugar en Tunja el 21 de junio de 1942; fue ejecutada en el piano por Calvo.
180	C. 1942	<i>Mi copetoncita y yo</i>	Pasillo	Am	Al parecer, ninguna edición	C. 2000 (<i>Joyas de la música colombiana</i> , administrado por Jaime Rico Salazar, a partir de una grabación de 1983 que hizo la ovc; 2004 (<i>Homenaje a nuestros compositores</i> , vol. 9, Fummúsica).	Estuvo dedicada a su esposa, Ana Rodríguez de Calvo. Si bien Ana sostuvo que la obra había permanecido inédita hasta el arreglo que de ella hizo en 1983 Fernando León para la Orquesta Típica Colombiana, <i>Mi copetoncita y yo</i> hizo parte del repertorio del Conjunto Luis A. Calvo en las presentaciones que hacía en la Radiodifusora Nacional en la primera parte de los años cuarenta.
181	¿C. 1943?	<i>Chichimoco</i>	Pasillo	Bb	Manuscrito para banda en ACM	Al parecer, ninguna.	Aparece incluido en los catálogos de Alvaro Bedoya y David Puerta, pero al parecer no fue publicado.

N.º S. O.	AÑO	TÍTULO	GÉNERO	TONALIDAD	EDICIONES/ PUBLICACIONES	DISCOGRAFÍA	OBSERVACIONES
182	1943	<i>Jesús ante mi puerta</i>	Himno religioso	G	Manuscrito en ACM	Al parecer, ninguna.	Se conserva el manuscrito para canto y piano firmado por Calvo en mayo de 1943. Es muy probable que sea una pieza inédita y que el autor de la letra sea Calvo.
183	1944	<i>Himno de la Escuela Superior Nacional de Enfermeras</i>	Himno	G	Manuscrito en ACM	Al parecer, ninguna.	Letra de Bettyna Franky R. (alumna de la Escuela de Enfermeras) y música de Calvo. Fue compuesto a petición de la presidenta de la institución, en una carta que recibió Calvo en septiembre de 1944.
184	1944	<i>Rosas de la alborada</i>	Bambuco	P. p.	P. p.	Ninguna.	Hizo parte del proyecto de música para una película sobre <i>Canitares de Boyacá</i> que Octavio Quiñones Pardo estaba adelantando en 1944.
185	C. 1944	<i>Himno para las Hijas de María en sus bodas de oro en Agua de Dios</i>	Himno	F	Manuscrito en ACM	Aparentemente, ninguna.	Se conserva la fotocopia del manuscrito para canto y piano. La letra es del sacerdote Eladio Agudelo, y según parece a este mismo religioso Calvo le dedicó la pieza. Calvo se refiere a su interés por esta conmemoración en sus cartas a Humberto Correal.

N.º S. O.	AÑO	TÍTULO	GÉNERO	TONALIDAD	EDICIONES/ PUBLICACIONES	DISCOGRAFÍA	OBSERVACIONES
186	S. f.	<i>Coralito</i>	Danza	P. p.	No se encuentra en ninguno de los archivos consultados	Al parecer, ninguna.	Es mencionada en el listado que elaboró David Puerta y que cita E. A. Duque ("Luis A. Calvo" 15).
187	S. f.	<i>Manizales</i>	Danza	P. p.	No se encuentra en ninguno de los archivos consultados	Al parecer, ninguna.	Es mencionada en el listado que elaboró David Puerta y que cita E. A. Duque ("Luis A. Calvo" 15).
188	S. f.	<i>Alcira</i>	Desconocido	P. p.	No se encuentra en ninguno de los archivos consultados	Al parecer, ninguna.	Es mencionada en el listado que elaboró David Puerta y que cita E. A. Duque ("Luis A. Calvo" 15).
189	S. f.	<i>Inés</i>	Desconocido	P. p.	No se encuentra en ninguno de los archivos consultados	Al parecer, ninguna.	Es mencionada en el listado que elaboró David Puerta y que cita E. A. Duque ("Luis A. Calvo" 15).
190	S. f.	<i>Reja toledana</i>	Desconocido	P. p.	No se encuentra en ninguno de los archivos consultados	Al parecer, ninguna.	Es mencionada en el listado que elaboró David Puerta y que cita E. A. Duque ("Luis A. Calvo" 15).
191	S. f.	<i>Los pinos</i>	Canción	P. p.	No se encuentra en ninguno de los archivos consultados	Al parecer, ninguna.	Es mencionada en el listado que elaboró David Puerta y que cita E. A. Duque ("Luis A. Calvo" 15).

N.º S. O.	AÑO	TÍTULO	GÉNERO	TONALIDAD	EDICIONES/ PUBLICACIONES	DISCOGRAFÍA	OBSERVACIONES
192	S. f.	<i>Tendiendo el vuelo</i>	Danza	P. p.	Aparece en el listado del CDM, pero no en la carpeta	Seguramente, ninguna.	
193	S. f.	<i>Himno a la frontera</i>	Himno	P. p.	No se encuentra en ninguno de los archivos consultados	Al parecer, ninguna.	Está incluido en el listado que elaboró David Puerta y que cita E. A. Duque ("Luis A. Calvo" 15). Además, es mencionado por Alberto Urdaneta en un poema publicado hacia 1935 en el que figuran 26 títulos de composiciones de Calvo.
194	S. f.	<i>Daveiva</i>	Arreglo para banda	P. p.	No se encuentra en ninguno de los archivos consultados	Al parecer, ninguna.	Era una composición original de Telésforo D'Alemán, incluida en el listado elaborado por David Puerta que cita E. A. Duque.
195	S. f.	<i>Endecha</i>	Pasillo	P. p.	P. p.	Seguramente, ninguna.	Hace parte del listado de obras de Calvo que se elaboró en el marco de la inauguración del monumento en Agua de Dios (1974).
196	S. f.	<i>Muchachita en flor</i>	Pasillo	P. p.	P. p.	Seguramente, ninguna.	Hace parte del listado de obras de Calvo que se elaboró en el marco de la inauguración del monumento en Agua de Dios (1974).

N.º S. O.	AÑO	TÍTULO	GÉNERO	TONALIDAD	EDICIONES/ PUBLICACIONES	DISCOGRAFÍA	OBSERVACIONES
197	S. f.	<i>Por unos ojos negros</i>	Pasillo	P. p.	P. p.	Seguramente, ninguna.	Hace parte del listado de obras de Calvo que se elaboró en el marco de la inauguración del monumento en Agua de Dios (1974).
198	S. f.	<i>Dos de diciembre</i>	Pasillo	P. p.	P. p.	Seguramente, ninguna.	Hace parte del listado de obras de Calvo que se elaboró en el marco de la inauguración del monumento en Agua de Dios (1974).
199	S. f.	<i>Risa, música y flores</i>	Pasillo	P. p.	P. p.	Seguramente, ninguna.	Hace parte del listado de obras de Calvo que se elaboró en el marco de la inauguración del monumento en Agua de Dios (1974).
200	S. f.	<i>Afinidad</i>	Canción	P. p.	P. p.	Seguramente, ninguna.	Hace parte del listado de obras de Calvo que se elaboró en el marco de la inauguración del monumento en Agua de Dios (1974).
201	S. f.	<i>Como la espiga</i>	Foxtrot	P. p.	P. p.	Seguramente, ninguna.	Hace parte del listado de obras de Calvo que se elaboró en el marco de la inauguración del monumento en Agua de Dios (1974).

N.º S. O.	AÑO	TÍTULO	GÉNERO	TONALIDAD	EDICIONES/ PUBLICACIONES	DISCOGRAFÍA	OBSERVACIONES
202	S. f.	<i>Mariposa mía</i>	Foxtrot	P. p.	P. p.	Seguramente, ninguna.	Hace parte del listado de obras de Calvo que se elaboró en el marco de la inauguración del monumento en Agua de Dios (1974).
203	S. f.	<i>Por qué bajas los ojos</i>	Foxtrot	P. p.	P. p.	Seguramente, ninguna.	Hace parte del listado de obras de Calvo que se elaboró en el marco de la inauguración del monumento en Agua de Dios (1974).
204	s.f	<i>Invitación a soñar</i>	Vals	P. p.	P. p.	Seguramente, ninguna.	Hace parte del listado de obras de Calvo que se elaboró en el marco de la inauguración del monumento en Agua de Dios (1974).
205	s.f	<i>Beso la mano</i>	Vals	P. p.	P. p.	Seguramente, ninguna.	Hace parte del listado de obras de Calvo que se elaboró en el marco de la inauguración del monumento en Agua de Dios (1974).

N.º S. O.	AÑO	TÍTULO	GÉNERO	TONALIDAD	EDICIONES/ PUBLICACIONES	DISCOGRAFÍA	OBSERVACIONES
206	s. f.	<i>Ande azul</i>	Vals	P. p.	P. p.	Seguramente, ninguna.	Hace parte del listado de obras de Calvo que se elaboró en el marco de la inauguración del monumento en Agua de Dios (1974). Es muy difícil no relacionar esta composición con la aparente preferencia política de Calvo por el partido Conservador.
207	S. f.	<i>Marsella</i>	Vals	P. p.	P. p.	Seguramente, ninguna.	Hace parte del listado de obras de Calvo que se elaboró en el marco de la inauguración del monumento en Agua de Dios (1974).
208	S. f.	<i>Emery</i>	Vals	P. p.	P. p.	Seguramente, ninguna.	Hace parte del listado de obras de Calvo que se elaboró en el marco de la inauguración del monumento en Agua de Dios (1974).
209	S. f.	<i>Sonrisas de abril</i>	Vals	P. p.	P. p.	Seguramente, ninguna.	Hace parte del listado de obras de Calvo que se elaboró en el marco de la inauguración del monumento en Agua de Dios (1974).

N.º S. O.	AÑO	TÍTULO	GÉNERO	TONALIDAD	EDICIONES/ PUBLICACIONES	DISCOGRAFÍA	OBSERVACIONES
210	S. f.	<i>Los cuarteles de Washington</i>	Marcha	P. p.	P. p.	Seguramente, ninguna.	Hace parte del listado de obras de Calvo que se elaboró en el marco de la inauguración del monumento en Agua de Dios (1974).
211	S. f.	<i>Mariela</i>	Marcha	P. p.	P. p.	Seguramente, ninguna.	Hace parte del listado de obras de Calvo que se elaboró en el marco de la inauguración del monumento en Agua de Dios (1974).
212	S. f.	<i>Mi bella Rosario</i>	Marcha	P. p.	P. p.	Seguramente, ninguna.	Hace parte del listado de obras de Calvo que se elaboró en el marco de la inauguración del monumento en Agua de Dios (1974).
213	S. f.	<i>Ramón Elías</i>	Marcha	P. p.	P. p.	Seguramente, ninguna.	Hace parte del listado de obras de Calvo que se elaboró en el marco de la inauguración del monumento en Agua de Dios (1974).
214	S. f.	<i>Mariposas y flores</i>	Marcha	P. p.	P. p.	Seguramente, ninguna.	Hace parte del listado de obras de Calvo que se elaboró en el marco de la inauguración del monumento en Agua de Dios (1974).

N.º S. O.	AÑO	TÍTULO	GÉNERO	TONALIDAD	EDICIONES/ PUBLICACIONES	DISCOGRAFÍA	OBSERVACIONES
215	S. f.	<i>Sensitiva</i>	Marcha	P. p.	P. p.	Seguramente, ninguna.	Hace parte del listado de obras de Calvo que se elaboró en el marco de la inauguración del monumento en Agua de Dios (1974).
216	S. f.	<i>Alma antioqueña</i>	Marcha	P. p.	P. p.	Seguramente, ninguna.	Hace parte del listado de obras de Calvo que se elaboró en el marco de la inauguración del monumento en Agua de Dios (1974).
217	S. f.	<i>Ginocardato</i>	Marcha	P. p.	P. p.	Seguramente, ninguna.	Hace parte del listado de obras de Calvo que se elaboró en el marco de la inauguración del monumento en Agua de Dios (1974).
218	S. f.	<i>Lágrimas sobre Barcelona</i>	Marcha	P. p.	P. p.	Seguramente, ninguna.	Hace parte del listado de obras de Calvo que se elaboró en el marco de la inauguración del monumento en Agua de Dios (1974).
219	S. f.	<i>Hacia el Calvario</i>	Marcha	P. p.	P. p.	Seguramente, ninguna.	Hace parte del listado de obras de Calvo que se elaboró en el marco de la inauguración del monumento en Agua de Dios (1974).

N.º S. O.	AÑO	TÍTULO	GÉNERO	TONALIDAD	EDICIONES/ PUBLICACIONES	DISCOGRAFÍA	OBSERVACIONES
220	S. f.	<i>Sulfato de estricnina</i>	Marcha	P. p.	P. p.	Seguramente, ninguna.	Hace parte del listado de obras de Calvo que se elaboró en el marco de la inauguración del monumento en Agua de Dios (1974).
221	S. f.	<i>El eco</i>	Marcha	P. p.	P. p.	Seguramente, ninguna.	Hace parte del listado de obras de Calvo que se elaboró en el marco de la inauguración del monumento en Agua de Dios (1974).
222	S. f.	<i>Von Khron</i>	Marcha	P. p.	P. p.	Seguramente, ninguna.	Hace parte del listado de obras de Calvo que se elaboró en el marco de la inauguración del monumento en Agua de Dios (1974).
223	S. f.	<i>Por un querer</i>	Bambuco	P. p.	P. p.	Seguramente, ninguna.	Hace parte del listado de obras de Calvo que se elaboró en el marco de la inauguración del monumento en Agua de Dios (1974).
224	S. f.	<i>Bambuco n.º 1</i>	Bambuco	P. p.	P. p.	Seguramente, ninguna.	Hace parte del listado de obras de Calvo que se elaboró en el marco de la inauguración del monumento en Agua de Dios (1974).

N.º S. O.	AÑO	TÍTULO	GÉNERO	TONALIDAD	EDICIONES/ PUBLICACIONES	DISCOGRAFÍA	OBSERVACIONES
225	s.f.	<i>Bambuco n.º 2</i>	Bambuco	P. p.	P. p.	Seguramente, ninguna.	Hace parte del listado de obras de Calvo que se elaboró en el marco de la inauguración del monumento en Agua de Dios (1974).
226	S. f.	<i>Chiquitín</i>	Vals	P. p.	P. p.	Sin registro.	Es mencionada por Luis Enrique Figueroa en un artículo de 1974 con ocasión del emplazamiento de la estatua de Calvo en Agua de Dios.
227	S. f.	<i>La marcha hacia el Calvario</i>	¿Marcha?	P. p.	P. p.	Sin registro.	Es mencionada por Luis Enrique Figueroa en un artículo de 1974 con ocasión del emplazamiento de la estatua de Calvo en Agua de Dios. Figueroa anota sobre esta pieza “que se toca en las procesiones de Semana Santa”.
228	S. f.	<i>Veinte de julio</i>	Pasillo	P. p.	P. p.	Sin registro.	Es mencionada en un artículo de prensa de 1995, en el marco de la conmemoración del quincuagésimo aniversario de la muerte de Calvo. La información proviene de un inventario de obras de Calvo realizado por el Centro Colombo Americano en 1981.

N.º S. O.	AÑO	TÍTULO	GÉNERO	TONALIDAD	EDICIONES/ PUBLICACIONES	DISCOGRAFÍA	OBSERVACIONES
229	S. f.	<i>Fox de la Rochela</i> [¿Rodela?]	Foxtrot	Bb (<i>sic</i>)	Manuscrito para banda en ACM	Al parecer, ninguna.	Clasificada como “pequeña instrumentación para banda”, parece ser una obra inédita; incluye partes para varios instrumentos.
230	S. f.	<i>Helena I</i> [<i>Elena I</i>]	Foxtrot	E (<i>sic</i>)	Manuscrito para banda en ACM	Al parecer, ninguna.	Clasificada como “pequeña instrumentación para banda”, parece ser una obra inédita; incluye partes para varios instrumentos.
231	S. f.	<i>Ronda nocturna</i>	<i>Intermezzo</i>	Eb (Db)	Manuscrito para banda en ACM	Aparentemente, ninguna.	Clasificada como “pequeña instrumentación para banda” parece ser una obra inédita; incluye partes para ocho instrumentos. En el catálogo de Serrano y Mejía (comps.) aparece como vals. El rótulo de <i>intermezzo</i> proviene del manuscrito para banda, escrito así al parecer por el propio Calvo.

N.º S. O.	AÑO	TÍTULO	GÉNERO	TONALIDAD	EDICIONES/ PUBLICACIONES	DISCOGRAFÍA	OBSERVACIONES
232	S. f.	<i>Abajo las coquetitas</i>	Desconocido	G (F)	Manuscrito en ACM	Seguramente, ninguna.	Parece ser una obra inédita, que está acompañada por otro manuscrito (¿o parte del mismo?) que con el simple título de fox (¿foxtrot?) trae una instrumentación para banda de diez instrumentos.
233	S. f.	<i>Montañas y nieve</i>	Desconocido	Bb (Ab)	Manuscrito para banda en ACM	Ninguna.	Clasificada como "pequeña instrumentación para banda", parece ser una obra inédita.
234	S. f.	<i>El fox del amor</i>	Foxtrot	C (Bb)	Manuscrito para banda en ACM	Ninguna.	Aunque en el manuscrito no es claro que Calvo sea el autor, está incluido en los catálogos de Álvaro Bedoya y en el que se compiló en 1974 para la inauguración del monumento en Agua de Dios.
235	S. f.	<i>Alma antioqueña</i>	Pasodoble (one-step)	Bb	Manuscrito en ACM	Ninguna.	Parece ser una obra inédita.

N.º S. O.	AÑO	TÍTULO	GÉNERO	TONALIDAD	EDICIONES/ PUBLICACIONES	DISCOGRAFÍA	OBSERVACIONES
236-243	S. f.	(Varios títulos)	Varios	Diversas tonalidades.	Manuscritos en ACM	Ninguna.	Se trata de varios manuscritos dispersos, en su mayoría de arreglos para banda. No es muy seguro que Calvo sea el compositor, pero tampoco se indica otro autor. En algunos se indica que Calvo solamente instrumentó u orquestó las piezas. Los títulos, cuando los hay (en algunos se trata solo de partes sueltas) son: <i>Marcha de la retirada</i> , <i>No lo creas</i> (pasillo), <i>Picaflor y Viejo Madrid</i> (bolero). Hay dos piezas sin título (y al parecer incompletas o inconclusas) en mi mayor y 6/8, una canción (vals moderato) sin título y un <i>intermezzo</i> en fa mayor, <i>El hogozo</i> (o <i>El fogozo</i>).
244	S. f.	<i>Aire de gavota</i>	Gavota	F (Eb)	Manuscrito para banda en ACM	Ninguna.	Parece ser una obra inédita.
245	S. f.	<i>Muñequita de trapo</i>	Desconocido	F	Manuscrito en ACM	Ninguna.	Muy seguramente es una pieza inédita y además inconclusa. El manuscrito, de solo media página, solo tiene lo que parece ser el boceto de una línea melódica.

N.º S. O.	AÑO	TÍTULO	GÉNERO	TONALIDAD	EDICIONES/ PUBLICACIONES	DISCOGRAFÍA	OBSERVACIONES
246	S. f.	<i>Mujer y reina</i>	Canción	E	Manuscrito en ACM	Ninguna.	A pesar de estar relacionada como canción, el manuscrito que se conserva en el ACM es solo del acompañamiento de piano. Está firmado por Calvo.
247	S. f.	<i>Himno a Bolívar</i>	Marcha	P. p.	Manuscrito en ACM	Ninguna.	No hay información sobre esta composición, si bien es mencionada en el listado de obras que se preparó con motivo de la inauguración del monumento en Agua de Dios.
248	S. f.	<i>El antimonio</i>	Marcha fúnebre	¿F?	Manuscrito en ACM	Ninguna.	Manuscrito en ACM de lo que seguramente era un arreglo para Banda.
249	S. f.	<i>Último recuerdo</i>	Marcha Funebre	¿F?	Manuscrito en ACM	Ninguna.	Manuscrito en ACM de lo que seguramente era un arreglo para banda.
250	S. f.	<i>Ondas del Danubio</i>	Vals	¿C?	Manuscrito en ACM	Ninguna.	Manuscrito en ACM de la parte para cornetín (¿y clarinete?) dentro de lo que seguramente era un arreglo para banda.

N.º S. O.	AÑO	TÍTULO	GÉNERO	TONALIDAD	EDICIONES/ PUBLICACIONES	DISCOGRAFÍA	OBSERVACIONES
251	S. f.	<i>Manolos y manolitas</i>	Pasecalle	¿C?	Manuscrito en ACM	Ninguna.	Manuscrito en ACM de la parte para cornetín dentro de lo que seguramente era un arreglo para banda.
252	S. f.	<i>Carmencita</i>	Serenata	¿G?	Manuscrito para banda en ACM	Ninguna.	Hay un manuscrito para cornetines y barítonos (¿saxos?); seguramente dentro de un arreglo para banda. Junto a esta hay otra serie de manuscritos sin título que probablemente hacen parte del mismo arreglo. En la correspondencia del ACM hay una carta que en 1933 Calvo recibió de una Carmencita, desde Zipaquirá.
253	S. f.	<i>Primavera</i>	Vals	F (Eb)	Manuscrito para banda en ACM	Ninguna.	Manuscrito de las partes de un arreglo para banda.
254	S. f.	<i>Rosarillo</i>	Serenata	Am	Manuscritos en CDM y ACM	Ninguna.	Partes de un arreglo para banda (ACM). La partitura del CDM es el manuscrito de una reducción para piano en el cual la dedicatoria va dirigida a "Efraim Orozco y sus alegres muchachos".

N.º S. O.	AÑO	TÍTULO	GÉNERO	TONALIDAD	EDICIONES/ PUBLICACIONES	DISCOGRAFÍA	OBSERVACIONES
255	S. f.	<i>Acuatizando</i>	Marcha	G (F)	Manuscrito para banda en ACM	Ninguna.	Partes de un arreglo para banda.
256	S. f.	<i>Susagüá</i>	Vals	D (C)	Manuscrito para banda en ACM	Ninguna.	Partes de un arreglo para banda.
257	s.f	<i>Danza n.º 1</i>	Danza	P. p.	P. p.	Ninguna.	Es mencionada en el catálogo que elaboraron Serrano y Mejía.
258	s.f	<i>Danza n.º 2</i>	Danza	P. p.	P. p.	Ninguna.	Es mencionada en el catálogo que elaboraron Serrano y Mejía.

Referencias

Fuentes primarias

FUENTES DE ARCHIVO

- Archivo de la Casa Museo Luis A. Calvo, Agua de Dios (Cundinamarca) (ACM).
- Archivo General de la Nación (AGN).
- Archivo personal de Humberto Correal (administrado por Guillermo Amado Gracia) (ACHC).
- Archivo privado de Fernando León Rengifo (AFLR).
- Archivo privado de José Vicente Niño Santos (AJVN).
- Archivo privado de Sofía Elena Sánchez Messier (ASESM).
- Centro de Documentación Musical, Biblioteca Nacional (CDM).

PUBLICACIONES PERIÓDICAS

- El Tiempo* (1916, 1935, 1941, 1942).
- El Espectador* (1916, 1920, 1935, 1941, 1942, 1982).
- El Gráfico* (1920, 1925).
- Mundo al Día* (1925, 1928).
- El Diario Nacional* (1935).
- El Colombiano* (1941).
- The Washington Post* (1932, 1934, 1937, 1941).
- The Sunday Star* (1932).
- Vanguardia Liberal* (1988).

CATÁLOGOS DISCOGRÁFICOS

- Discography of American Historical Recordings*. Santa Barbara: University of California. (Antes *Encyclopedic Discography of Victor Recordings*). Disponible en <http://adp.library.ucsb.edu/index.php>
- Spottswood, Richard K. *Ethnic Music on Records. A Discography of Ethnic Recordings Produced in the United States, 1893 to 1942*. Vol. 4. Urbana: University of Illinois Press, 1990. Impreso.

ARTÍCULOS, LIBROS, RECORTES DE PRENSA Y OTROS IMPRESOS

- Agudelo, Eladio. “Dos héroes”. *Templo de San Roque* n.º 1692, año 28 (Barranquilla, 27 de mayo de 1945): 1-8. Impreso.
- Ancízar, Manuel. *Peregrinación de Alpha*. T. 1. Bogotá: Banco Popular, 1970. Impreso.
- Briceño, Manuel. *De la revolución de 1876-1877. Recuerdos para la historia*. Bogotá: Imprenta Nacional, 1947. Impreso.
- Caicedo, Guarino. “100 años después: Luis Calvo, músico selecto”. C. 1982. Impreso.
- Calvo, Luis A. “Páginas autobiográficas”. 1924. Mecanografiado.
- . “Páginas autobiográficas”. *Diccionario biográfico y bibliográfico de Colombia*. Ed. Joaquín Ospina. Bogotá: Cromos, 1927. Impreso.
- . *Arpa mística. Cánticos con acompañamiento de pianoforte*. Turín: (Comunidad Salesiana), 1937. Impreso.
- Díaz, Humberto, dir. *Revista Médica Hondureña* año 3, n.º 34 (1933). Web.
- Estadística de Colombia*. Bogotá: Imprenta de Medardo Rivas, 1876. Archivo PDF.
- Franco, Constancio. *Apuntamientos para la historia. La guerra civil de 1876 i 1877*. Bogotá: Imprenta La época, 1877. Impreso.
- García-Peña, Roberto. “Una visita a Luis A. Calvo”. *Tierra Nativa* 57 (c. 1928). Impreso.
- Jiménez, Juan Ramón. *Pastorales. La tristeza del campo - El valle, La estrella del pastor*. Madrid: Biblioteca Renacimiento, 1911. Impreso.
- León Gómez, Adolfo. *La ciudad del dolor. Ecos del cementerio de enterrados vivos y del presidio de inocentes*. Bogotá: Imprenta de Sur América, 1927. Impreso.
- Muñoz, Héctor. “Centenario del maestro Luis A. Calvo. El artista de la desbordante inspiración”. *Magazín Dominical de El Espectador* (Bogotá, 22 de agosto de 1982): 3-6. Impreso.

- Nieto Caballero, Luis Eduardo. *Colombia joven*. Bogotá: Arboleda y Valencia, 1918. Impreso.
- Perry, Oliverio y Antonio Brugés Carmona, eds. *Quién es quién en Colombia*. Bogotá: Kelly, 1944. Impreso.
- Punch*. (Boletín de Producciones Punch.) 1983. Impreso.
- Restrepo Duque, Hernán. (Síntesis biográfica de Luis A. Calvo en disco de larga duración *Lejano azul*). Medellín: Preludio, 1983. Impreso.
- Rueda Gómez, José V. "Luis A. Calvo. Un valor de la música nacional". *Vanguardia Liberal* (Bucaramanga, 10 de enero de 1973): 9. Impreso.
- Uribe Holguín, Guillermo. *Curso de armonía*. Bogotá: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, (1936) 1989. Impreso.
- . *Vida de un músico colombiano*. Bogotá: Librería Voluntad, 1941. Impreso.
- . "Cómo piensan los artistas colombianos. Contra el nacionalismo musical". *Revista de Indias* 30.96 (mayo 1947): 351-357. Impreso.
- . "Nacionalismo en la música". *El Espectador* (Bogotá, 8 de agosto de 1965). Impreso.
- Sáenz, Pedro M., dir. "Luis A. Calvo". *La Lira. Literatura, Pedagogía y Variedades* 1.4. (Tunja, 30 de junio de 1916). Impreso.

GRABACIONES DISCOGRÁFICAS Y OTROS RECURSOS EN AUDIO

- Escenas pintorescas de Colombia*. Orquesta Sinfónica Nacional, 2 de octubre de 1941. Archivo sonoro de Sofía Elena Sánchez.
- Escenas pintorescas de Colombia*. Orquesta Típica Colombiana, 1983. (En la colección Joyas de la Música Colombiana. Jaime Rico Salazar, productor.)
- Música de Luis A. Calvo, 1913-1930. Distintos intérpretes. Archivo sonoro José Vicente Niño.
- Música de Luis A. Calvo, 1950-2011. Distintos intérpretes, diversas colecciones.
- Programas radiales sobre Luis A. Calvo: Musicar FM (agosto y diciembre, 1982; agosto, 1983; noviembre, 1988), El Dorado (agosto, 1982); Radio Súper (septiembre, 1982), Radio Continental (noviembre, 1982), Javeriana Estéreo (octubre, 1993; agosto, 1994; 1999; diciembre-enero, 2013), HJCK (abril, 1995).

ENTREVISTAS

Entrevistas realizadas para esta investigación (2010-2012):

Rafael Acuña Granados (74 años), Sotaquirá (Boyacá).

Celina Rayo de Varela (96 años), Bogotá.

Etelvina Montoya (101 años), Agua de Dios.

Fidelina Morales (102 años), Agua de Dios.

“Chelita” (74 años), Agua de Dios.

José Vicente Niño, Bogotá.

Entrevistas en archivo:

Ana Rodríguez de Calvo (c. 1982, 1987, grabadas por José Vicente Niño).

Mery Caro de Bruno (1994, realizada por Sofía Elena Sánchez).

Alfonso Suárez Serrano, Inés Agudelo de Hernández, Olga Márquez de Mujica, José Vicente Niño, Sofía Elena Sánchez y Roberto Velandia en *Vidas a contratiempo: Luis A. Calvo* (Documental). Dir. Astrid Muñoz Ovalle. Inravisión, Señal Colombia, 2001.

Fuentes secundarias

Amado Gracia, Guillermo. *Vida y obra del maestro Luis A. Calvo*. Bogotá: Arfo, 2003. Impreso.

Amícola, José. *Autobiografía como autofiguración: estrategias discursivas del yo y cuestiones de género*. Rosario: Beatriz Viterbo, CENIG, Universidad Nacional de la Plata, 2007. Impreso.

Áñez, Jorge. *Canciones y recuerdos*. Bogotá: Alcaldía Mayor, 1990. Impreso.

Archila, Mauricio. “Colombia 1900-1930: la búsqueda de la modernización”. *Las mujeres en la historia de Colombia*. Bogotá: Norma, 1995. 322-358. Impreso.

Arias, Eduardo. “Colombia al aire. Comienza a emitir la HJN”. *Semana* 1152 (31 de mayo de 2004): 154-156. Impreso.

Ávila A., Roberto. *Imagen fotográfica. Las primeras décadas de fotografía en Tunja*. Tunja: UPTC, 2004. Impreso.

Attali, Jacques. *Noise: The Political Economy of Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985. Impreso.

Ayala Diago, César Augusto. *Gilberto Alzate Avendaño*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2007. Impreso.

- . *Resistencia y oposición al establecimiento del Frente Nacional. Los orígenes de la Alianza Nacional Popular, ANAPO. Colombia 1953-1964*. Bogotá: Colciencias, 1996. Impreso.
- Baczko, Bronislaw. *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1991. Impreso.
- Banner, Lois W. "Biography as History". *American Historical Review* 114.3 (junio 2009): 579-586. Archivo PDF.
- Bedoya Sánchez, Álvaro. *Luis A. Calvo. Adaptaciones para guitarra de las obras originales para piano*. Bogotá: Centro Colombo Americano, 1987. Impreso.
- Berghahn, Volker R. y Simone Lässig, eds. *Biography between Structure and Agency. Central European Lives in International Historiography*. Nueva York: Berghahn, 2008.
- Bergquist, Charles. *Café y conflicto en Colombia, 1886-1910. La Guerra de los Mil Días: sus antecedentes y consecuencias*. Medellín: FAES, 1981. Impreso.
- Bermúdez, Egberto. "Un siglo de música en Colombia: ¿entre nacionalismo y universalismo? *Credencial Historia* 120 (1999). Impreso.
- . *Historia de la música en Santafé y Bogotá, 1538-1938*. Santafé de Bogotá: Fundación de Música, 2000. Impreso.
- . "Las músicas afrocolombianas en la construcción de la nación: una visión histórica". *150 años de la abolición de la esclavización en Colombia*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2003: 706-725. Archivo PDF.
- . "Por dentro y por fuera: el vallenato, su música, y sus tradiciones escritas y canónicas". *Musica popular na América Latina. Pontos de escuta*. Eds. Martha Ulhoa et ál. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005. Archivo PDF.
- . "From Colombian «National» Song to «Colombian Song». 1860-1960". *Lied und Populäre Kultur/Song and Popular Culture. Special Issue: Popular Song in Latin America*. Berlín y Nueva York: Waxmann (2008): 167-259. Archivo PDF.
- . "Cien años de grabaciones comerciales de música colombiana. Los discos de Pelón y Marín (1908) y su contexto". *Ensayos. Historia y Teoría del Arte* 17 (2009): 87-134. Archivo PDF.
- Bohlman, Philip. "Music and Culture: Historiographies of Disjuncture". Clayton, Trevor y Middleton 45-56. Impreso.
- Braun, Herbert. *Mataron a Gaitán. Vida pública y violencia urbana en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1987. Impreso.
- Burke, Peter, ed. *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza, 2003. Impreso.

- Cano Vargas, Alexander. "Ad portas del bicentenario: una mirada a la celebración del centenario de la Independencia colombiana, 1910". Síntesis de tesis doctoral en Historia, Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, s. f. Archivo PDF.
- Castro-Gómez, Santiago. *Tejidos oníricos: movilidad, capitalismo y biopolítica en Bogotá, 1910-1930*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2009. Impreso.
- Clayton, Martin, Herbert Trevor y Richard Middleton, eds. *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. Nueva York: Routledge, 2003. Impreso.
- Colcultura. *Música colombiana. Versiones para piano. Antología*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1991. Impreso.
- "Colombia". *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Sociedad General de Autores y Editores, Ministerio de Educación y Cultura, Fundación Autor, 2000. Archivo PDF.
- Cortés P., Jaime. *Hacia la formalización de la enseñanza musical en Colombia: la Academia Nacional de Música (1882-1910)*. Tesis de grado. Departamento de Historia, Universidad Nacional de Colombia, 1998. Impreso.
- . "Emilio Murillo: Gruta Simbólica y nacionalismo musical". *Credencial Historia* 120 (1999). Impreso.
- . *La música nacional popular colombiana en la colección Mundo al Día (1924-1938)*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2004. Impreso.
- Cortés, José David. *Curas y políticos. Mentalidad religiosa e intransigencia en la diócesis de Tunja, 1881-1918*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 1998. Impreso.
- . "Clero, política y guerra". Sánchez y Aguilera 173-193. Impreso.
- Corzo F., Adriana María. *Del decreto al Puente de los Suspiros: impacto de la Enfermedad de Hansen (lepra) en las relaciones familiares de quienes la experimentaron. Agua de Dios, 1920-1960*. Tesis de maestría en Trabajo Social. Universidad Nacional de Colombia, 2011. Archivo PDF.
- Cramer, Gisela. "How to Do Things with Waves: United States Radio and Latin America in the Times of the Good Neighbor". *Media, Sound, and Culture in Latin America and the Caribbean*. Eds. Alejandra Bronfman y Andrew Grant Wood. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2012. 37-54. Impreso.
- Cruces, Francisco et ál., eds. *Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología*. Madrid: Trotta, 2001. Impreso.

- Darnton, Robert. *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1987. Impreso.
- Dávila, Carlos L. de Guevara, comp. *Empresas y empresarios en la historia de Colombia, siglos XIX y XX*. Bogotá: Norma, Uniandes, 2003. Impreso.
- Denning, Michael. *Noise Uprising: The Audiopolitics of a World Musical Revolution*. Londres, Brooklyn: Verso, 2015. Impreso.
- Dosse, François. *La apuesta biográfica. Escribir una vida*. Universidad de Valencia, 2007. Impreso.
- Dueñas, Guiomar. *Los hijos del pecado. Ilegitimidad y vida familiar en la Santafé de Bogotá colonial*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1997. Impreso.
- Duque, Ellie Anne. *Guillermo Uribe Holguín y sus «300 trozos en el sentimiento popular»*. Bogotá: Ediciones del Centenario de Guillermo Uribe Holguín, 1980. Impreso.
- . “Luis A. Calvo (1882-1945). En el cincuentenario de su muerte, un análisis de su obra musical”. *Credencial Historia* 72 (1995): 12-15. Impreso.
- . *La música en las publicaciones periódicas colombianas del siglo XIX*. Bogotá: Fundación de Música, 1998. Impreso.
- . “Ecos de un baile”. *Ensayos* año 5, n.º 5 (1998-1999): 125-140. Impreso.
- . “Música en tiempos de guerra”. Sánchez y Aguilera 251-269. Impreso.
- . “La cultura musical en Colombia, siglos XIX y XX”. *Gran enciclopedia de Colombia*. T. 7. Bogotá: Círculo de Lectores, 2007. Impreso.
- . “Las obras” y “Los compositores”. *Música y músicos de Colombia*. Bogotá: Banco de la República, 2008. Textos para disco compacto. Impreso.
- Echeverri, Octavio. “Datos biográficos del Maestro Luis A. Calvo”. C. 1970. Impreso.
- Elías, Norbert. *Mozart. Sociología de un genio*. Barcelona: Península, 1991. Impreso.
- Febvre, Lucien. *Martin Luther: A Destiny*. E. P. Dutton, 1929. Impreso.
- Feldman, Heidi Carolyn. *Black Rhythms of Peru: Reviving African Musical Heritage in the Black Pacific*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 2006. Impreso.
- Fleming, Robin, “Writing Biography at the Edge of History”. *American Historical Review* 114.3 (junio 2009): 606-614. Archivo PDF.

- Funes, Patricia. *Salvar la nación. Intelectuales, cultura y política en los años veinte latinoamericanos*. Buenos Aires: Prometeo, 2006. Impreso.
- García Molina, Mario y Edna C. Sastoque. *Pasiones e intereses: la guerra civil de 1876-1877 en el Estado soberano de Santander*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 2007. Impreso.
- García Núñez, Luis Fernando. "Anécdotas y dramas: los sufrimientos de Adolfo León Gómez". *Credencial Historia* 219 (2008). Impreso.
- Geertz, Clifford. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa, 1989. Impreso.
- Gilderhus, Mark T. *The Second Century. U. S.-Latin American Relations since 1889*. Wilmington: SR, 2000. Impreso.
- Ginzburg, Carlo. *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*. Barcelona: Muchnik, 2001. Impreso.
- Gómez-Vignes, Mario. "La polifacética personalidad musical de Luis Antonio Calvo". Serrano y Mejía 11-18. Impreso.
- González, Juan Pablo y Claudio Rolle. *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. Santiago: Universidad Católica de Chile, 2003. Impreso.
- Grebe, María Ester. "Objeto, métodos y técnicas de investigación en etnomusicología: algunos problemas básicos". *Revista Musical Chilena* 30.133 (1976): 5-27. Impreso.
- . "Antropología de la música: nuevas orientaciones y aportes teóricos en la investigación musical". *Revista Musical Chilena* 35.153-155 (1981): 52-74. Impreso.
- Gutiérrez de Pineda, Virginia y Patricia Vila. *Honor, familia y sociedad en la estructura patriarcal. El caso de Santander*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1988. Impreso.
- Halbwachs, Maurice. *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004. Impreso.
- Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. T. 2. Madrid: Guadarrama, 1978. Impreso.
- Hernández Salgar, Oscar. *Los mitos de la música nacional. Poder y emoción en las músicas populares colombianas, 1930-1960*. La Habana: Casa de las Américas, 2015. Impreso.
- . "El tópico de la melancolía en la música andina colombiana: semiosis del gesto cadencial $7 \wedge 5 \wedge 4 \wedge 3$ ". *A Contratiempo* 22 (2013). Web. Noviembre de 2015.
- Kershaw, Ian. "Biography and the Historian. Opportunities and Constraints". Berghann y Lässig 27-39. Impreso.

- Kalmanovitz, Salomon. "La idea federal en Colombia durante el siglo XIX". *Sierra* 89-117. Impreso.
- Karush, Matthew B. *Culture of Class. Radio and Cinema in the Making of a Divided Argentina, 1920-1946*. Durham, Londres: Duke University Press, 2012. Impreso.
- . "Blackness in Argentina: Jazz, Tango and Race before Peron". *Past and Present* 216 (agosto 2012). Archivo PDF.
- Katz, Mark. *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*. Berkeley: University of California Press, 2010. Impreso.
- Kessler-Harris, Alice. "Why biography?". *American Historical Review* 114.3 (junio 2009): 625-630. Archivo PDF.
- Lässig, Simone. "Biography in Modern History. Modern Historiography in Biography". Berghann y Lässig 1-26. Impreso.
- Le Grand, Catherine. *Colonización y protesta campesina en Colombia, 1850-1950*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1988. Impreso.
- Levi, Giovanni. "Sobre microhistoria". *Burke* 119-143. Impreso.
- Loaiza Cano, Gilberto. *Manuel Ancízar y su época (1811-1882). Biografía de un político hispanoamericano del siglo XIX*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1996. Impreso.
- López Uribe, María del Pilar. *Diferenciación salarial y condiciones de vida en Bogotá, 1900-1950*. Documentos CEDE 25. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Economía, 2008. Archivo PDF.
- . *Salarios, vida cotidiana y condiciones de vida en Bogotá durante la primera mitad del siglo XX*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2011. Impreso.
- Lowenthal, David. *The Past is a Foreign Country*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985. Impreso.
- Madrid, Alejandro L. *Los sonidos de la nación moderna. música, cultura e ideas en el México posrevolucionario, 1920-1930*. La Habana: Casa de las Américas, 2008. Impreso.
- . *In Search of Julián Carrillo and Sonido 13*. Nueva York: Oxford University Press, 2015. Impreso.
- . "Renovation, Rupture, and Restoration. The Modernist Musical Experience in Latin America". *The Modernist World*. Eds. Allana Lindgren y Stephen Ross. Londres, Nueva York: Routledge, 2015. Impreso.
- Madrid, Alejandro L., y Robin Moore. *Danzón: Circum-Caribbean Dialogues in Music and Dance*. Nueva York: Oxford University Press, 2013. Impreso.

- Martínez, Abel, Solney Alvarado y Juan F. Carvajal. *Aproximación histórica a la medicina y la salud pública de Tunja en el siglo XIX*. Tunja: UPTC, 2002. Impreso.
- Martínez Carreño, Aída. “La música de los Mil Días: Temístocles Carreño, símbolo del sentimiento santandereano”. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 12 (1984): 15-50. Impreso.
- Marulanda, Octavio. *Lecturas de música colombiana*. Vol. 2. Bogotá: Alcaldía Mayor, 1990. Impreso.
- McCann, Bryan. *Hello, Hello Brazil. Popular Music in the Making of Modern Brazil*. Durham y Londres: Duke University Press, 2004. Impreso.
- Medina, Medófilo. *La protesta urbana en Colombia en el siglo XX*. Bogotá: Aurora, 1984. Impreso.
- . *Juegos de rebeldía: la trayectoria política de Saúl Charris de la Hoz, 1914*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, CINDEC, 1997. Impreso.
- Merriam, Alan. *The Anthropology of Music*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1964. Impreso.
- Merriam, Alan. “Definitions of ‘Comparative Musicology’ and ‘Ethnomusicology’: An Historical-Theoretical Perspective”. *Ethnomusicology* 21.2 (1977): 189-204. Archivo PDF.
- Meza Sandoval, Gerardo. “El vals en Centroamérica”. *Inter Sedes* 8.14 (2007): 169-180. Archivo PDF.
- Montoya Montoya, León Darío. *Jerónimo Velasco y su música*. Cali: Universidad del Valle, 2010. Impreso.
- Moore, Robin. *Nationalizing Blackness. Afro-Cubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920-1940*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1997. Impreso.
- Muñoz, Catalina. *To Colombianize Colombia. Cultural Politics, Modernization and Nationalism in Colombia, 1930-1946*. Tesis doctoral. University of Pennsylvania, 2009. Archivo PDF.
- Nora, Pierre. *Realms of Memory: Rethinking the French Past*. Nueva York: Columbia University Press, 1996. Impreso.
- Obregón, Diana. *Batallas contra la lepra. Estado, medicina y ciencia en Colombia*. Medellín: Banco de la República y EAFIT, 2002. Impreso.
- Ortega Ricaurte, José Vicente y Jetón Ferro. *La Gruta Simbólica y reminiscencias del ingenio y la bohemia en Bogotá*. Bogotá: Minera, 1952. Impreso.
- Ortiz, Luis Javier. “La sociedad colombiana en el siglo XIX”. *Las mujeres en la historia de Colombia*. T. 2 Bogotá: Norma, 1995. 169-203. Impreso.

- . *Fusiles y plegarias. Guerra de guerrillas en Cundinamarca, Boyacá y Santander, 1876-1877*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia, 2004. Impreso.
- . *Ganarse el cielo defendiendo la religión. Guerras civiles en Colombia. 1840-1902*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2005. Impreso.
- . “Los radicales y la guerra civil de 1876-1877”. *Sierra* 221-251. Impreso.
- Ospina Romero, Sergio. “La obra musical de Luis Antonio Calvo”. *Música, Cultura y Pensamiento* 5.5 (2013): 117-148. Impreso.
- . “El catálogo de composiciones de Luis A. Calvo”. *Ensayos: Historia y Teoría del Arte* 17.25 (2013): 38-90. Impreso.
- . “Los estudios sobre la historia de la música en Colombia en la primera mitad del siglo xx: de la narrativa anecdótica al análisis interdisciplinario”. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 40.1 (enero-junio 2013): 299-336. Impreso.
- . “Sonidos en la historia de Colombia. Notas sobre la música en la Independencia”. *Goliardos* año 17, n.º 13 (2010): 3-15. Impreso.
- Pachón, Ximena y Cecilia Muñoz. *La niñez en el siglo xx*. Bogotá: Planeta, 1991. Impreso.
- Palacios, Marco. *Entre la legitimidad y la violencia. 1875-1994*. Bogotá: Norma, 1995. Impreso.
- Perdomo Escobar, José Ignacio. *Historia de la música en Colombia*. Bogotá: ABC, 1963. Impreso.
- . *La ópera en Colombia*. Bogotá: Arco, 1979. Impreso.
- Perico García, Jenaro. *El maestro Luis A. Calvo*. Bucaramanga: Editorial Salesiana, 1975. Impreso.
- Pernet, Corinne A. “«For the Genuine Culture of the Americas». Musical Folklore, Popular Arts, and the Cultural Politics of Pan Americanism, 1933-1950”. *Decentering America*. Ed. Jessica Gienow Hecht. Vol. 4. Berghahn, 2007. 132-168. Archivo PDF.
- Perozzo, Carlos. *Forjadores de Colombia contemporánea: los 81 personajes que más han influido en la formación de nuestro país*. Bogotá: Planeta, 1986. Impreso.
- Pinilla Aguilar, José. *Culturas de la música colombiana*. Bogotá, 2005. Impreso.
- Piston, Walter. *Armonía*. Cooper City: SpanPress, 1998. Impreso.
- Platarrueda Vanegas, Claudia. “Contagio, curación y eficacia terapéutica: disensos entre el conocimiento biomédico y el conocimiento vivencial de la lepra en Colombia”. *Antípoda* 6 (enero-julio 2008): 171-195. Web. Octubre de 2015.

- Rico Salazar, Jaime. *La canción colombiana. Su historia, sus compositores y sus mejores intérpretes*. Bogotá: Norma, 2004. Impreso.
- Rodríguez R., Germán. “Enfermedad y creatividad de Luis A. Calvo”. *Revista Academia Nacional de Medicina* 25.1 (61) (abril 2003). Archivo de Microsoft Word.
- Romero, María del Rosario. “Del amor y el desamor en el siglo pasado. Argumentos románticos para asegurar el servilismo y la subordinación de la mujer en el amor y el matrimonio”. *En otras palabras* 3 (julio-diciembre 1997): 59-78. Impreso.
- . *Amor y sexualidad en Santander, siglo XIX*. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander, 1998. Archivo PDF.
- Sánchez, Gonzalo y Mario Aguilera, eds. *Memoria de un país en guerra: los Mil Días, 1899-1902*. Bogotá: Planeta, 2001. Impreso.
- Sans, Juan Francisco. “Teresa Carreño: una excepcional compositora venezolana del siglo XIX”. *Revista de Investigación* 69.34 (enero-abril 2010): 17-37. Archivo PDF.
- Sans, Juan Francisco, y Ruben López Cano, coords. *Música popular y juicios de valor. Una reflexión desde América Latina*. Caracas: Fundación Celarg, 2011. Archivo PDF.
- Santamaría-Delgado, Carolina. “Estado del arte de los inicios de la historiografía de la música popular en Colombia”. *Memoria y Sociedad* 13.26 (2009): 87-103. Archivo PDF.
- . *Vitrolas, rocolas y radioteatros: hábitos de escucha de la música popular en Medellín, 1930-1950*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2014. Impreso.
- Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988. Impreso.
- Savigliano, Marta. *Tango and the Political Economy of Passion*. Boulder: Westview Press, 1995. Impreso.
- Scott, Derek B. *Sounds of the Metropolis: The Nineteenth-Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris, and Vienna*. Oxford: Oxford University Press, 2008. Impreso.
- Serrano Giraldo, Orlando y Luis Álvaro Mejía, comp. *Luis A. Calvo. Vida y obra*. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander, 2005. Impreso.
- Sharpe, Jim. “Historia desde abajo”. *Burke* 38-58.
- Sierra Mejía, Rubén, ed. *El radicalismo colombiano del siglo XIX*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Departamento de Filosofía, 2006. Impreso.
- Silva, Renán. *República liberal, intelectuales y cultura popular*. Medellín: La Carreta, 2005. Impreso.

- . *Sociedades campesinas, transición social y cambio cultural en Colombia. La Encuesta Folklórica Nacional de 1942: aproximaciones analíticas y empíricas*. Cali: La Carreta, 2006. Impreso.
- Sotomayor Tribín, Hugo A. *Historia de la lepra en Colombia*. Archivo PDF.
- Stamato, Vicente. "Días de radio". *Credencial Historia* 186 (2005).
- Thompson, E. P. *William Morris, Romantic to Revolutionary*. Nueva York: Monthly Review, 1961. Impreso.
- Thorp, Rosemary. *Progreso, pobreza, exclusión: una historia económica de América Latina en el siglo xx*. Washington: BID, Unión Europea, 1998. Impreso.
- Tovar, Bernardo. "Porque los muertos mandan. El imaginario patriótico de la historia colombiana". *Identidad en el imaginario nacional. Reescritura y enseñanza de la historia*. Coords. Javier Pérez Siller y Verena Radkau García. México: Universidad Autónoma de Puebla, Instituto Georg-Eckert, 1998. Impreso.
- Uribe Celis, Carlos. *Los años veinte en Colombia. Ideología y cultura*. Bogotá: Aurora, 1984. Impreso.
- Vizcaíno Gutiérrez, Milciades. "La HJN: precursora de la radio colombiana y soporte en la construcción del Estado-nación". *Reportes Escuela de Ciencias Humanas*, Universidad del Rosario, colección Identidad, n.º 32, 2002.
- Wade, Peter. *Music, Race, and Nation. Música tropical en Colombia*. Chicago, Londres: University of Chicago Press, 2000. Impreso.
- Wong, Ketty. *Whose National Music? Identity, Mestizaje, and Migration in Ecuador*. Philadelphia: Temple University Press, 2012. Impreso.
- Zapata Cuéncar, Heriberto. *Compositores colombianos*. Medellín: Cospel, 1962. Impreso.



Este libro terminó de imprimirse
en enero de 2017

COLECCIÓN Perfiles

Luis Antonio Calvo fue uno de los músicos más populares de la primera mitad del siglo xx en Colombia. El estudio de la prensa de la época indica que era una figura pública a nivel nacional, que su música tenía un considerable nivel de difusión y que era apreciada por buena parte de la sociedad. Sin embargo, su oficio estuvo marcado por la adversidad y la tragedia. En la primera mitad de su vida, la estrechez económica fue un lastre continuo y en la segunda, tuvo que convivir con el aciago diagnóstico de una enfermedad asociada a terribles imaginarios colectivos de espanto y terror: la lepra. *Dolor que canta* es una biografía de Calvo, pero su alcance va más allá de la semblanza de sus circunstancias personales y del análisis de su obra musical. Se trata, además, del estudio de su vida como una ventana para considerar temas más amplios de la historia social y cultural del país, entre ellos el confinamiento de los enfermos de lepra y la vida social en Agua de Dios, la difusión y popularización de contenidos musicales, las nacientes industrias del disco y la radio, la interacción entre artistas y audiencias, la generación del Centenario, los gustos estéticos en el ámbito de la música popular y la relación de todo esto con los encendidos debates sobre la identidad nacional.

