

Presentación	7
Editorial	9
<b>Música y Cultura</b>	
Memoria e identidad sonora del Resguardo indígena Paéz de Gaitania <small>(Tolima): relatos de los músicos mayores. Yeison Fernando Esquivel Chala, Boris Alfonso Salinas Arias. Conservatorio del Tolima</small>	13
El canto del Curaca y cimática, estudio de caso comunidad Cofán municipio de Orito-Putumayo-Colombia. <small>Eliana Milena Delgado Urrego. Universidad de Nariño</small>	37
El uso pedagógico del Kamu Purruí para el desarrollo de la sensibilidad en las nuevas generaciones. <small>Jesús Antonio Quiñones. Fundación Totolíncho</small>	49
La Quena, expresión artística de la música colombiana <small>Oscar Javier Molina. Universidad de Ibagué</small>	63
<b>Música y pensamiento</b>	
La Modernidad y la Postmodernidad: una discusión vigente. <small>Carlos David Leal Castro, Alejandro Leal Castro. Conservatorio del Tolima</small>	87
¿Somos poetas? <small>Diego Stven Salamanca. Universidad Nacional de Colombia</small>	99
La música en los grandes matemáticos de Occidente. <small>Carlos Eduardo Beltrán Reyes. Universidad de Ibagué</small>	111
<b>Música en clave</b>	
La obra musical de Luis Antonio Calvo. <small>Sergio Ospina Romero. Universidad Nacional de Colombia</small>	121
Relación entre la actitud postural y el desempeño frente al piano a partir de la técnica Alexander. <small>Julia Alejandra Ávila Roa. Conservatorio del Tolima</small>	155
<b>Reseñas</b>	
Guitarra clásica en la Radio Nacional de Colombia 1968- 1978. <small>Gustavo Adolfo Niño Castro</small>	179
El Conde de Gabriac en Ibagué. <small>Humberto Galindo Palma</small>	183



Conservatorio del Tolima  
Institución de Educación Superior  
1906

# MÚSICA CULTURA Y PENSAMIENTO

Rev. Música, cultura y pensamiento | Revista de Investigación de la Facultad de Educación y Artes del Conservatorio del Tolima | Vol. 5 | N° 5



Revista de Investigación de la Facultad de Educación y Artes del Conservatorio del Tolima | Vol. 5 | N° 5

# **Música, cultura y pensamiento**

Revista de Investigación de la Facultad de Educación y Artes del Conservatorio del Tolima

Vol.5 N°5



# Música, cultura y pensamiento

Revista de Investigación de la Facultad de Educación y Artes del Conservatorio del Tolima

Vol.5 N°5

Humberto Galindo Palma  
-Editor-



**Conservatorio del Tolima**  
Institución de Educación Superior  
1906



**Conservatorio del Tolima**  
Institución de Educación Superior  
1906

James Enrique Fernández Córdoba  
*Rector(e)*

Sergio Miguel Martínez Durán  
*Decano(e)*

Jairo Bernal Guarnizo  
*Secretario Consejo Directivo*

Luis Carlos Delgado Peñón  
*Presidente del Consejo directivo*

**Música, cultura y pensamiento**

Revista de investigación N° 5

© Conservatorio del Tolima - Institución de Educación Superior

Facultad de Educación y Artes

Humberto Galindo Palma- Ed.

**Director y Editor :**

Humberto Galindo Palma

**Grupo de investigación AULOS**

**Conservatorio del Tolima**

**Comité Editorial**

James Enrique Fernández Córdoba

Conservatorio del Tolima

Franklin Emir Torres

Universidad de Ibagué

Humberto Galindo Palma

Conservatorio del Tolima

Carlos David Leal Castro

Universidad del Tolima

Andrea Hernández Guayara

Conservatorio del Tolima

Germán Gutierrez

Texas Christian University

**Comité de Arbitraje**

Fernando Gil Araque

Universidad EAFIT

Alvaro René Bermejo González

Universidad del Atlántico

Carlos Miñana Blasco

Universidad Nacional de Colombia

Juan Carlos Franco

Univeridad del Bosque

Ana María Orduz

Universidad de Antioquia

Martha Fajardo Valbuena

Universidad de Ibagué

Juan Diego Poveda

Gobernación de Cundinamarca

-Proyectos comunitarios e investigaciones cualitativas-

Gildardo Díaz Novoa

Universidad de Ibagué

Ovimer Gutiérrez Jiménez

Universidad del Tolima

**© autores**

Alejandro Leal Castro

Boris Alonso Salinas Arias

Carlos David Leal Castro

Carlos Eduardo Beltrán Reyes

Diego Steven Salamanca

Eliana Milena Delgado Urrego

Gustavo Adolfo Niño Castro

Humberto Galindo Palma

Julia Alejandra Ávila Roa

María Cristina Vivas Barrera.

Michele Abondano Flórez

Oscar Javier Molina Molina

Sergio Ospina Romero

Yeison Fernando Esquivel Chala

Quinta Edición

Ibagué, noviembre 2013

ISSN: 2145-4728

**Número de Ejemplares:** 300

Periodicidad: Anual

Portada: Foto: Jesús Antonio Quiñones . Kamu Purruí, Cultura Tule, Caiman Nuevo, Colombia (Réplica Fundación Totolincho)

**Correspondencia, Canje y distribución**

Carrera 1 Calle 9 No. 1-18

Teléfonos: +57(8) 2618526 - 2639139 Fax: +57(8) 2615378 - 2625355

musicaculturaypensamiento@conservatoriodeltolima.edu.co

Ibagué - Tolima - Colombia

Todos los derechos reservados.

**Corrección de Estilo**

Carlos David Leal Castro

**Traducción abstracts**

Carlos Hernando Ortiz Leyva

**Diseño Gráfico**

Luis Fernando Gómez (Milenio Editores e Impresores)

**Impreso en Colombia por**

Milenio Editores e Impresores

Prohibida la reproducción total o parcial de este material sin autorización escrita del Conservatorio del Tolima.



Un producto del Grupo de investigación AULOS: Historia, patrimonio y tradición musical en Colombia; estudios interculturales en música. Grupo interinstitucional con doble aval del Conservatorio del Tolima y la Universidad de Ibagué

Música, cultura y pensamiento. Revista de investigación musical/ Editor: Humberto Galindo Palma Ibagué. Fondo Editorial Conservatorio del Tolima. 2013. 196 páginas, ilustraciones, retratos, partituras e índice, 23 x 30 cm. ISSN: 2145-4728



## Contenido

	Presentación	7
	Editorial	9
<b>Música y Cultura</b>		
	Memoria e identidad sonora del Resguardo indígena Paéz de Gaitania (Tolima): relatos de los músicos mayores. Yeison Fernando Esquivel Chala, Boris Alfonso Salinas Arias. Conservatorio del Tolima	13
	El canto del Curaca y cimática, estudio de caso comunidad Cofán municipio de Orito-Putumayo-Colombia. Eliana Milena Delgado Urrego. Universidad de Nariño	37
	El uso pedagógico del Kamu Purruí para el desarrollo de la sensibilidad en las nuevas generaciones. Jesús Antonio Quiñones. Fundación Totolincho	49
	La Quena, expresión artística de la música colombiana Oscar Javier Molina. Universidad de Ibagué.	63
<b>Música y pensamiento</b>		
	La Modernidad y la Postmodernidad: una discusión vigente. Carlos David Leal Castro, Alejandro Leal Castro. Conservatorio del Tolima	87
	¿Somos poetas? Diego Stven Salamanca . Universidad Nacional de Colombia	99
	La música en los grandes matemáticos de Occidente. Carlos Eduardo Beltrán Reyes. Universidad de Ibagué	111
<b>Música en clave</b>		
	La obra musical de Luis Antonio Calvo. Sergio Ospina Romero. Universidad Nacional de Colombia	121
	Relación entre la actitud postural y el desempeño frente al piano a partir de la técnica Alexander. Julia Alejandra Ávila Roa. Conservatorio del Tolima	155
<b>Reseñas</b>		
	Guitarra clásica en la Radio Nacional de Colombia 1968- 1978. Gustavo Adolfo Niño Castro	179
	El Conde de Gabriac en Ibagué. Humberto Galindo Palma	183





## Presentación

# Presentación

La Revista Música, Cultura y Pensamiento es un medio creado en el año 2009 por el Grupo de investigación Aulos<sup>1</sup> con el fin de divulgar “el avance de la investigación formativa realizada en el Conservatorio del Tolima” (Beltrán, 2009) y ser un vehículo para la proyección de la creación musical de nuestros docentes. A lo largo de estos cinco años la Revista ha publicado artículos de docentes y egresados de la institución, así como de investigadores locales, regionales y nacionales.

Queremos en los años venideros consolidarnos como un órgano de publicación que traspase las fronteras de lo nacional y convoque a investigadores y músicos del mundo, para así fortalecer nuestra comunicación con pares académicos, ampliar nuestra capacidad de discusión y reflexión académica

en torno a la música y su relación con otras artes y ciencias.

Al respecto en esta edición, el lector podrá encontrar artículos de investigación y reflexión sobre aspectos como: la relación entre la matemática y la música; la pedagogía; la técnica instrumental, la música indígena y popular. Como novedad, en éste número se incluyen reseñas de producciones discográficas y literarias recientes. La separata nos invita a conectarnos con la obra Colcorpia, compuesta por la maestra María Cristina Vivas.

Queremos agradecer al Comité editorial, al Comité de arbitraje y a los autores que han participado en esta edición, por confiar y apoyar la circulación de la investigación musical y artística.

James Enrique Fernández Córdoba  
Rector (e)  
Noviembre, 2013





Editorial

## Editorial

Es satisfactorio presentar a la comunidad académica la quinta edición de su revista *Música, cultura y pensamiento*, consecuente con la responsabilidad de liderazgo de nuestra institución en el desarrollo de la investigación musical y la participación en el ámbito de la educación superior.

Teniendo como antecedente histórico la Revista Arte (1934-1979), primer órgano de divulgación académico y cultural que publicó el Conservatorio por iniciativa de Alberto Castilla, la revista *Música, cultura y pensamiento* abre una nueva época, que responde a las metas de acreditación de la institución en el ámbito universitario. Acorde a los estándares de calidad que rigen para las publicaciones de calidad científica en el campo de las artes y las ciencias de la educación, su fin primordial será hacer visibles los avances, productos y debates disciplinares de la música, en la voz de quienes construyen el oficio desde sus experiencias prácticas y analíticas contemporáneas.

La retrospectiva a estos cinco años de existencia editorial indica que el propósito inicial consistente en brindar un canal

de circulación de la producción académica de nuestros docentes, ha sido plenamente acogido y se mantiene como una constante, estimulando su escritura y actitud investigativa. La participación de autores de otras instituciones y de diferentes comunidades del arte y la ciencia en nuestra revista han sido el aval para cimentar la credibilidad y política de apertura que sustenta desde su comienzo este proyecto editorial. La más alta repercusión de esta permanencia se refleja dentro de nuestra comunidad estudiantil, que visibiliza sus experiencias aquí con la investigación formativa en informes de investigación, o que apropian la revista como fuente de consulta, por la diversidad y énfasis de sus contenidos. En resumen, la institución cuenta ya con un producto académico estable que crece y se refina gracias a la participación crítica y dinámica de su propia comunidad.

A partir del número cinco, la revista *Música, cultura y pensamiento* ha decidido incorporar una nueva sección dedicada a reseñar publicaciones editoriales y sonoras de relevancia en nuestra disciplina, considerando que esta es una herramienta escritural fun-

damental para dar cuenta de la circulación de material científico y artístico especializado que nutre la academia, y marca derroteros en el quehacer musicológico. En este sentido se abre la invitación a la comunidad académica para contar con sus aportes a través de las reseñas que surjan en el campo de la música, de la cultura y de las otras manifestaciones del pensamiento artístico. En segundo lugar, y atendiendo al interés manifiesto por la comunidad internacional, igualmente a partir de este número nuestra revista aceptará publicaciones tanto en español como en inglés, esperando con ello dar cabida a la producción de nuevas voces que con una tradición investigativa puedan ser leídas desde esta tribuna.

Importantes avances se han llevado a cabo desde la presentación del primer número de la revista de los lineamientos que dieron fundamento al grupo institucional Aulos, y al desarrollo de la investigación en la Facultad de Educación y artes. La apertura del nuevo programa de Maestro en Música, así como la incorporación de las nuevas tecnologías aplicadas a la educación y producción artística musical, han generado una

importante dinámica de discusión en las líneas de investigación inicialmente construidas, que conducen necesariamente a su reconfiguración y apertura para dar cabida a la multiplicidad de aplicaciones que estas tienen desde la praxis con docentes y estudiantes de los programas vigentes. Tales dinámicas se proyectan claramente hacia el futuro en el sentido de concretar para la región la creación de un centro de investigaciones y documentación para la música, que afiance la formación de nuevos investigadores en el campo de la musicología, y la recuperación y preservación del patrimonio musical existente, tema que ya estudia el grupo Aulos y que, se espera, produzca iniciativas en el inmediato futuro, completando así el encañamiento de procesos coherentes con el desarrollo cultural y científico que demanda nuestra región. Damos así la bienvenida a quienes participan en esta nueva edición, tanto a autores, pares académicos así como aquellas instituciones que hacen posible esta nueva entrega, para quienes van nuestros agradecimientos.

Humberto Galindo Palma, editor  
Noviembre, 2013

# MÚSICA Y CULTURA





# Memoria e identidad sonora del Resguardo indígena Paéz de Gaitania (Tolima): relatos de los músicos mayores\*

Yeison Fernando Esquivel Chala, Boris Alfonso Salinas Arias.

Recibido: julio 15 de 2013 Aprobado: octubre 15 de 2013

---

## Artículo de investigación

Para citar este artículo/ To reference this article

Esquivel, Y., Salinas, B. (2013). *Memoria e identidad sonora del Resguardo indígena Paéz de Gaitania (Tolima): relatos de los músicos mayores*. Música Cultura y Pensamiento. Vol 5, N° 5, pp 13-36

---

**Resumen.** Este documento se apoya en el trabajo investigativo titulado *Memoria e identidad sonora del Resguardo indígena Paéz de Gaitania (Tolima): relatos de los músicos mayores*, realizado en el año 2011. En primer lugar, se reseñan los antecedentes históricos de la música indígena en el departamento del Tolima desde los tiempos precolombinos hasta la actualidad. En segundo lugar se establecen los aspectos etnográficos generales del *Resguardo Nasa Wes'x* actualmente. Así mismo se narra la historia de la música de la comunidad, desde su llegada al territorio tolimese a principios del siglo XX, el proceso de aculturación influido por la radio, la asimilación de las músicas foráneas, la evangelización, el conflicto armado, las festividades y las influencias actuales. Finalmente se documenta una pieza musical denominada *Bambuco Paéz*, que está en proceso de desaparición. Este trabajo puede abrir las puertas para futuras investigaciones sobre músicas indígenas en el Tolima y en otras regiones de Colombia, ayuda a crear un imaginario colectivo del pasado y del presente, invitando a una reflexión crítica e histórica del patrimonio inmaterial del Tolima.

**Palabras Claves:** música indígena, memoria, aculturación, evangelización, conflicto armado.

## Memory and identity sound of the Paéz Indigenous Reservation Gaitania, Tolima: older musicians stories

**Abstract.** This document is a synthesis of the thesis *Memory and identity sound of the Paéz Indigenous Reservation Gaitania, Tolima: Stories told by older musicians*. Research run in 2011. In the first place, the historic history of the native music in the department of Tolima, from the times of precolombians until today is highlighted. In the second place, the general aspect of the Nasa Wes'x reservation currently, is established. It also narrates the history of the music in their community from their arrival to the Tolima territory in the XX century, the acculturation influence by the radio broadcasting understanding the assimilation of foreign music, the evangelization, the armed conflict, the festivities and the present influences. Finally a piece of musical document called *Bambuco paéz* that is in process of extinction. This work can open the doors to another research about native music in Tolima, helping to create an imaginary collective about the past and the present, inviting people to a critical and historical reflection of the immaterial patrimony of the department.

**Key words:** Native music, memory, acculturation, evangelism, armed conflict.

---

\*. Este artículo se basa en la tesis de grado que lleva el mismo nombre, presentada por los autores en diciembre de 2011, como requisito para obtener el título de Licenciados en Música en el Conservatorio del Tolima. yefer79@hotmail.com, hojasmuertas9@hotmail.com

## Dedicatoria

*“¿Cuál es la música de nosotros, cuál?”<sup>1</sup>*

En el año 2008, en una de las terrazas del Conservatorio del Tolima, nos preguntamos, ¿por qué razón conocemos tanto de músicas foráneas pero tan poco de las propias? Siendo mestizos estamos en una encrucijada: ni somos blancos, ni somos indios; somos el resultado de cinco siglos de guerras, marginación y olvido, pero sentimos la necesidad de buscar los orígenes, conocer los ancestros, la historia y encontrar nuestra identidad. Este trabajo se realizó con el deseo de contribuir para comprender y construir esa identidad, reconociendo la sangre indígena. Está dedicado a quienes se preguntan por nuestra identidad y a los grupos indígenas del Tolima, con quienes se tiene una deuda histórica y musical de siglos.

### 1. La música indígena del tolima a partir de las fuentes documentales

En el momento en que se realizó esta investigación no se encontraron documentos que condensaran la historia de la música in-

dígena del Tolima. Fue necesario realizar un extenso trabajo de consulta que permitiera construir, al menos de forma superficial, la historia de esa música, con el apoyo de documentos antropológicos, arqueológicos, históricos, de análisis iconográficos, planes de desarrollo territorial y algunas publicaciones sobre música que en escasas líneas rescatan algunos apuntes.

Según el Consejo Regional Indígena del Tolima (CRIT, 2007), en el departamento hay 211 comunidades indígenas, de las cuales 70 están constituidas como resguardos. Existen dos grupos étnicos establecidos: Nasa y Pijao. Sin embargo, en el Tolima hay asentamientos humanos desde el año 10.000 a.C aproximadamente (Universidad del Tolima, Banco de la República, 2010). Así pues, la historia de la música indígena del departamento en mención se divide en tres periodos: el precolombino, el periodo del descubrimiento (la conquista y colonia) y el que abarca desde la república hasta la actualidad.

#### 1.1 La música indígena del Tolima en el periodo precolombino<sup>2</sup>

Periodo:	Cazadores, recolectores (10.000 a.C)	Formativo (1.000 a.C)	Clasico Regional (a.C)	Periodo Tardío (800 d.C)	Conquista y colonia (1.500 d.C)
Complejos		Complejos Montalvo y Arranca plumas	Complejo Guamo Ondulado	Complejo Magdalena Inciso	

Tabla elaborada por los autores a partir de la Exposición Tolima Milenario, un viaje por la diversidad (Universidad del Tolima, Banco de la república 2010).

Se debe replantear el concepto de música cuando se habla de sociedades precolombinas. En la actualidad la música tiene múlti-

ples significados y usos, que van desde su acepción comercial hasta aquella que la vin-

1. Alexander Quilcue, músico y educador Nasa de Gaitania (Tolima). Comunicación personal, abril 29 de 2011.

2. La distribución cronológica aquí presentada está fundamentada en exploraciones realizadas por arqueólogos como Dolmatoff (1965), Cubillos (1954) y Dussán (1965), pioneros de esta disciplina en Colombia.



cula con lo educativo. Estos no funcionan de igual manera en las sociedades precolombinas, que están ligadas a una cosmología en donde la danza, la música, el rito y el chamanismo se funden en uno solo. En la América prehispánica la música comunicaba al hombre con la naturaleza y los instrumentos musicales eran objetos rituales presentes en el baile, cuyas representaciones simbolizaban poder. El bailarín se transformaba en un dios al cual adoraban, convocando a los espíritus, provocando alianzas y guerras, y regenerando el mundo (Museo chileno de arte precolombino, 2005).

Los objetos más antiguos relacionados con la música indígena del departamento son piezas orfebres que conserva el Museo del Oro del Banco de la República y un fragmento de flauta en hueso de venado, que actualmente reposa en el Museo Antropológico de la Universidad del Tolima. En cuanto a las piezas orfebres, hay dos cascabeles encontrados en Chaparral y Río Blanco (Fig. 1) de los cuales no se puede afirmar que son instrumentos musicales *strictu sensu*, pero sí objetos sonoros, uno de los cuales pudo haber servido como colgante de collar. En el mapa del Tolima compartido por Barradas (1958), se muestran los lugares en donde se encontraron esas piezas (Fig. 2).

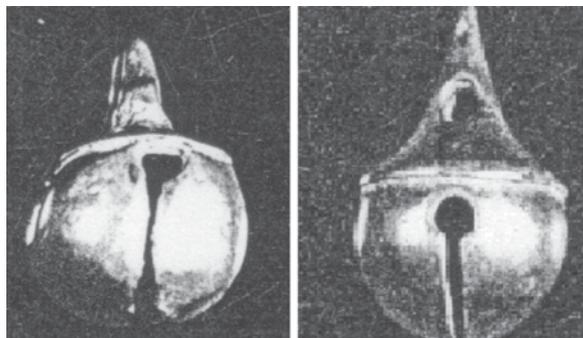


Fig. 1 Cascabeles  
Fuente: Barradas (1958, p.16-19)



Fig. 2 Mapa de hallazgos orfebres en el Tolima  
Fuente: Barradas (1958, p.18)

Se encontró una pieza antropomorfa que parece ser un músico (Fig. 3) sosteniendo una especie de instrumento aerófono, posiblemente una flauta, cuya posición corporal es similar a la requerida para interpretar flauta dulce o Quena. Tiene la mano izquierda sobre las notas agudas y la mano derecha en las graves. Sobre esta figura encontrada en Río Blanco, Barradas (1958) puntualiza que es una pieza fundida en la cera perdida, descripción que coincide con la de Sánchez Cabra, quien agrega que la figura representa “un músico ataviado de plumas, orejeras de carrete y pectoral, con las manos dispuestas a tocar una flauta vertical” (2009, p.27), mide 9,9 X 5,2 cm y fue hecha entre los años 1 a.C. y 700 d.C.



Fig. 3 Músico ataviado de plumas.  
Fuente: Barradas (1958, p.26)

En el yacimiento arqueológico Montalvito, más exactamente en el sitio 4, tumba número 1, entre los ajuares funerarios de los antiguos pobladores del Valle del Magdalena tolimense ubicado en el municipio de Espinal, se encontró una flauta en hueso de venado (Fig. 4). Salgado explica que “en la parte interna de la cámara se halló una gran cantidad de restos óseos humanos [...] Estos restos humanos estaban acompañadas por un gran y variado ajuar funerario [...] sobresale un fragmento de flauta en hueso de venado *odocoileus virginianus*” (2006, p.70).



Fig. 4 Flauta en hueso de venado  
Exposición Tolima milenario. Banco de la República, Ibagué 2010.

Este instrumento musical se remonta al periodo formativo (1000 a.C.). Salgado (2006) describe los elementos constructivos pre-

sentes en este tipo de instrumentos, resaltando los conocimientos específicos que se requieren para poder fabricar una flauta, tales como las escalas, la afinación, el tipo de material de construcción y la forma. Posiblemente los roles de músico y constructor de instrumentos ya estaban plenamente establecidos en este grupo humano y pertenecían a una persona o grupo especializado de personas, encargados de fabricar e interpretar los instrumentos. En este sentido se puede pensar en la existencia de espacios y momentos para la audición musical, tales como ceremonias, rituales o celebraciones. Para Salgado “esta posibilidad estaría en concordancia con la evidencia arqueológica, pues no es muy común hallar instrumentos musicales en contextos arqueológicos” (2006, p.105).

## 1.2 Música indígena desde el descubrimiento de América

Cuando llegaron los españoles a finales del siglo XVI al territorio que hoy conocemos como el departamento del Tolima, y al observar la relativa unidad cultural, denominaron a las comunidades indígenas que encontraron como *Panches* y *Pijaos*, sin percatarse de que existían otros grupos indígenas tales como el de los *Pantágoras*, el de los *Ayapes*, el de los *Irico*, o el grupo indígena de los *Paloma* [...] (Rivet, 1943). Pese al gran número de comunidades indígenas que habitaban el territorio, la documentación, no solo de la música, sino también de la danza, la cosmología y la cultura indígena en general es escasa, ya que el interés de los europeos no fue el de documentar o rescatar las artes de los aborígenes.

Lo referente a la música está registrado por dos autores: Fray Pedro Simón (1981) y Fray



Pedro de Aguado (1957). En ambos la música aparece dentro de su contexto de uso, casi siempre en los enfrentamientos bélicos entre españoles e indígenas. Por lo general a estos últimos se les demoniza haciendo ver su cultura como actos de necesaria desaparición. Bermúdez (1995) hace una recopilación musical por medio de diferentes documentos históricos e indica que los indígenas Pantágora realizaban reuniones denomina-

das por los españoles como *'borracheras'*, en las cuales bailaban y cantaban mientras se embriagaban con el consumo de chicha. Estas borracheras terminaban por lo general en eventos violentos. Respecto a los rituales funerarios el autor señala que las mujeres hacían cantos dolorosos que incitaban a la tristeza. Como instrumentos musicales se mencionan los fotutos (Fig. 5) y las trompetillas, sin especificar sus características.



Fig. 5 Fotutos

Según la reconstrucción musical del Grupo Totolincho. Fuente: Exposición Museo de Arte del Tolima 2010

Por su parte, el Mohán, que aparece como el personaje legendario encargado de los rituales de curación, para los españoles se consideró el intermediario del demonio. Bermúdez (1995) también habla de los indios Pijaos y menciona la existencia del Mohán, también denominado *'Hechicero'*, quien guardando ayuno realizaba rituales que servían de preparativo para los encuentros bélicos. Anualmente los Pijaos celebraban una fiesta en honor al tiempo, en la que el Mohán hacía el rito usando hierbas y cantando. Para enterrar a los muertos se hacía una ceremonia especial en la que se cantaba

en honor al difunto. En esto se observa una coincidencia ya que tanto para los Pantágoras como para los Pijaos existe la figura del Mohán, que según las evidencias es uno de los músicos más importantes de estas comunidades.

### 1.3 Música indígena desde la República hasta la actualidad

Son pocos los documentos confiables que hablan sobre la tradición de la música indígena en Colombia. En cambio, abundan publicaciones que especulan peligrosamen-

te sobre el origen de ella sin ningún tipo de sustentación bibliográfica, sin teorías fundamentadas o recolecciones de datos en trabajos de campo. En el contexto regional no se encontraron relatos de viajeros que hayan mencionado la música de estos grupos nativos, ni grabaciones in situ en comunidades. En uno de los documentos escritos encontrados, el de González (1986), se afirma que la actual música folclórica del Tolima es producto de la fusión entre los indígenas y los europeos, insinuando que las danzas de carratapanes, pijaos, matachines y monos, son producto de esa mezcla, pero no especifica cuáles son los aportes indígenas ni sustenta bibliográficamente sus afirmaciones. No se puede asegurar que danzas como Los Matachines, El Gallinazo o Los Chulos sean indígenas, pero es posible que tengan su influencia ya que los indígenas, según Friedmann (1982), podían participar en celebraciones como el Corpus Christi en el Guamo y la fiesta de San Juan en Natagaima, contextos en donde se ejecutan esas danzas.

Según Mendoza (1972), la comunidad indígena de Guatavita Tuá ubicada en el municipio de Ortega no posee música propia, pues las agrupaciones existentes interpretan música de otras regiones (porros, cumbias, vallenatos y merengues). La radio ha sido la principal influencia musical del resguardo.

Los instrumentos típicos son la guitarra, el tiple, las maracas, la guacharaca, la timba y el tambor, no hay bailes propios, perdieron por completo su idioma y solo hablan español. Para las comunidades de Guatavita Tuá y la de Guaguarcó, ubicadas en el sur del Tolima, el Mohán es un mito que posee figura humana, abundante cabello y que vive en las riberas, pero su perfil musical es nulo. Según Galindo, es posible que la caña de Cantalicio Rojas sea un ritmo de descendencia indígena en el departamento.

“ Cuando Cantalicio llega a Natagaima en el año de 1920, tuvo su primer contacto con la caña, a través de las representaciones locales, último vestigio del aire, aprendiendo su son entrecortado en la tambora, que le serviría para sus composiciones posteriormente (1993, p. 49).

Por su parte, Blanca Álvarez [describe la caña como] “una danza indígena monorrítmica donde los danzarines van vestidos con palmicha y llevan el tórax pintado con achote, llevan turbante de pluma, carcaj y flechas” (1990, p.47).

Esta descripción corresponde a la representación de la danza Los pijaos, de la caña que se realizaba en las fiestas de Natagaima y Guamo.

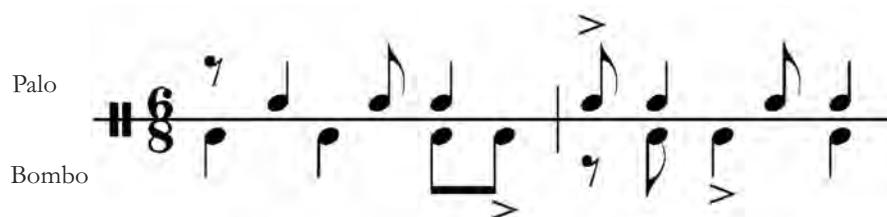


Fig. 6 Son de tambora para la Caña de Cantalicio Rojas  
Fuente: Memoria de Cantalicio Rojas González. 1896-1974 (1993, p.51).



En cuanto a documentos sonoros, al momento de realizarse esta investigación no se encontraron archivos, ni grabaciones in situ, reconstrucciones o investigaciones sobre la música indígena del Tolima.

## 2. Aspectos generales del Resguardo Nasa de Gaitania (Tolima).

### 2.1 Migración y asentamientos de Nasas en el sur del Tolima

Los Nasa llegaron al departamento del Tolima liderados por Tomás Valencia a finales del siglo XIX e inicios del XX (1899-1906 aproximadamente), huyendo de la Guerra de los mil días (1899-1902) provenientes del departamento del Cauca. Se asentaron en las tierras a orillas del río Ata, actual municipio de Planadas, en donde constituyeron legalmente el cabildo de la comunidad indígena Paéz<sup>3</sup> de Gaitania entre 1984 y 1987. Sus principales actividades económicas están relacionadas con la agricultura, conservan su lengua y otras costumbres propias, constituyendo actualmente una representación importante de las etnias de la región.

### 2.2 Resguardo Nasawes'x en la actualidad

El resguardo Nasawes'x está compuesto por ocho veredas. El total de población que arroja el censo del año 2009 es de 487 familias, con un total de 2037 personas. Es administrado por el cabildo, liderado por el gobernador<sup>4</sup>, quien es elegido por la comunidad, encargado de manejar las leyes internas del resguardo, velar por el desarrollo,

representando y gestionando ante entidades gubernamentales y no gubernamentales. El cabildo está compuesto por una junta directiva dentro de la cual se encuentra la Guardia indígena, que es la encargada de mantener la seguridad y respaldar al cabildo.



Fig. 7 Bastones utilizados por los Nasa (Fuente: Los autores)  
Cada bastón indica la autoridad de la persona que lo posee y se diferencian por los colores en los bordados. El bastón del gobernador es el único que lleva la bandera de Colombia.

Al ser independiente en sus propias leyes, en el resguardo se encuentra un estatuto interno con 26 artículos. Si estos se incumplen, los castigos que se imponen dependen de la gravedad de las faltas. Antes del castigo se hacen tres llamados de atención a la(s) persona(s) implicadas. Si la conducta no se modifica puede ser llevado al *cepo* o *juetiado*. Las sanciones se imponen a partir de los doce años de edad y desde los sesenta en adelante estas se consideran según la condición que ostente la persona como adulto mayor. Algunos de los indígenas sostienen que hasta la fecha no les ha tocado castigar a los ancianos, ya que son personas sabias, entregadas al cabildo, quienes por sus experiencias han obtenido el reconocimiento como orientadores y consejeros de la comunidad. Los castigos van acompañados de remedios a base de plantas, realizados por el médico tradicional para que la persona lo asimile y cambie su conducta.

3. Los Nasa de Gaitania dicen "Paéz" y no "Paez" o "Páez".

4. Es una autoridad máxima, como decir en Colombia el Presidente de la República. Simboliza la autoridad, la autonomía y la resistencia.



Fig. 8. Cepo de la vereda La Palmera

Un proceso importante para mantener los usos y costumbres en la comunidad Nasa de Gaitania es la etnoeducación. Actualmente la *Institución educativa Nasa Wes'x Fizñi* es el centro de educación más importante de la comunidad creado por iniciativa del cabildo, apoyado por la gobernación de Guillermo Alfonso Jaramillo y la Embajada de Austria, los cuales ayudaron en la primera fase de construcción del establecimiento.

En la sede principal [...] hay elementos tecnológicos como televisión satelital (Direct tv) y en algunas casas también se paga este servicio [...] tienen internet satelital de Compartel, donde los estudiantes y profesores en las tardes se pueden conectar y hacer sus consultas o simplemente entrar a páginas como Youtube, Facebook, Hotmail, y Google [...] también hay polideportivo, los estudiantes juegan micro o algunos juegos tradicionales como la arracacha, el repollo, la leche envenenada, la lleva, el congelado, entre otros<sup>5</sup>.

5. Son juegos típicos en el campo, donde las labores cotidianas como la agricultura se ven reflejadas.

Esto deja ver una gran gama de posibilidades que ayudan a la aculturación mediática, aunque la tradición persiste y soporta el empuje de todos estos nuevos elementos mediáticos.



Fig. 9. Institución educativa Nasa Wes'x Fizñi  
En este lugar se encuentra la sede educativa principal, que cuenta con internet y televisión satelital.

La comunidad Nasa de Gaitania preserva su idioma materno, el Nasa yuwe, que según el estudio de diversidad etnolingüística que soporta la ley 1381, es la única lengua nativa del departamento del Tolima. La preservación del idioma permite que los Nasa, permeados por procesos de aculturación permanente, como ya se indicó, puedan resistir y conservar parte de su cultura y tradición. Así mismo, desde el colegio se promueve la enseñanza de artesanías propias de la comunidad, como lo menciona Raul Cupaque (2009) en sus declaraciones: “lo que es parte de la artesanía [...] pulseras, jigras, tapizayos, ruanas, sombreros, toda esa artesanía, nosotros la aplicamos, la tenemos y queremos seguir fortaleciéndola”. (Cupaque, Programa Emisora comunitaria de Planadas, Musicalia F.M Stereo, 2009).



Fig. 10 Artesanías y tejidos elaboradas en el colegio Nasa Wes'x Fiziñi por los estudiantes, en el área de artística.

En cuanto a las creencias religiosas de la comunidad, la mayor parte de esta es evangélica, principalmente de la Alianza Cristiana; una pequeña parte son católicos y otros guardan la tradición ancestral o no tienen creencia alguna. Esto ha ayudado en gran medida a la pérdida de tradiciones culturales propias, aunque aún se mantienen los médicos tradicionales o *Thë Whala*, que guían a la comunidad espiritualmente. Virgilio López, ex-gobernador del cabildo, en entrevista al CECOIN (Caldón, 2007, p.52) dice que “cuando los indígenas vemos las falencias, llamamos a los médicos [...]. Para los Nasa cada médico tiene su mundo espiritual”. Estos médicos se encargan de mantener la armonía dentro del territorio, haciendo limpiezas espirituales y remedios, son escogidos por los médicos mayores desde pequeños, siendo guiados y formados para que continúen el legado tradicional (Corpadi, 2007)<sup>6</sup>; sin embargo, por las diversas condiciones actuales la tradición ha pasado a un segundo plano.

El proceso de paz, fin de una guerra que no era propia

A finales de julio del año 1996 ocurrió uno de los momentos memorables en la vida del resguardo Nasa de Gaitania y un precedente único en la historia del país: después de una guerra sin sentido con la guerrilla de las FARC, autoridades del cabildo y mandos del grupo subversivo llegaron a un acuerdo de no agresión, después de un proceso arduo, encabezado por el gobernador Virgilio López, quien había asumido tal distintivo en el año de 1993. El proceso se inició reuniendo a los líderes que estaban a favor del proceso, quienes hicieron propuestas de concertación a las viudas y huérfanos. Posteriormente, realizando reuniones de evaluación del conflicto a las que asistieron también profesores y campesinos, se concluyó que no se debía seguir derramando sangre y luchar sin una causa conveniente para todo el resguardo, y se enfatizó en la necesidad de buscar iniciativas que llevaran hacia una paz negociada. En el año de 1995 se empiezan los acercamientos con las FARC (Caldón, 2007) firmándose el tratado el 27 de julio de 1996. A este respecto Ovidio Paya comenta:

Yo le decía al comandante en ese entonces: los indígenas realmente no saben por qué pelean ustedes si tienen un horizonte claro, el indígena en este momento está peleando es por venganza, porque perdió los familiares, pero nosotros nos hemos enterado que como cabildo esto no nos conviene, vamos a tratar de tener un diálogo con ustedes y vamos a ver hasta dónde vamos a llegar (Paya, comunicación personal, 2011).

Virgilio López asegura que fueron tres los aspectos por los cuales se buscó la salida negociada al conflicto con las FARC, argu-

6. Sigla de la Corporación para el Desarrollo Integral.

mentados en un no a las armas y a la guerra, en mejorar las condiciones económicas y en tercera instancia buscar el desarrollo sostenible de la comunidad. “Primero que como organización de indígenas Nasa, o como resguardos, no debíamos estar armados. [...] Lo segundo es que la guerra no es para los indígenas [...] Lo tercero es que en la parte económica no nos favorecía que la comunidad estuviera en conflicto” (Caldón, 2007, p.35).

Los antecedentes señalan que en 1953 empezó a llegar la guerrilla liberal al territorio de la comunidad, al igual que sus perseguidores, quienes atacaban y desaparecían a los indígenas en busca de los liberales, haciendo que algunos Nasa por protección se unieran a la guerrilla. Esto dividió las opiniones en pro y en contra del grupo insurgente, ya que los no que estaban de acuerdo eran esclavizados, obligados a trabajar y a conseguir provisiones para los rebeldes. Lo anterior ocurrió hasta la operación Marquetalia (1964), cuando el ejército entró a retomar la zona y trató a todas las personas que estaban en la zona como subversivos. Pero el conflicto entre guerrilla e indígenas Nasa en Gaitania iniciaría posteriormente, con la muerte de José Domingo Yule, asesinado por la guerrilla, porque un yerno de él estaba en el ejército. Esto creó rencor entre las partes, atacándose mutuamente por venganza. El ejército ayudó a que el conflicto se agudizara, entregándoles armamento a los Nasa para que estos lucharan contra la subversión. Según Virgilio López, “el ejército enseñó a los indios a hacer trincheras y dio material para la guerra. Fue en 1968, cuando el ejército dio los primeros materiales de guerra, creo. Porque cuando yo nací, algunos ya tenían de ese fusil manubrio 28” (Caldón, 2007, p.41).

Para firmar el tratado de paz trabajaron en conjunto los médicos tradicionales. Las esperanzas de la comunidad estaban puestas en cada uno de esos diálogos, “durante el proceso, unos iban a hablar, que eran los líderes. Otros hacían medicina tradicional. Y los creyentes oraban”, asegura Virgilio López (Caldón, 2007, p.53). Después de firmado el tratado de paz se encontró la tranquilidad para el resguardo y se avanzó en infraestructura, educación, convenios y asesorías con diversas entidades. “Antes nosotros pensábamos que la paz era una utopía”, dice Virgilio López (Caldón, 2007, p.54). Ovidio Paya también hace mención al logro alcanzado:

Qué más se le puede pedir a la vida, la tranquilidad, si esto no se viera llegado a dar a nosotros nos hubieran ocurrido cosas más peores de las que nos habían ocurrido anteriormente. [...] la ONU se ha ofrecido para conocer nuestro proceso y también darles una voz de alerta a otros países, porque este proceso está enterrado y no se conoce hasta el exterior; la OEA también nos ha ofrecido conocer el proceso y darle importancia a este evento (Paya, comunicación personal, 2011).

### 3. La música en la actualidad

Al firmarse el acuerdo de paz (1996) se hizo una gran celebración en la cual Olimpo Ramos, músico de profesión, creó el *Himno del proceso de paz*, una de las pocas composiciones propias del resguardo.

La verdad eso fue muy rápido, no tenía mucha experiencia de música, [...] pero entonces cogí la guitarra y empecé [...] quedó en el estilo de vallenato como le gustaba a mi papá, [...] registré la canción y la letra [...] esa música fue a nivel nacional, se le hizo mucha propaganda, la única canción es esa, y de todas maneras estoy mirando si la puedo grabar, no es que



sea muy sobresaliente, es por la comunidad, por el suceso de paz, eso es muy importante (Ramos, comunicación personal, 2011).

También en las prácticas religiosas la música juega un papel importante. Adán Pame comenta que “hay una campaña evangelista, cuando están así, danzan, hasta amanecer, no con parejas, solos, pero danzan, los jóvenes, las señoritas” (Pame, comunicación personal 2011) y Olimpo Ramos dice que interpretan “música de alabanza, [...] tocamos música cristiana, todos los sábados y miércoles [...] en la iglesia” (Ramos, comunicación personal 2011). Igualmente los grupos que existen en las veredas tienen su nombre alusivo a mensajes cristianos, como lo son el *Grupo Manantial o Reverdecidos de Cristo*, nombre que también es alusivo al lugar de residencia de los músicos. Alexander Quilcué comenta que “era como decir, el grupo de San Pedro, o sea, el grupo de la vereda de San Pedro, o el grupo de acá, nosotros nos llamamos el grupo Nasa Wes’x fizñi, lo mismo que la institución” (Quilcué, comunicación personal, 2011). En la música religiosa es muy común encontrar adaptaciones de temas populares a los cuales les cambian la letra. Esta práctica ha contribuido para que los músicos de la comunidad se preocupen poco por la creación de la música, y sí por el mensaje de las letras implícitas en las canciones, lo cual depende en gran medida del gusto musical de la gente que asiste a las iglesias, llegando a adaptar diversos géneros y estilos. No obstante algunos músicos de la comunidad crean su propia música, como Olimpo Ramos, quien posee composiciones propias y dice respetar los derechos de autor, resaltando el grado de dificultad que conlleva hacer música inédita

(Ramos, comunicación personal, 2011).

La llegada de la electricidad al resguardo trajo consigo nuevos elementos que han generado cambios en la música de la comunidad. Marisol Mesa Galicia señala que “gracias a la tecnología, los jóvenes tienen acceso a ritmos como el reggaetón, visten camisetas estampadas con el rostro de Daddy Yankee y los mayores, luego de varios vasos de chicha, tararean temas de despecho” (Diario El Tiempo - 6 de agosto de 2009). Elías Quilcué se refiere a los cambios que se han dado con la llegada de la electricidad al resguardo de la siguiente manera:

La gente compró televisión, nevera, equipo de sonido, en San Pedro todo el mundo tiene equipo de sonido, lo ponen a traquear como en la ciudad, por eso mismo yo siempre he dicho que estamos en nuevo mundo, [...] a la gente ya no le gusta la guitarra (Quilcué, comunicación personal, 2011).

Todos estos elementos reflejan que la música de la comunidad es una mezcla de lo que se ve y se escucha en los medios masivos, conviven géneros como la Ranchera, el Vallenato, el Reggaetón, la Cumbia, el Merengue y una búsqueda de la música ancestral, incluso reconociendo ritmos y tonadas andinas del continente como propias. Tal es el caso de sanjuanitos, pasillos, bambucos, waynos, entre otros, influenciados por las similitudes culturales de las comunidades que los interpretan y a las que tienen acceso a través de los medios de comunicación.

#### **4. Radio y aculturación. la apropiación de músicas foráneas de 1960 a 1990**

No se puede establecer con exactitud cuál fue el nivel de detrimento de la música de-

bido a la violencia en la zona, pero es evidente que la guerra afectó profundamente las tradiciones, festividades, la identidad sonora y la tradición oral, pues los músicos Domingo Yule y Venancio Ramos murieron en esta época por el conflicto armado. Virgilio López asegura que “para divertirnos en una fiesta tomábamos chicha, pero nunca podíamos hacer una fiesta sin guardias, siempre tenía que haber alguien en guardia” (Caldón, 2007, p.43).

No hay fechas exactas sobre cuándo llegó la radio al resguardo, pero se sabe que empezó en Colombia en 1929 cuando salió al aire HJN, actual Radio Nacional de Colombia ([www.radiosantafe.com/quienes-somo/radio-en-colombia](http://www.radiosantafe.com/quienes-somo/radio-en-colombia), 2011). Se fortaleció en la década de 1930 gracias al nacimiento de emisoras como *La Voz de la Víctor y Ecos del Combeima* en la ciudad de Ibagué (Salazar, 2000). Aún así, “lo que cambió radicalmente el mundo de la radio fue la aparición del transistor (1959-1962) pues le permitía llegar a lugares apartados donde no había energía eléctrica” (Miñana, 1994, p.121). Estos datos coinciden con lo encontrado en el trabajo de campo pues, según los informantes, en la década de los años sesenta la radio se convirtió en la principal influencia musical de la comunidad, con la que los músicos satisficieron la nueva demanda modificando el mundo sonoro indígena. Es posible que la influencia de músicas foráneas estuviera presente desde principios de 1900, pues las Victrolas estaban en funcionamiento desde finales del siglo XIX y entraron a Colombia a principios del siglo XX.

José Paya, Bernabe Paya y Alexander Quilcué afirman haber escuchado la Victrola y la Radiola desde la infancia en la década de

los años cincuenta, momento en el que la energía eléctrica era suministrada por baterías para carros. Recuerdan haber tenido una profunda afición a las emisoras *La Voz de la Víctor y HJJK*. Además coinciden al asegurar que la radio afectó totalmente la música indígena en tanto “se olvidaron de la Flauta y el Tambor, entró la Guitarra [...] y nos volvimos merengueros, la gente se acomodó a eso y bailó durante mucho tiempo [...] colocaban mucho el merengue por la emisora” (Paya y Quilcué, comunicación personal, 2011). Desde entonces los ritmos foráneos (Merengue cundiboyacense, Joropo y Paseo vallenato, principalmente) fueron adoptados como propios, dejando de lado la música que hasta ese tiempo había sido tradicional, pero manteniendo los mismos espacios o festividades en donde se hacía presente.

#### 4.1 Los repertorios

En cuanto a los repertorios, estos se derivan de agrupaciones que sonaban en las emisoras *La Voz de la Víctor y HJJK*, entre las cuales están *Los alegres del Guavio*, *Los Cuatro del Pomo* y *Rafael Escalona*. Posteriormente llegaron Los cincuenta de Joselito y Jorge Velosa con Los Carrangueros de Ráquira. El ritmo más característico fue el merengue cundiboyacense, con menor presencia del joropo y el paseo vallenato. En esta época los repertorios tocados en la comunidad fueron imitación de lo que sonaba en la radio, solo se modificaron las letras.

#### 4.2 El formato instrumental

La radio se convirtió en el medio a través del cual los músicos, como ellos mismos lo dicen, aprendieron a tocar “escuchando como



punteaban y tocaban en guitarra” (Quilcué, comunicación personal, 2011). Algunos aprendieron posteriormente mirando a quienes ya sabían, y otros manifiestan haber tenido a alguien para que les enseñara. Fue así como se adaptaron al formato de guitarra puntera, guitarra marcante, guacharaca (también conocida por los músicos de la comunidad como ‘charrasca’ o ‘carrasca’), voz y coros.

La guitarra puntera se emplea para tocar las introducciones y las melodías (*‘punteos’ o ‘trinos’*) que se hacen a una y dos voces por intervalos de terceras y sextas, algunos músicos usan uña o plectro. La *Marcante*, que es una guitarra de tamaño normal, sin bocado, hace el ritmo base y el rol de los bajos es netamente armónico, no hace melodías ni contramelodías. Aunque en el momento del trabajo de campo se encontró un Bongó y otros instrumentos como maracas, los músicos precisan que “acá sólo se usó Charrasca” (Ramos, comunicación personal, 2011).



Fig. 11. Guacharaca metálica, Guacharaca de totumo y Bongó (Fuente: los autores).

Al adaptarse los grupos musicales de los Nasa al estilo impuesto por la radio, surgió la voz como instrumento musical, ya que al parecer no se usaba en el formato antiguo de flautas. Las voces se hacían para coros y melodía, se cantaba en español (no en *Nasa yuwe*) y por lo general uno de los guitarristas era a la vez cantante. En el trabajo de campo no fue posible grabar ni escuchar las piezas a dos voces, pero los informantes sostienen que se hacía de esa manera en los coros, por terceras, igual que los punteos. La aparición de la voz como instrumento musical no es un fenómeno aislado pues Miñana, al referirse a las músicas de cuerdas Nasa en el Cauca, dice que “[...] acostumbran a cantar al estilo de la mayoría de los campesinos de la región andina [...] han empezado a componer canciones y a adaptar melodías como merengues y boleros [...]” (1994, p.136). Este formato sobrevive en la actualidad gracias a los músicos mayores que lo conservan, mientras los más jóvenes se han desinteresado por mantenerlo.

### 4.3 Armonía, melodía y ritmo

El concepto armónico de la música Nasa de Gaitania en este periodo es tonal; no hay uso de modalidad; predominan las tonalidades mayores sobre las menores, conocen y usan *do mayor, re mayor, mi mayor, sol mayor, la mayor* y solo utilizan *la menor*. No conocen tonalidades con sostenidos ni bemoles pues, como dice Elías Quilcué, “aprendimos solo con ver” (Quilcué, comunicación personal, 2011). Estas descripciones coinciden con las características del merengue cundiboyacense que en su melodía y armonía es netamente tonal y en modo mayor (Muñoz, 1999, p.26).

En cuanto a estructuras acordales, es usada la triada. En el trabajo de campo se pudo

encontrar que los músicos “No usan acordes sustitutos... solo las dominantes las usan con séptima. No usan ni conocen acordes con séptimas mayores, ni sextas, ni acordes disminuidos, semidisminuidos o aumentados. No conocen ni usan sistemas modales” (Salinas, diario de campo, 2011). En cuanto a las progresiones armónicas, las más características son las que se observan a continuación en la figura 12:

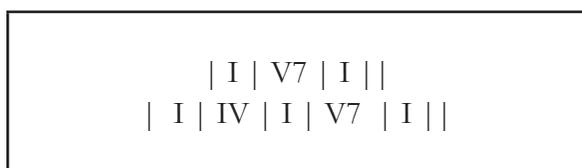


Fig.12 Progresiones armónicas usadas por los músicos Nasa de Gaitania

Las cadencias siempre son auténticas, no usan cadencias rotas, plagales ni evitadas. Los músicos más antiguos de la comunidad, al hablar de las funciones tonales, tónicas,

subdominantes y dominantes, las relacionan con nombres diferentes:

### Funciones, tonalidades y nombres usados por los músicos Nasa de Gaitania

Función	Grado	Nombre usado por la comunidad
Tónica	I	La primera
Subdominante	IV	La tercera
Dominante	V	La segunda

Como la música que tocaban era foránea, las melodías se hacían exactamente igual a las originales que se escuchaban en la radio, pero a medida que se establecía la evangelización, las letras de las canciones se adaptaron a temas religiosos, fenómeno que sigue ocurriendo actualmente: “tocan merengues, joropos y paseos adaptando las letras al culto religioso” (Salinas, diario de campo, 2011), como se observa en este ejemplo:

### Letras de la canción “Que vivan los novios”<sup>8</sup>

#### Letra original

Que vivan los novios  
viva la alegría  
que yo me iré ahora  
con la negra mía  
Y con mi negrita  
yo seré feliz  
allá en la casita donde  
me espera mi porvenir  
Porque en tus labios se anida  
la miel infinita que da la vida  
!ay! Negra querida  
de mi corazón  
porque tus ojos reflejan  
la dicha infinita que da la vida  
ay! Negra querida tú eres mi ilusión.

#### Letra de la comunidad

Que vivan los novios  
viva la alegría  
que te vas ahora  
con tu linda esposa  
en los pies de Cristo  
tú serás feliz  
con tu linda esposa  
servida a Cristo  
por la eternidad  
porque Cristo es el camino  
la vida y la verdad  
nadie podrá apartar  
del amor de Dios.

8. Autor: Emilio Sierra. Aunque Miranda, et al (1999) y Paone (1999) la catalogan como Rumba criolla, para los músicos del resguardo Nasa de Gaitania es un Merengue y no usan la denominación Rumba criolla. Esta pieza es ejecutada en la comunidad especialmente para la celebración de la(s) boda(s).



## 5. La música antigua de la comunidad nasa de Gaitania (1900-1960)

### 5.1 Música antigua de la comunidad Nasa

No es posible decir quiénes fueron los primeros músicos de la comunidad Nasa, con nombres propios, pues en el trabajo de campo no se encontró a nadie que haya vivido en esa época (primera mitad del siglo XX). Sin embargo, los informantes coinciden en afirmar que la pieza musical el *Bambuco Paéz* pertenece a este periodo. Para Adán Pame “esa es la primera música que hacían, hace apenas 100 años que los paeces emigraron [...]” (Pame, comunicación personal, 2011). Se pueden concluir las siguientes características generales de la música de este periodo:

#### Características de la música Paéz de Gaitania (1900-1940).

1. El formato fue de una a tres flautas transversas y de uno a tres tambores.
2. Las flautas denominadas como la primera, la segunda y la tercera, hacían las melodías, dejando a la primera la línea principal, y a las otras dos las segundas voces. Las segundas voces partían de terceras y sextas paralelas, aunque no se puede asegurar que en esa época se hacía exactamente igual, pues pudo ser una sonoridad apropiada de músicas foráneas después de los años 50; es posible que este tipo de sonoridad se usara en aquel tiempo.
3. Los tambores eran de tamaños diferentes, pero se tocaban con el mismo ritmo.

4. En la música de este periodo no hay presencia de guitarra, maracas u otros instrumentos.
5. Los aires interpretados fueron el *Bambuco* y el *Pasillo*, pero solo se reconocen dos piezas como antiguas, las cuales se denominan genéricamente como *Bambuco Paéz*. Son canciones que no tienen nombre, ni los antiguos las sabían nombrar (Anexo B). Esta práctica de omitir los nombres de las canciones o piezas musicales parece ser común en los pueblos Nasa. “El músico Nasa desconoce y además no le interesa [...] los títulos de las piezas que interpreta [...] Si uno les pregunta por el nombre dicen que es un *Bambuco* o un *Pieza*” (Miñana, 1994; p.119).
6. El baile estaba presente en espacios de fiesta como la boda, en donde la comunidad bailaba con trajes autóctonos y coreografía fija, “el baile lo hace una pareja, pero la pareja no se agarra, van separados [...] la mujer se coloca darpo, chumbe, sombrero de palmilla, terciada una mochila de cabuya. Baila derecho y vuelve otra vez así [...]” (Pame, comunicación personal, 2011).

En cuanto a la voz, el canto no estaba presente, “anteriormente los ancianos no cantaban” (Quilcué, comunicación personal, 2011). Ninguno de los informantes afirmó haber visto o escuchado el canto en los indígenas más antiguos, lo cual coincide con lo concluido por Miñana (1994) en su investigación sobre los Paeces del Huila y Cauca: “Es bastante escasa la tradición del canto entre los Nasa” (p. 135). Pero se establece que usaban el tarareo en contextos recono-

cidos por ellos mismos como no musicales: “[...] a ratos, en la parcela, nuestros abuelos que no tenían la música pero hacían ‘lalalalalala’ – tarareaban, así mantenían los ancianos en el Tul [...] Mi abuela mantenía en la huerta, hacía cantos a las plantas, había mucha relación de la naturaleza con el hombre (Quilcué, comunicación personal, 2011). Además manifiestan haber observado que los abuelos, en momentos difíciles, en catástrofes naturales como la que ocurrió en 1994 con la avalancha del río Paéz, o una pérdida familiar, entonaban “*fiy fiy kin, fiy fiy*

*kin*” (se pronuncia fi fi quiu) que traduce “es triste lo que nos pasó” (Quilcué, 2011). En la figura 12 se observa la transcripción del lamento indígena, práctica que se hacía individualmente, nunca de forma colectiva, en momentos en que los abuelos se encontraban solos. Para Alexander Quilcué los abuelos tenían también capacidades premonitorias que expresaban por medio de la música: “Para mí, ellos percibían lo que iba a pasar y lo meditaban a través de la música” (Quilcué, comunicación personal, 2011).

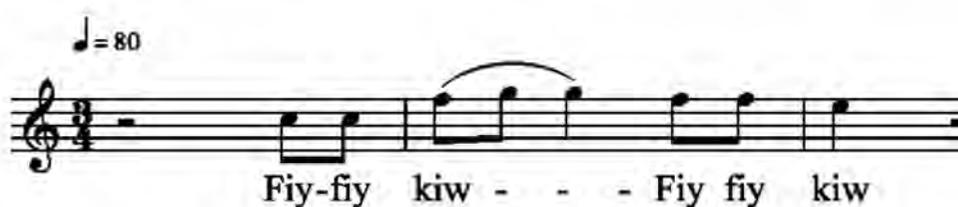


Fig. 12 Transcripción Lamento indígena  
Según Alexander este pequeño fragmento se repetía varias veces. Él lo denomina “Lamento Indígena”.

Los espacios en que se hacía presente la música eran las bodas, las mingas o trabajos comunitarios y las parrandas ocasionales en que la chicha o *Beca Sep* era el eje central de la fiesta. En las bodas estaba presente la costumbre de picar la carne, ritual que en el mundo Nasa es acompañado por música: “Después de la matanza de la res que va a ser repartida en la fiesta [...] los mayordomos pican ritualmente [...] mientras cantan” (Miñana, 1992, p. 137). Todos los informantes reconocen que esta tradición sobrevive en la actualidad, aunque sin música,

y desconocen si los antiguos usaron la música o no en este rito.

En el trabajo de campo fue posible documentar un golpe de Tambor (Fig. 13) el cual, según los informantes, es antiguo, pero no se recuerda el nombre ni el uso. Cuando se preguntó sobre este asunto la respuesta encontrada dada fue que “[...] ese ritmo, [...] se tocaba porque había como una necesidad [...] es que por la misma aculturización nos hemos acomodado a nuevos ritmos” (Quilcué, comunicación personal, 2011).



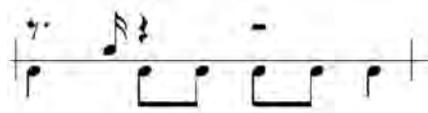
Fig. 13 Golpe de Tambor antiguo



Cuando el músico informante tocaba el ritmo, el pulso se mantenía estable, pero pre-

sentaba algunas variantes sin alterar su estructura básica y binaria.

Variación 1



Variación 2



Fig. 14 Variaciones del golpe de Tambor antiguo

Es posible que este ritmo de tambor se usara en piezas o canciones antiguas, pues tiene similitud con los aires binarios documentados por Miñana (1994); además se parece al acompañamiento rítmico de Marcha usado en la música para picar la carne en el Cauca. Miñana asegura que “este tipo de marchas es mucho más frecuente en la zona baja de Tierradentro” (1994, p.131-132) en la cual se encuentra el municipio de Belalcázar, lugar de donde emigraron los Nasa al Tolima.

## 5.2 Olvido del legado de los antiguos

Los relatos más antiguos sobre los músicos con nombres propios que se pudieron encontrar hablan de Domingo Yule, Aparicio Yule, Roberto Dagua, Venancio Ramos y Marcos Ramos, todos nacidos en el Tolima, hijos de los primeros pobladores. Tocaban en ocasiones donde la chicha y la parranda se hacían presentes; eran indígenas de la comunidad, dedicados al oficio de la agricultura; no recibían pago económico por su quehacer musical, pero sí muestras simbólicas de gratitud como una porción más grande de comida y bebida, en las distintas celebraciones.

Domingo Yule es el músico más antiguo del cual se tiene noticia. Murió en la década de los años ochenta, a los 85 años de edad aproximadamente, era flautista, se sabe que

“cuando tomaba chicha y se emborrachaba era que sacaba la flauta y se ponía a tocar” (Quilcué, comunicación personal, 2011). En cuanto a su sobrino, Aparicio Yule, este murió en los noventa con 55 años de edad, también fue flautista, es descrito como quien “mantenía encima del fogón la flauta [y] madrugaba a tocar” (Quilcué, comunicación personal, 2011). Los informantes coinciden al afirmar que ambos (Domingo y Aparicio Yule) no tenían agrupación musical, tocaban de forma ocasional y sus flautas traversas que eran largas, de unos cincuenta centímetros, de material pesado, requerían de mucho aire para producir sonido.

Por su parte, Venancio Ramos y Marcos Ramos eran hermanos, ambos sabían de flauta y tambor, fueron quienes continuaron la herencia musical de los ancianos, pero asumieron sonoridades nuevas para la comunidad, pues adoptaron la guitarra como instrumento propio. Ellos permitieron que se conservara el Bambuco Paéz a través de la música de cuerdas, gracias a que lo aprendieron de los primeros músicos como parte del legado musical indígena. Elías Quilcué, indígena Nasa proveniente del Cauca, quien reside desde finales de los años sesenta en la comunidad, precisa que a su llegada “no vi tocar flauta y bailar, lo que estaba acá era la música alegre de parranda” (Quilcué, comunicación personal, 2011).

### 5.3 Tras la huella del bambuco paéz

Durante las entrevistas realizadas, la información aportada por los músicos condujo lentamente a lo que parece ser la única pieza musical indígena de los primeros Nasa que emigraron al territorio tolimense, un *Bambuco Paéz*. “[...] Nos lo enseñaron los antiguos [...] pero como ahora somos evangélicos, ya no lo volvimos a utilizar” (Quilcué, comunicación personal, 2011). Los informantes establecen que el *Bambuco Paéz* es una pieza musical a la cual “ni los antiguos sabían nombrar” (Quilcué, comunicación personal, 2011), pero que se denomina *Bambuco*, por ser ese el ritmo en el que se toca, y Paéz porque es propio de su pueblo. Anteriormente habían observado a los adultos mayores bailar esta pieza, pero aprendieron la música en una ocasión en que “los antiguos [...] estuvieron enseñando a bailar y a tocar el Bambuco” (Quilcué, comunicación personal, 2011). Aproximadamente en los años setenta Venancio Ramos ya conocía la pieza, por lo cual ayudó a enseñarla y tocarla, pese a que desafortunadamente él murió en medio del conflicto armado en los años noventa.

Los músicos que aprendieron y tocaron el *Bambuco Paéz* en ese tiempo fueron Roberto Dagua, Venancio Ramos y Elías Quilcué, uno de los informantes de esta investigación. Ellos lo hicieron en el formato instrumental de cuerdas al estilo de Merengue, e incluyeron el tambor, debido a que los ancianos se quejaban por la ausencia de este instrumento.

#### 5.3.1 Grabación y reconstrucción parcial

A partir de los datos recolectados se hizo una grabación parcial de la pieza *Bambuco Paéz*, por parte de los investigadores, ha-

ciendo una aproximación sonora a esta música del pasado. Se advierte que no es una reconstrucción en el sentido estricto, dado que la grabación se realizó con una flauta de llaves y un tambor cuyas características no son idénticas a los de la tradición Nasa. Hacer una reconstrucción exacta requiere de un trabajo investigativo de mayor tiempo, pues se deben fabricar los instrumentos de la misma manera en que la comunidad los hacía, realizar un estudio de la escala y afinación de las flautas, así como de los tamaños de los instrumentos. Sin embargo, lo que se documenta en esta investigación se convierte en un insumo para una futura reconstrucción estricta y exacta del *Bambuco Paéz*.

El formato antiguo “se tocaba en flauta y tambor” (Quilcué, comunicación personal, 2011). Los informantes afirman que eran tres flautas traversas, “siempre fue la travesa, la Quena se vio después” (Quilcué, comunicación personal, 2011), y tres tambores. Las flautas se denominaban según la función, la que hacía la melodía se llamaba *Primera flauta*, o simplemente *La primera*, las otras flautas como hacían segundas voces se denominaban la *Segunda* o *Segundera*. Los tambores tocaban en conjunto de tres y hacían el mismo ritmo.

#### *La melodía*

La melodía se toca en guitarra puntera, antiguamente en flautas; la signatura de medida está en 6/8, pero su carácter es bimétrico pues presenta figuraciones de 3/4 (compás 4, 5, 9 y 17). Inicia en anacrusa y posee una sección a dos voces a partir de terceras (sección **B**, compás 10 al 18), idiomático al estilo *Merengue*, aunque puede ser un residuo de la antigua sonoridad de flautas pues, como concluye Miñana, “las flautas segun-



Memoria e identidad sonora del Resguardo indígena Paéz de Gaitania (Tolima): relatos de los músicos mayores

das normalmente responden a la primera octavándola o armonizando por terceras” en los finales de las frases reforzándola [...] (1994, p. 135).

#### Bambuco Paéz: melodía y forma

Esta melodía fue construida a partir de cuatro versiones obtenidas en el trabajo de campo. (Anexo E).

Como se puede observar, la escala utilizada es La menor natural, no hay alteraciones ni aproximaciones cromáticas. El rango melódico no excede la octava.

Escala utilizada en la melodía del Bambuco Paéz

*La melodía de las flautas.* Los informantes solo recuerdan una parte de la melodía en la segunda y tercera flauta, la sección B. Sin embargo, debido a la forma y armonía de la pieza, estas voces pueden sonar en la sección A.

Melodía en la segunda y tercera flauta. Sección B

El score para las tres flautas. Este se utilizó para la grabación del *Bambuco Paéz*; no se incluyen la segunda y tercera flauta en los primeros 9 compases debido a que los in-

formantes no lo recuerdan; tampoco se incluye la guitarra porque antiguamente no se usaba este instrumento y como percusión está presente el tambor.

The image displays a musical score for three flutes, labeled Flauta 1, Flauta 2, and Flauta 3, in 8/8 time. The score is organized into three systems. The first system (measures 1-9) shows Flauta 1 playing a melody, while Flautas 2 and 3 are silent. The second system (measures 10-11) shows all three flutes playing. The third system (measures 12-13) continues the three-flute texture. The score includes first and second endings for the first system.

Score flautas. Bambuco Paéz antiguo

### Armonía y forma

En el *Bambuco Paéz* solo se usan dos acordes, La menor y Mi mayor, por lo cual las cadencias son auténticas y definen, junto a la melodía, la forma; la pieza posee dos secciones: A y B. A se divide en dos pequeñas o frases de cuatro compases: A y A'; la sección B posee una frase de ocho compases, aunque se puede analizar como una frase de cuatro compases repetida. Sin

embargo, la continuidad que le imprime el ritmo no permite que se sienta esa cadencia auténtica interna. Todas las frases comienzan con ante-compás. La forma es binaria simple, pues no posee reexposición, pero los músicos al tocarla pueden llegar a terminar en la sección A. Se debe tener en cuenta que esta pieza se tocaba para acompañar una danza, por lo cual la frase o sección en que termina depende del baile.



## La forma del Bambuco Paéz

En ocasiones los músicos no repiten las secciones A y A', B nunca se repite.

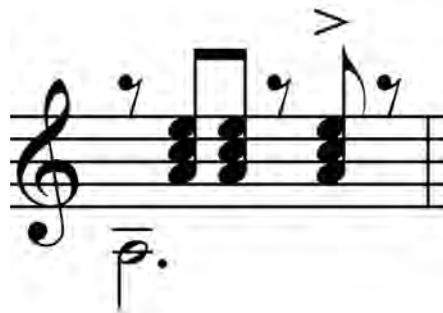
Secciones:		A	:	B								
División interna:		A	A'	:	B							
Compases	:	4	:  :	4	:	8						
Funciones armónicas		I	V	I	V	I	:	V	I	V	I	

### El ritmo

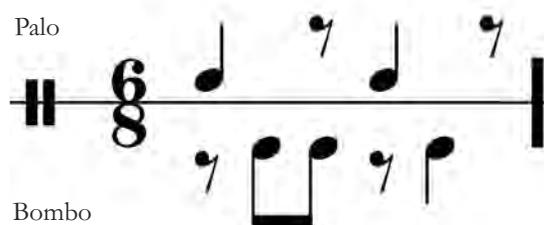
El ritmo es bimétrico, está en 6/8 y 3/4.



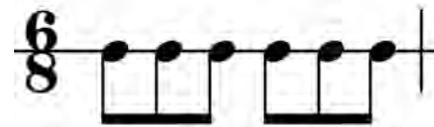
### Guitarra. Ritmo 1 de Bambuco Paéz



### Guitarra. Ritmo 2 de Bambuco Paéz



### Ritmo del tambor en el Bambuco Paéz



### Ritmo de guacharaca en el Bambuco Paéz

#### 5.3.2 Registro del Bambuco Paéz en el Sistema nacional de derechos de autor

En relación con el registro del Bambuco Paéz, en el Sistema nacional de derechos de autor no se registró esta pieza musical debido a que en Colombia solo se contempla como autor o creador a una persona natural o jurídica y no a una comunidad. Aunque la Constitución nacional en el artículo 61 contempla que “El Estado protegerá la propiedad intelectual por el tiempo y mediante las formalidades que establezca la ley”, para las obras de carácter colectivo no hay una legislación clara, como sostiene el Ministerio de Cultura (2010).

El tema de los derechos de propiedad intelectual (DPI) es una cuestión crucial en los debates sobre el patrimonio cultural inmaterial (PCI). Las manifestaciones son fundamentalmente de naturaleza colectiva y se considera que están por fuera del sistema de derechos de propiedad intelectual, concebi-

dos para la propiedad y autoría individual. Se piensa también que los DPI serían insuficientes, por no poder cumplir con los requisitos que exigen muchos de los sistemas existentes. En este sentido, el mayor obstáculo está en la dificultad para determinar la titularidad del derecho sobre las manifestaciones de PCI, por ser éstas de carácter colectivo (Mincultura, 2010, p. 257).

Se debe esperar que el Estado aclare y establezca las políticas sobre los derechos de propiedad intelectual colectiva, para poder registrar el Bambuco Paéz como pieza musical de la comunidad Nasa de Gaitania, Tolima.

## Referencias

- Alianza Cristiana. (s/f). *Iglesia Alianza Cristiana & Misionera Colombiana*. [En línea]. Consultado el 19 de septiembre de 2011. <http://www.iglesiaalianzacristiana.com>
- Ministerio de Comunicaciones, Audiovisuales, (1992). *La fuerza de la tierra*. [Videograbación]. Bogotá. Audiovisuales.
- Banco de la república, Museo del Oro & Universidad del Tolima (2010). *Catálogo de la exposición Tolima Milenario: un viaje por la diversidad*. Ibagué. Museo del Oro, U.T.
- Bermúdez, E. (1985). *Los instrumentos musicales en Colombia*. Bogotá. Universidad Nacional de Colombia.
- Bermúdez, E. (1987). *La música indígena colombiana*. Bogotá. Colección de casetes Voces grabadas de la Biblioteca Luis Angel Arango.
- Bermúdez, E. (1995). *Historia de la música en Colombia*. Bogotá. Instituto Colombiano de Cultura.
- Blog de los Nasa. (2009). *Así llegan los Paeces al Tolima*. [En línea]. Consultado el 05 de agosto de 2011.
- Bolaños, Á. F. (1994). *Barbarie y canibalismo en la retórica colonial: Los Indios Fijaos de Fray Pedro Simón*. Bogotá. Editorial CEREC.
- Caldón, J. D. (2007). *Paz y resistencia: experiencias indígenas desde la autonomía*. Bogotá. CECOIN.
- Comunicación personal. Entrevistas en la Comunidad Paéz de Gaitania (Tolima), realizadas entre el 29 de abril y el 15 de julio de 2011 a Alexander y Elías Quilcué, Adán Pame, Ángel María Ilucue, José Vicente Paya y el grupo musical del colegio Nasa We'Sx Fizñi.
- Consejo Regional Indígena del Tolima, (CRIT). (2007). *Proyecto Etnoeducativo Comunitario y Cultural (PECC)*. Ibagué. Programa de educación CRIT, Colors Editores.
- Constitución política de Colombia (1991). Recuperado en [http://www.unesco.org/culture/natlaws/media/pdf/colombia/colombia\\_constitucion\\_politica\\_1991\\_spa\\_orof.pdf](http://www.unesco.org/culture/natlaws/media/pdf/colombia/colombia_constitucion_politica_1991_spa_orof.pdf).
- Cubillos, J. C. (1954) Arqueología de las riveras del río Magdalena Espinal-Tolima. Bogotá. Revista Colombiana de Antropología. Vol. II, No. 2.
- Cupaque, R. (2009). Comunicación Personal. Programa Emisora comunitaria de Planadas, Musicalia F.M Stereo
- Dolmatoff, G. (1997). *Arqueología de Colombia*. Bogotá. Imprenta Nacional de Colombia.



- Duica, W. & Franco, E. (1991). *La música de la vida: instrumentos rituales*. Bogotá. Museo del Oro, Banco de la República.
- Dussan, A. (1965). *Problemas y necesidades de la investigación etnológica en Colombia*. Antropología 3. Bogotá, Ediciones Universidad de Los Andes.
- El tiempo. 6 de agosto de 2009.  
Fonoteca Radio Nacional de Colombia RTVC. (s/f). *Catalogo en línea*. [En línea]. Consultado el 20 de agosto de 2011. <http://190.27.239.181/m4/opac/m4-opac.dll?installation=fonoteca&command=getSession&session=e9712722-ce5a-11e0-b905-d248a6ecd344&style=ui>
- Friedman, S. (1982). *Las fiestas de junio en el nuevo reino*. Bogotá D.C. Edición conjunta del Instituto Caro y Cuervo y del Patronato Colombiano de Artes y Ciencias. Editorial Kelly.
- Galindo, H. (1993). *Memoria de Cantalicio Rojas González 1896-1974*. Ibagué. El Poir editores e impresores S.A.
- Gómez, A., Llanos, J., & Salgado, H. (2007). Una secuencia cultural prehispánica en la planicie cálida del valle del Magdalena tolimense (Colombia). *Boletín de Antropología (Vol. 21 N.º 38)*, pp. 253-274. Medellín. Universidad de Antioquia.
- González, H.F. (1986). *Historia de la música en el Tolima*. Ibagué. Fundación para el Desarrollo de la Democracia Antonio García.
- Grupo Tumbichucue. (1997). *Nasa Kuvx: fiestas, flautas y tambores Nasa*. San Andrés de Pisimbalá y Almaguer, Cauca. AECE, Ministerio de Cultura & CRIC.
- Halbwachs, M. (1968). La memoria colectiva. Traducción de Inés Sancho Arroyo (2004). París. Presses Universitaires de France
- Melendro, M. E. (1975). *Análisis descriptivo de la comunidad Yara, en la Vereda de Guanguarco Departamento del Tolima*. Bogotá. Universidad Social Católica de la Salle. Departamento de sociología.
- Mendoza, A. & Mendoza, A. (1972). *Comunidad Guatavita-Tua: plan de desarrollo*. Bogotá, Ministerio de Gobierno Colombiano.
- Ministerio de Cultura (2010). *Compendio de políticas culturales*. Bogotá. Industrias Gráficas Darbel.
- Ministerio de Educación Nacional. (1990). *Etnoeducación contextualización y ensayos*. Bogotá. Producciones y divulgaciones culturales y científicas PRODIC.
- Miñana, C. (1994). *Kuvi: música de flautas entre los Paeces*. Santa Fe de Bogotá. Colcultura.
- Muñoz, E. (1990). El merengue cundiboyacense: orígenes, transformaciones y contexto. *Revista Contratiempo. (núm. 4)*, p. 23-36. Bogotá. Dimensión educativa.
- Muñoz, P. (1990) El merengue cundiboyacense. *Revista Contratiempo. (núm. 7)*, p. 26. Bogotá. Dimensión educativa.
- Muñoz, P. (2005). Las mujeres en las músicas populares. *Revista Convergencia. (núm. 12)*, p. 361-374. Toluca Mexico. universidad autónoma del estado de Mexico.

- Museo Chileno de Arte Precolombino (2005). *Oro de Colombia: chamanismo y orfebrería*. Santiago de Chile. Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Pérez, J. (1958). *Orfebrería prehispánica de Colombia: estilos Tolima y muisca*. Bogotá. Talleres Gráficos Jura.
- Radio Santafé. (s/f). *Radio en Colombia*. [En línea]. Consultado el 10 de Agosto de 2011. <http://www.radiosantafe.com/quienes-somos/radio-en-colombia/>
- Real Academia Española (DRAE). (2011). *Diccionario de la lengua española*, Vigésima segunda edición. Madrid. Editorial Cepza Calpe.
- Rivet, P. (1943). *Los orígenes del hombre americano*. México. Ediciones Cuadernos Americanos
- Salazar A. M. (2000). *Facetas ibaguereñas: reminiscencias*. Ibagué. Editorial Aguasclaras.
- Simón, F. P. (1634). *Noticias Historiales*. Bogotá. Manuscrito.
- Sinic. (s/f). *Radio Ciudadana*. [En línea]. Consultado el 09 de septiembre de 2011. <http://www.sinic.gov.co/oei/paginas/informe/RadioCiudadana.htm>.
- Velandia, C. & Carvajal, J. (2007). *Exploraciones Arqueológicas en el alto río Cabrera, Dolores – Tolima*. Ibagué. Universidad del Tolima & Alcaldía municipal de Dolores.



El canto del Curaca y cimática: estudio de caso en la comunidad Cofán del municipio de Orito - Putumayo (Colombia)

# El canto del Curaca y cimática: estudio de caso en la comunidad Cofán del municipio de Orito-Putumayo (Colombia)\*.

Eliana Milena Delgado Urrego\*\*

Recibido: Julio 9 de 2013. Aprobado: Octubre 15 2013

---

## Artículo de investigación

Para citar este artículo/ To reference this article:

Delgado, A. (2013). El canto del Curaca y cimática: estudio de caso en la comunidad Cofán del municipio de Orito (Putumayo). *Música Cultura y Pensamiento*. Vol 5, N° 5, pp 37-47

---

**Resumen.** La sensación y la percepción son dos principios que hacen parte del desarrollo humano y del proceso por el cual el hombre produce y recibe estímulos. Su clasificación o su prioridad dependen del lenguaje que se emplee (humano, animal o formal) para lograr la comunicación. En el caso de la experiencia con el canto de los taitas o curacas de la comunidad de los cofanes, desde la aproximación de la etnomúsica, existen debilidades ya que, si bien el oyente se acerca desde la apreciación perceptiva-descriptiva y los aspectos musicológicos (organología, melotipo, rasgos de la música occidental y oriental) y culturales, no se precisan las herramientas del análisis formal ni los rasgos propios de la música como arte y ciencia. A diferencia de lo anterior, el fenómeno producido en su sensación y percepción por el canto del Curaca se perfila como *metamúsica*<sup>1</sup>.

En la búsqueda de una metodología aplicable para entender el fenómeno del canto de los curacas, se empleó la técnica de observación participante. En el artículo se narra la experiencia desde un marco conceptual de una *Teoría del arte como símbolo*, tomando como valores los aspectos estéticos en función del *Objeto fenoménico*<sup>2</sup>, el acto u/ objeto, y el análisis formal (estructuras musicales como por ejemplo la incipiente A-B, A-B-A, A-B-A-C-A, etc.), desde una perspectiva de *Espacialidad-Temporalidad (Unidad-Complejidad-Intensidad)*. (Ver Gráfico 1).

**Palabras Claves:** Análisis musical, arte, ciencia, canto de los curacas, cimática, fenómenos sensitivos y perceptuales, Cofán..

## The Curaca's singing and cymatics: Cofan community case study in Orito township - Putumayo (Colombia)

**Abstract.** Sensation and perception are two principles that are part of human development and the process by which man produces and receives stimuli. Its classification or priority dependent language being used (human, animal or formal) to achieve communication. For experience with singing shamans or chiefs of the community cofanes, from the approach of etnomusic, there are weaknesses and that while the listener or in my case as a researcher, comes from the appreciation perceptual - descriptive aspects : musicological (organology, *melotype* traits with Western

---

\* El término Curaca significa Jefe o chamán con poder político. Por su parte, Cimática alude a una forma visible del sonido.

\*\* Licenciada en Música. Universidad de Nariño. elianamdu@gmail.com

1. Algo más allá de la música

2. El Objeto fenoménico alude a la percepción y sensación de un objeto con una actitud estética.

and Eastern music) and cultural, are in the formal analysis tools not needed details or traits of music as art and science in any cultural context, beyond the parameters set by the formal language of Western music. Unlike the above, the phenomenon occurred in its sensation and perception by the singing of Curaca emerges as *metamusic*.

In search of an applicable methodology for understanding the phenomenon of chief's singing, the researcher uses the technique of participant observation in this article. It narrates the experience with the postulate from a conceptual framework of a *theory of art as a symbol*, taking as values, depending on the aesthetic aspects: phenomenal object, the act or / and object, and formal analysis (eg musical structures as the incipient AB, ABA, ABACA etc.) from a perspective of spatiality - temporality (*Unit - complexity - intensity*) (see Figure 1).

**Key words:** Musical analysis, art and science, song of curacas, cymatics, sensory and perceptual phenomena, Cofán.

*In Memoriam José Rafael Guerrero Mora*

## Introducción

En la comunidad de los cofanes, el uso de lo musical es evidente en las prácticas de los ritos y las costumbres propias. Así mismo, en la observación participante con actitud estética realizada durante esta investigación es evidente el carácter tribal de sus creencias, el poder mágico de cada canto por medio de técnicas de invocación a espíritus y entidades divinas durante la ingesta del yagé, como lo explica Scott S. Robinson en su libro *Hacia una comprensión del shamanismo cofán* (1996). Aunque la colonización y los procesos de transculturización reflejan que instrumentos musicales como la guitarra y las armónicas hacen parte de estos ritos, el canto para los curacas es la evidencia del desarrollo de las facultades en su uso mágico, pues al momento de suministrar medicinas y la asistencia de los enfermos durante sus ceremonias se entonan melodías características que sirven para la conjuración de bebidas, plantas, incienso y talismanes elaborados por los artesanos de esta comunidad como medio de protección y de conocimiento acerca del oficio de los curacas, quienes elaboran collares tejidos con plumas, piedras y semillas, dientes de animales selváticos, coronas de plumas de aves como los loros y guacama-

yos. Además, para esta comunidad el canto se muestra como vehículo extático durante la ingesta de yagé, lo cual es evidente para los participantes de la ceremonia en la que relacionan sus visiones con imágenes metafóricas extraterrenales. Adicionalmente, la hipótesis de que cada canto contiene imágenes que son perceptibles y sensitivas para el oído humano sin tener en cuenta su interacción con esta cultura es probable con el estudio de la cimática.

El doctor Hans Jenny (1904-1972), médico y científico suizo, estudió las relaciones entre materia y energía (1967, p. 17), respaldado por una metodología muy bien documentada que puede ser reproducida en los laboratorios, construyendo el fundamento de una nueva ciencia a la que llamó *Cimática* (Cymatics). Entre sus conclusiones se destaca que, al exponer una frecuencia (Hz) constante sobre cualquier medio u objeto, se producen fenómenos acústicos de resonancia y reverberación, para lo cual se utilizaron materiales finos como la arena y la sal sobre placas metálicas.

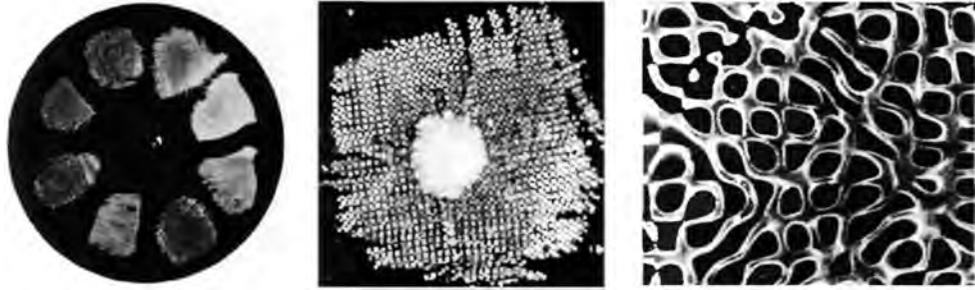
Al exponer esta frecuencia sobre el medio, la resonancia y la reverberación producen una vibración, la cual a su vez da como re-



El canto del Curaca y cimática: estudio de caso en la comunidad Cofán del municipio de Orito - Putumayo (Colombia)

sultado “que el material fino se agrupe y forme imágenes con estructuras perceptibles y similares a las concebidas en la naturaleza” (Jenny, 1967, p.

29) (Fig 1). Este mismo fenómeno lo observó Jenny sobre placas que contenían líquido como el agua.



Figs. 1, 2, 3 (Fuente: Jenny, 1967, pp. 29, 72-73 )

Al percibir este fenómeno, el doctor Hans Jenny expuso como frecuencia el sonido de cantos antiguos de templos budistas y egipcios, usando como medio una creación suya, el *Tonoscopio*. El resultado fue que el material fino se agrupó y formó patrones estructurales básicos como estrellas, círculos, rosetones, etc., formas que son evidenciadas en las estructuras mórficas de la naturaleza, como por ejemplo en la admiración de los vitrales en templos católicos y las representaciones místicas a las que se atribuyen las mándalas utilizadas en las religiones budista e hinduista.

Otro fenómeno que percibió el doctor Hans Jenny fue que, a menor valor de frecuencia (Hz), menor nivel de dificultad en la agrupación y formación del material fino (Fig.2-1060 Hz); así mismo, detectó que a mayor valor de frecuencia (Hz), mayor nivel de dificultad en la agrupación y formación del material fino (Fig. 3-12900 Hz). Sin importar el nivel de decibeles (db), en el caso del umbral de audición del humano (aproximadamente entre 20 Hz y 20.000 Hz), determinados por el *Infrasonido* y el *Ultrasonido*, aquellos son frecuencias perceptibles por el ser humano, producen sensaciones, pero no pueden ser determinados en la escritura

musical (agógica y semiótica). Sin embargo su fenómeno puede ser determinado por cimática.

Gracias a esta contribución científica, el estudio del sonido asumió un nuevo enfoque, el holístico, pues la acción del sonido o de la frecuencia reverberada y resonante como ejecutor o cantante posee valores de percepción y sensación sobre la materia (por ejemplo las bebidas, artesanías y talismanes de la comunidad Cofán). A través de la historia y la evolución humana el canto ha desarrollado atributos sagrados. No obstante, este mismo fenómeno puede ser reproducido con cualquier tipo de música en aspectos como la técnica, el estilo y la estética, pero el efecto se crea con mayor facilidad en músicas que no contienen mayor dificultad (Ver el Gráfico 3) en complejidades rítmicas, melódicas y armónicas, como es el caso del lenguaje musical empleado en culturas no occidentales.

Para comprender el objeto fenoménico del canto Curaca desde el análisis formal musical, se utilizó la metodología de observación participante. Para considerar los resultados este artículo empleó un lenguaje formal aten-

diendo a los fundamentos estéticos de unidad, complejidad e intensidad, definidos por la unidad (análisis estructural) por medio de los siguientes aspectos: la técnica de diseño que involucra la forma incipiente con textura monofónica<sup>3</sup> y la trama, el ostinato<sup>4</sup> rítmico como recurso técnico<sup>4</sup>, con estilo de interpretación minimalista<sup>5</sup> y una estética panteísta<sup>6</sup>.

En lo referente a la complejidad (mayor o menor grado de dificultad en su ejecución) se analizó la técnica de ejecución gutural, el estilo de ejecución que produce sensaciones y caracterizaciones miméticas<sup>7</sup>, y su estética relacionada con el origen del sincretismo entre el Panteísmo y el Romanticismo. En lo que respecta a la intensidad (agógica y semiótica musical) se analizaron los valores evidentes en cuanto a la técnica de interpretación y ejecución que produce relaciones físicas y expresivas en color (timbre y tesitura), y narrativas-expresivas (expresión lírica, lenguaje hablado, entonado) con la utilización de aspectos del lenguaje musical como el vibrato<sup>8</sup>. En cuanto al estilo se observó que la onomatopeya y los rezos buscan establecer estados espirituales, emocionales, físicos y mentales. Finalmente, en su estética predomina la búsqueda de sensaciones espectrales<sup>9</sup> y percepciones fractales<sup>10</sup>.

3. En música, la textura monofónica es la más sencilla. Consiste en una sola línea melódica sin acompañamiento alguno.
4. Recursos técnicos musicales son elementos de apoyo técnico para el desarrollo de una estructura musical, ya sea en la composición, el análisis o el arreglo musical.
5. El minimalismo en música se implementa con una pequeña, mínima o limitada cantidad de recursos musicales
6. Panteísta es la creencia o concepción del mundo y doctrina filosófica según la cual el Universo, la naturaleza y Dios son equivalentes.
7. Se denomina Mimética a la imitación de la naturaleza como fin esencial del arte.
8. Vibrato es un término musical que describe la variación periódica de la altura o frecuencia de un sonido.
9. Los espectrales son una representación de algo sobrenatural.
10. Los fractales son objetos geométricos cuya estructura básica, fragmentada o irregular, se repite a diferentes escalas

En lo referente a la espacialidad y la temporalidad es menester afirmar que el sistema auditivo humano percibe, capta y comprende estas dimensiones.



Gráfico 1. Espacialidad - Temporalidad



Gráfico 2. Unidad

Tomando como acto el canto del Curaca, el *Objeto fenoménico* cumple como función en su *espacialidad* (Gráfico1) mostrar que el sonido evoca la idea y el concepto de que el humano es producto del medio en el que se desarrolla (en este caso la imagen de la selva), precisa aspectos de cantos primitivos y busca una función social. Por ejemplo, el canto jondo de los gitanos y de la música flamenca evoca la imagen de un sitio geográfico específico. Para muchos, las reflexiones acerca del tipo de manifestaciones culturales solo los aproximan a una descripción superficial del contenido temático o de la estructura lírica, pese a que en la unidad se define la técnica (Gráfico 2). El diseño de composición se establece por la utilización de la monodia formada por intervalos de unísono, quintas y octavas, con el ostinato en el diseño de la composición. En otras palabras, como lo planteó el doctor Hans Jenny, exponer una frecuencia (Hz) (en el ejemplo del canto de los curacas es la mo-



El canto del Curaca y cimática: estudio de caso en la comunidad Cofán del municipio de Orito - Putumayo (Colombia)

nodia) constante (ostinato) sobre cualquier medio (el oído) produce cimática, el fenómeno relacionado entre sonido y forma. Comprendiendo esta relación es fácil deducir que el sistema auditivo ha evolucionado para que estas estructuras complejas, en las que el sonido adquiere forma visible, sean parte del argumento para fomentar el estudio de las prácticas en que se emplea el espacio para crear nuevas posturas y expandir la conciencia hacia esta evidencia.

En el estilo de diseño (Gráfico 2) se observa una clara relación entre el minimalismo que se ofrece al ejecutor (Curaca) y al oyente (observador), y se visualiza la capacidad de desarrollar el estado de contemplación como práctica espiritual. Su función es de *Temporalidad* (Gráfico 1), y busca transmitir las sensaciones y percepciones con la cualidad de la *Transitoriedad*<sup>11</sup>. El hecho de utilizar un patrón rítmico con intervalos deducibles, además de poseer propiedades de generación o morfogénesis por ser una célula que adquiere valores de identidad y esencia de la misma, se asemeja con el estilo de composición en su diseño, función y finalidad de carácter cultural. Por ejemplo, el dominio de este estilo genera una concepción, en la que los estados físicos, emocionales, espirituales y mentales son dominados para el ser efectivo. En este principio los valores de belleza occidental son alterados, en cuanto a la calidad del sonido, la ejecución y la interpretación, por la sustitución de la conciencia del hábito de conectarse con las frecuencias que ofrece la madre tierra.

No existe grafía musical o método de ejecución como lo poseen muchos de los estilos

11. La *Transitoriedad* significa que la vida va fluyendo de forma continua, como una corriente de fenómenos que aparecen y desaparecen

desarrollados en donde se establece el parámetro, en la región centro europea, en su proceso de función de *temporalidad* por diferentes épocas (música medieval, renacentista, barroca, Clasicismo, Romanticismo y las nuevas tendencias). Sin embargo, el criterio en común con muchos de sus ejecutantes se define como un estado de conciencia alterada que puede ser una apreciación onírica o éxtasis inducido por el uso del *Enteógeno*<sup>12</sup>, el *Yagé* (*Banisteriopsis caapi*) y el *Yopo*, que determina la forma como el Curaca aprende y a quien se le entrega la capacidad de producir una melodía con sus ritos, costumbres y tradiciones. Es el reflejo de cantos cultivados por sus antecesores que se conservan hoy en día.

En la estética del diseño de composición, el canto se define por las características enmarcadas en la filosofía panteísta, en la que la conexión con símbolos, el respeto por el entorno y el medio natural desarrolla atributos de divinidad. En sus rezos y cantos aluden a un recurso lírico topográfico con el que se nombran especies de aves, felinos y plantas, imágenes de espacios selváticos y vínculos existentes entre el hombre y naturaleza.

El *Panteísmo* como doctrina filosófica y teológica revela las consideraciones más próximas al oficio de un Curaca. El uso que hace de las plantas para sus ritos y la invocación de misterios sagrados enseñan sobre las aspiraciones determinadas en cada canto, conciencia plena y sabiduría, y piden conocer en cada elemento (Tierra, Fuego, Agua y Aire)

12. El *Enteógeno* es una sustancia vegetal o un preparado de sustancias vegetales con propiedades psicotrópicas, que cuando se ingiere provoca un estado modificado de conciencia. Se utiliza en contextos espirituales, religiosos, ritualísticos, chamánicos, y en usos creativos, lúdicos o médicos.

las bondades del universo en conexión con la tierra. En la estética panteísta en función de la música se ofrecen el uso de progresiones armónicas modales, melodijos y pies métricos para atribuir poderes mágicos al canto.

De esta manera, Jules Combarieu (citado por Salazar) establece los siguientes rasgos fundamentales del canto primitivo puesto al servicio de la magia, como parte del estado de organización social más antiguo que puede encontrarse, en una época en la cual la Humanidad sale de lo meramente zoológico para ingresar a lo social:

1º: El canto profano proviene del canto religioso.

2º: El canto religioso proviene del canto mágico.

3º: El canto mágico es inseparable del rito.

Este último, el rito, es doble: rito oral y rito manual. Los ritos orales son recitados, más tarde cantados y finalmente escritos (como en ciertos amuletos, por ejemplo, en los escapularios). Los ritos manuales consisten en trazar figuras geométricas, en modelar imágenes, en hacer nudos, en mezclar o quemar sustancias. Es posible encontrar ya huellas de esos testimonios en autores como Platón, Plinio y otros (Salazar, 1940, p.71).



Gráfico 3. Complejidad

En la observación participante, el *Objeto fenoménico* posee una técnica de *Canto gutural*<sup>13</sup>, cumple con las funciones de *Espacialidad* y *Temporalidad*, donde el ejecutante desarrolla habilidades kinestésicas<sup>14</sup> para lograr el dominio de esta técnica. Los niveles físicos, en contraste con los de la música occidental, son definidos por emplear la abertura entre

las cuerdas vocales, resonadoras nasales y torácicas, y la respiración es continua para el empleo de la dicción. En su uso se simulan los sonidos miméticos de la naturaleza como por ejemplo los del viento, los rugidos y silbidos, para representar la relación entre el hombre y la naturaleza en las emociones que afectan los estados tanto espirituales como mentales. El medio empleado para clasificar la calidad del sonido es el de la búsqueda de sonidos profundos con frecuencias bajas; su calidad de interpretación va enmarcada según los niveles de intros-

13. El Canto gutural es una técnica que emplea el uso de la garganta como medio.  
14. La Kinestesia es una rama de la ciencia que estudia el movimiento humano. Se puede percibir en el esquema corporal, el equilibrio, el espacio y el tiempo.



El canto del Curaca y cimática: estudio de caso en la comunidad Cofán del municipio de Orito - Putumayo (Colombia)

pección del Curaca, quien juega el papel de llevar un mensaje y un objetivo por medio del canto y cuya intención es medida según la calidad de la ejecución determinada por la oración o el rezo, en consecución de un bien espiritual o temporal.

En su técnica, el nivel de complejidad va relacionado con la elaboración de la lírica, ya que en muchos casos se emplea el sincretismo entre el castellano y la lengua cofán. Este bilingüismo produce un fenómeno en el que, en aquellos rezos en los que no se posean normas o leyes para su ejecución, solo es necesario considerar aspectos de la inspiración del ejecutante en el transcurso de la pieza musical. La onomatopeya como recurso lírico no solo se limita a la utilización de la imitación sino que también se extiende a la creación de sonidos en su discurso; adicionalmente, debe decirse que su fonética de sentido gutural, nasal y vibrante afecta la acentuación de los tonos en las palabras, usando el *Metoplasmo*<sup>15</sup> en su dicción.

En el estilo de ejecución se percibe la elocuencia con el afecto y el drama del canto de los curacas, se evidencia un carácter *romántico* al utilizar como lírica las experiencias sobrenaturales, sobrehumanas, imaginativas y las creencias tradicionales sobre la naturaleza. La sublimación de cada canto solamente es interpretada por las experiencias de cada oyente y su nivel de conexión con esta cultura. Se determina por el uso de efectos sonoros como el *Portamento*<sup>16</sup>, entre la fundamental y los intervalos de 5-3, en los que el sonido adquiere relevancia en

su percepción. No obstante, las sensaciones provocadas por este convierten al oyente en espectador y testigo de un proceso natural de la evolución humana, asociando la acústica y el lenguaje en cualquier tipo de cultura. Basta con tener en cuenta la relación de la serie armónica con el melotipo, lo cual es una característica en común proporción de la serie 2:3 -3:4 (Gráfico 5) con la formación de la escala pentafónica.

En la estética de la complejidad del canto de los curacas, el sincretismo entre el Panteísmo y el Romanticismo es el camino que toman las personas propias de esta comunidad, en la que muchos exploran las posibilidades tímbricas y sonoras de las manifestaciones culturales. Para Adolfo Salazar:

Ésta es una de las razones por las cuales hay en la actualidad un grupo muy avanzado de compositores que, aunque manejan una sustancia sonora en extremo moderna, retroceden a las formas elementales de construcción. Es un resultado lógico, porque aquellas formas muy escuetas respondían a un estado de inseguridad en el manejo de la materia y desconocimiento de las posibilidades de ésta. El primitivismo enunciado anteriormente como el futuro en la música de las próximas generaciones aparece aquí confirmado otra vez. Así, pues, repetimos: formas elementales, llenas de una sustancia que responda a un nuevo sentido tonal, y tratada en superposiciones polifónicas. Sustituida la tonalidad propia del período armónico conforme éste sustituyó a la de los tiempos medioevales, se repetirán probablemente las fases históricas de evolución en la escritura, en la forma y en el ensanchamiento del sentido armónico mancomunadamente, porque dichas fa-

15. El Metoplasmo es una figura de dicción que consiste en alterar la escritura o pronunciación de las palabras sin alterar su significado.

16. En música, el Portamento es la transición de un sonido hasta otro más agudo o más grave, sin que exista una discontinuidad o salto al pasar de uno a otro.

ses de la evolución histórica responden al mecanismo de la evolución biológica (Salar, 1936, p. 141)

Desde el punto de vista del oyente o el observador participante, la manera de percepción de este fenómeno es romántica, pero en el momento en que el observador decide ejecutar o asumir características o roles para acercarse a este tipo de música y en el desarrollo de su lenguaje musical se reconoce el origen panteísta de su oficio, logrando en sí mismo un discurso musical más acorde con las expectativas del esce-

nario musical que hoy en día es exigente, tanto para los puristas como para los artistas experimentales. Las facultades o habilidades del músico deben ser encaminadas hacia la protección de estas manifestaciones culturales. Retomar factores como la técnica, el recurso técnico y el estilo (como lo han realizado Debussy, Bartok, Villalobos o Messian en la música académica, al acercarse a este tipo de culturas y utilizar estos elementos), es el reflejo del humanismo de su obra, dotada de gran sensibilidad por la experiencia y el acercamiento a este tipo de música.

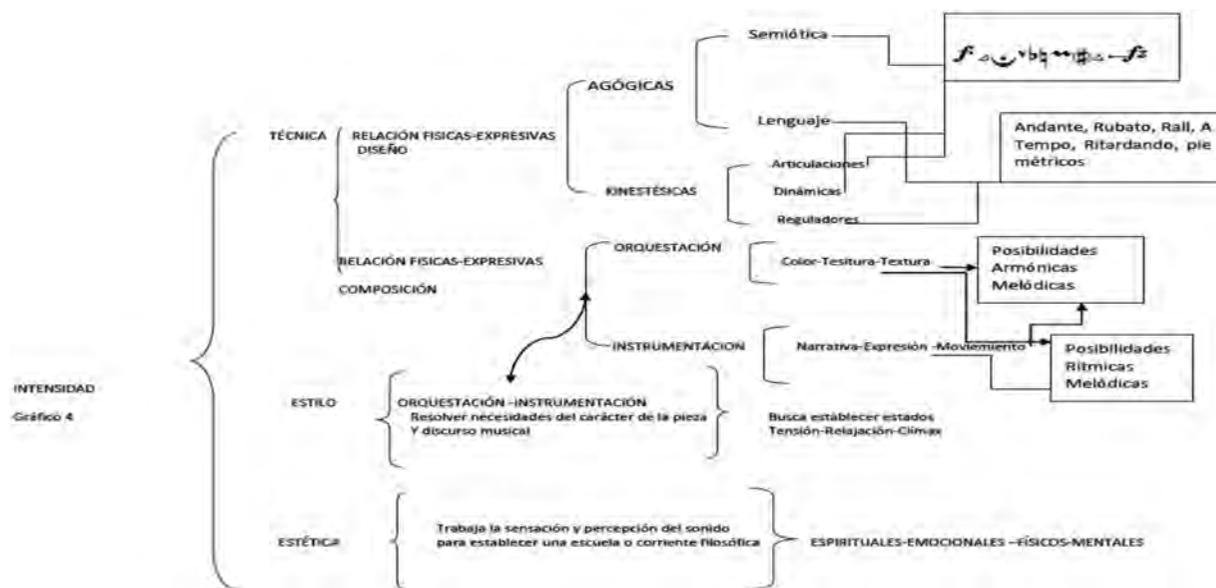


Gráfico 4. Intensidad

El *Objeto fenoménico* se define por las relaciones físicas y expresivas del ejecutante (Gráfico 4). Si bien la semiótica del lenguaje musical representa la *Intensidad* en fenómenos acústicos con grafía propia en papel pautado, los valores de intensidad del canto del curaca, son necesidades orgánicas del individuo evidentes de manera cuantitativa y cualitativa. Su Técnica la determina el uso del color desde la percepción de los fenómenos de opaco y brillante mediante un sonido grave con registro de barítono

(tesitura) reverberado y resonante, con una entonación que trabaja aspectos de vibrato en un sonido fundamental produciendo armónicos y adquiere cualidades de opaco en percepción por tesitura. En sensación tímbrica logra una cualidad de luminoso por el reflejo del espectro sonoro<sup>17</sup>, el cerebro discierne la relación entre lenguaje y sonido

17. Se caracteriza por la distribución de amplitudes para cada frecuencia de un fenómeno ondulatorio (sonoro, luminoso o electromagnético) que sea superposición de ondas de varias frecuencias. También se llama espectro de frecuencia al gráfico de intensidad frente a la frecuencia de una onda particular.



El canto del Curaca y cimática: estudio de caso en la comunidad Cofán del municipio de Orito - Putumayo (Colombia)

como resultado de su efecto, el cual, combinado con un ritmo constante, define la agógica y la kinestesia de acuerdo con cada ejecutante para crear la intención narrativa.

En su *estilo*, la intensidad se representa al igual que la unidad por buscar estados de relajación. Durante su proceso la contemplación y conexión con la imagen del canto lleva al clímax, y durante las ceremonias y ritos del Yagé se ejecutan cantos según las necesidades del momento (curación, concentración y conexión con espíritus o potestades). Cada uno de los cantos posee su propio ritmo y ejecución pero, en general, conservan las mismas actitudes de relajación y clímax. Asimismo el uso de melodía dentro de un contexto modal con regularidad en su ejecución rítmica, melódica y las progresiones constituyen el Panteísmo, similar al de las músicas orientales. A diferencia de la música

occidental, donde la literatura influencia en la determinación de la intensidad de la música, el pretexto se plantea desde el razonamiento de la forma, se contrasta en cuanto que el fenómeno presentado con el canto de los curacas es definido por el desarrollo del instinto (intuición) en prioridad sobre la forma (estructuras o formas musicales).

La *estética* de la intensidad trabaja las sensaciones espectrales desde la experiencia física como la imagen sonora. El papel de ejecutar una frecuencia como fundamental con la intención de llevar un mensaje con su lírica evoca imágenes que pueden ser deducibles por el cerebro. Al igual que un mantra<sup>19</sup>, toda palabra designa cada fórmula para entrar en meditación, se concentra en la repetición de sonidos y adquiere el valor de lenguaje divino.

19. Se refiere a las sílabas para invocar a un dios o como apoyo para meditar



Fig. 4. Escala serie de armónicos

Además, la percepción fractal es un estado en el que la experiencia de cada oyente relaciona lo escuchado con el proceso de la imagen (Fig. 5), resultado de conectar fórmulas simples en la ejecución melódica y rítmica para generar ideas concretas. Como lo planteó el doctor Hans Jenny, el fenómeno cimático es un resultado de la percepción fractal en el que imágenes con formas geométricas son evidentes en las prácticas culturales de muchos lugares del mundo. En el caso de los curacas cofanes se evidencian estas prácticas en la elaboración de artesanías que reflejan el resultado de sus experiencias por medio de los estados de conciencia alterada.

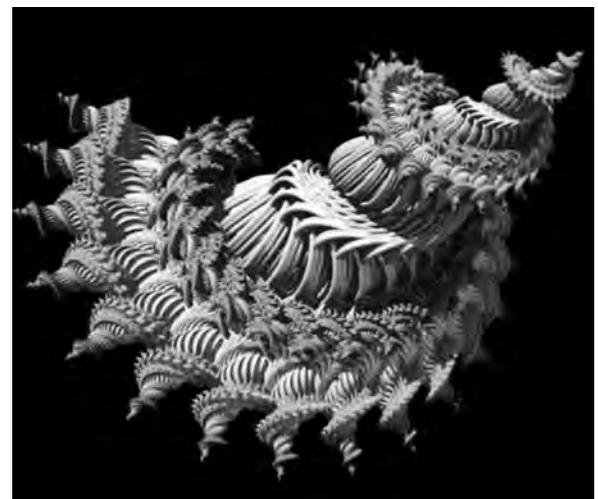


Fig 5. Fractales en 3D generado por ordenador Recuperado el 07/12/2013. De <http://labitacoradehumboldt.blogspot.com/2010/11/fractales-la-geometria-divina-de-la.html>.

## Conclusiones y discusión

El lenguaje divino es una experiencia relacionada con la *Metafísica*. En el caso analizado se propone que en el canto de los curacas se considere el uso de la *Metamúsica* para comprender su función desde la utilización de la técnica de ejecución, el estilo de interpretación y el carácter en la estética de la conducción de sus melodías. El hecho de que no existan los medios físicos o digitales (instrumentos de medición o software) para la generación de valores que posibiliten la clasificación en *Unidad-Complejidad-Intensidad*, no significa que no se cumplan con estos fundamentos para su evaluación. Sin embargo la discusión se centra en que durante la evolución del lenguaje formal a través de la historia, se han generado conceptos para razonar la experiencia en sistemas de medición como la tratada anteriormente.

La experiencia con este tipo de culturas no occidentales se centra en que ellos son el reflejo de los inicios del lenguaje musical generado a lo largo del tiempo en distintas regiones del mundo. Su aporte es significativo en tanto se reivindica la idea de que la música no debe perder su uso mágico. Asimismo, conservar esta propiedad de la música le ayuda al músico a comprender el acto y efecto del sonido en nuestro cerebro, es de vitalidad para el desarrollo de aptitudes verbales y no verbales reflejadas en la personalidad y el carácter enmarcados en un estilo de vida y una actitud estética frente a la doctrina que más se aproxima al ideal filosófico en que se clasifique un individuo o la sociedad.

El canto es la manifestación más cercana a la relación *Mente-Cuerpo-Emoción-Espíritu*.

Sus relaciones físicas-expresivas pueden ser descifradas por la agógica y representadas por la semiótica, pero su interpretación solo se ejecuta cuando se desarrolla la sensibilidad a través del cuerpo y la kinestesia. Para comprender estos fenómenos es necesario estudiar el fenómeno, comprender el efecto y transmitir la percepción y la sensación de la emoción. En el caso de los curacas el dominio de estos elementos son sinónimo de comprender el uso del canto para beneficio de la humanidad por medio de rezos, al contrario de las culturas occidentales en las que anteponen el placer de ejecutar el canto para beneficio del racionamiento.

## Referencias.

- Dahlhaus, C. (1999). *La idea de la música absoluta*. España, Idea Books.
- Eskelin, G. (2004). *Mentiras que me contaba mi profesor de música*. España, Idea Books.
- Jenny, H. (1967). *Cymatics A study of wave phenomena y and vibration*, USA, Newmarket, New Hampshire.
- Lucena, M. (1973). *Las últimas creencias de los indios Kofán, magia, selva y petróleo en el alto Putumayo*. España, Universidad de Murcia..
- Reynoso, C. (2006). *Antropología de la música, de los géneros tribales a la globalización*. Yapeyú, Buenos Aires.
- Rothenber, G. (1986 ). *La poética del chamanismo*. Ensayo de Shaking the Pumpkin Albuquerque . University of New México.
- Salazar, A. (1936). *Música y sociedad en el siglo XX : ensayo de crítica y de estética desde el*



El canto del Curaca y cimática: estudio de caso en la comunidad Cofán del municipio de Orito - Putumayo (Colombia)

- punto de vista de su función social*, México, La Casa de España .
- Salazar, A. (1940). *Las Grandes Estructuras de la Música*. México. La Casa de España
- Salazar, A. (1978). *La música, como proceso histórico de su invención*. México, Fondo de Cultura Económica
- Schonberg, A. ( 1950 ). *El estilo y la idea*. España, Cornellà de Llobregat : Idea Books, 2004 .
- Schultes, R., & Raffauf, R. (2004). *El Bejuco del alma*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Shoenberg, A. (1957). *Fundamentos de la Composición Musical*, Madrid, Real Musical.
- Tobar M.H.; Pérez, D. & Pérez A.(2004). *Los navegantes del río Putumayo*. Fundación Zio-Ai. Bogotá, Instituto de Investigaciones de Recursos Biológicos Alexander Von Humbolt,.





El uso pedagógico del Kamu Purruí para el desarrollo de la sensibilidad en las nuevas generaciones

# El uso pedagógico del Kamu Purruí para el desarrollo de la sensibilidad en las nuevas generaciones

Jesús Antonio Quiñones\*

Recibido: agosto 14 de 2013 Aprobado: noviembre 15 2013

---

## Artículo de investigación

Para citar este artículo/ To reference this article

Quiñones, J.A. (2013). El uso pedagógico del kamu Purruí para el desarrollo de la sensibilidad en las nuevas generaciones. Vol 5, N° 5, pp 49-61

---

**Resumen.** El artículo muestra parte del desarrollo musical de la comunidad Tule, haciendo énfasis en el Kamu Purruí, un aerófono del tipo cañas amarradas (flauta de pan) representativo para esta comunidad, que habita en la frontera entre Panamá y Colombia. El instrumento se acompaña de una maraca denominada “Na”, que interpretan las mujeres de la comunidad. La melodía se forma gracias al diálogo alterno entre dos ejecutantes que tienen las partes macho y hembra del instrumento, logrando combinar en ocasiones hasta catorce sonidos en dos juegos del instrumento, de forma que no existe un músico sin el otro, convirtiéndose en uno en la interpretación. Se propone un recorrido desde el uso pedagógico a través de la interpretación del Kamu Purruí en contextos occidentales y territorios locales, buscando enfatizar en la importancia del reconocimiento y recuperación de las músicas tradicionales como ruta de afianzamiento de la identidad colombiana y latinoamericana.

**Palabras Claves:** Comunidad educativa, cultura indígena, libre expresión, juego, capacidad creadora, memoria histórica.

## Pedagogic use of Kamu Purruí in the development of sensibility in new generations

**Abstract.** The article shows part of the musical development of the Tule community, emphasizing the Kamu Purruí, a wind instrument representative of his community made out of tied reeds (Flauta de Pan) type, which inhabits the border between Panama and Colombia. The instrument is accompanied by a rattle called “Na”, which is usually played by the women in the community. The melody is formed through the alternate dialogue between two performers with the female and male parts of the instrument, sometimes managing to combine up to fourteen sounds in two sets of the instrument, so that there is no one musician without the other in the interpretation. A route is proposed from the courseware through the interpretation of Kamu Purruí in Western contexts and local territories, seeking to emphasize the importance of recognition and retrieval of traditional music as a route to securing the Colombian and Latin American identity.

**Key Words:** Education community, indigenous culture, free speech, game, creative capacity, historical memory.

---

\* Bachiller musical del Conservatorio del Tolima. Licenciado en música de la Universidad de Caldas. Especialista en docencia del Arte dramático de la Universidad Antonio Nariño. Tecnólogo en Recreación CIRDI. Director artístico del grupo Totolincho. totolincho1@gmail.com

## Introducción

El presente escrito inicia estableciendo una relación entre pedagogía musical y percepción táctil, resaltando la importancia del arte en el desarrollo humano. No es difícil comunicarle al niño las diferentes técnicas de construcción de instrumentos musicales, en la medida en que estos obedecen a las mismas leyes en todas partes. Esta metodología le permite al niño y al joven comprender que la música se aprende, se crea y se reproduce con las manos, el oído, la voz y, sobre todo, con el cerebro. De allí la importancia de sentir para crear, destacando la relevancia del desarrollo de los sentidos, especialmente del tacto, aspecto que se desarrolla más adelante en este documento.

Cuando los niños, niñas y jóvenes construyen sus instrumentos básicos y son conscientes de sus orígenes históricos concretos llegan a entender que la música es un producto humano logrado con el esfuerzo de millones de seres humanos. Los niños y niñas que crecen en el mundo actual están lejos de saber que el mundo no fue siempre contemporáneo. Hay diferentes maneras para que él o ella se acerquen a conocer la historia del desarrollo humano. La retórica puede ser útil, pero de manera especial con niños y niñas la experiencia sensorial tiene grandes repercusiones. Es por esto que, guiado por un adulto, con una caña y una segueta, puede lograr que el universo suene. Primero bello, rústico, empírico, luego bello, elaborado y consciente, finalmente bello, altamente elaborado, reflexionado y escrito, hasta llegar a la degustación de los productos musicales más hermosos y ricos en forma y contenido.

El sentido artístico es inherente al ser humano y por ende a los pueblos del planeta

tierra, toda vez que está ligado a la capacidad humana de percibir y disfrutar de la sensación de tener una experiencia estética, término que en su significado más sencillo hace alusión a la posibilidad de sentir. América estuvo habitada por un sinnúmero de comunidades que lanzaron gritos, prolongaron sonidos y ruidos, motivados por diferentes emociones, por sentimientos de júbilo, de llanto, de dolor, y de variadas emociones y sentimientos. De la misma manera, rasparon, frotaron y martillaron, en otras palabras, trabajaron, organizaron su hábitat y también el sonido. Esas comunidades fueron transformando los diferentes estados de ánimo hasta codificar lo que hoy nosotros llamamos formas de expresión y de trabajo artístico, llegando a producir una música con características y leyes propias.

Este artículo describe dos instrumentos de la comunidad Tule, conocida también por varios investigadores como Kuna. De acuerdo con miembros de esta comunidad y por narraciones realizadas por indígenas ubicados en San Blas (Panamá) se reconocen ancestralmente como “Tule”, mientras que los colonizadores los denominaban Kuna. Los dos instrumentos musicales protagonistas del presente escrito son el Kamu Purruí y los Kuli o tubos sonoros, los cuales están vinculados a diferentes procesos socioculturales de los Tule, resaltando así el vínculo entre las expresiones artísticas y la vida cotidiana. De hecho, en la actualidad se acepta que la mitología tiene estrecho parentesco con la creación literaria y más específicamente con la creación poética. Las expresiones artísticas dejan de ser algo exclusivo para el goce y disfrute a manera de espectáculo o producto de consumo cultural, y recuperan su lugar en las prácticas sociales.



Este vínculo natural que en las culturas ancestrales tiene el arte y la vida cotidiana, fue muy útil al estar buscando respuestas a una serie de necesidades que se presentan a diario en el trabajo con niños, niñas y jóvenes, toda vez que en el rol de profesor del área artística se está todos los días ante el reto de aportar mediante la pedagogía musical y la práctica docente, a la construcción de seres humanos más felices, reconocedores y respetuosos de las diferencias, y constructores de una Nación armoniosa y en paz, para lo cual se toman como base algunos aspectos de la cultura indígena de América que motivan la libre expresión a partir de los intereses de los niños, niñas y jóvenes. Así, hemos encontrado que el conocimiento, la implementación del juego y la expresión artística, le permiten al docente entender que el arte ya no se considera un privilegio. Y aunque en algunos casos se relacione con un don que requiere métodos de enseñanza propios de la educación profesional, en general todo ser humano posee capacidades creadoras que no siempre se le permite desarrollar.

La aplicación pedagógica de la inmensa riqueza cultural de nuestros ancestros indígenas promueve el juego de inventar nuevas palabras contar de manera diferente los cuentos, fantasear, construir juguetes e instrumentos musicales propios, y reflexionar respecto al desarrollo antropológico, psicológico y pedagógico de colombianos y latinoamericanos.

Una vez aclarada la relevancia de la expresión musical en los Tule, el artículo continúa planteando las relaciones que se pueden identificar entre la música y la poesía, con aspectos de la vida de los seres humanos: como la salud. En las comunidades origi-

narias de América la expresión de la danza, la música, el teatro y la poesía se recrean de manera integrada como parte inseparable de su cultura y de su vida cotidiana. Por eso cuentan con cantos, danzas, músicas y juegos teatrales alusivos a la salud que se pueden evidenciar en sus rituales.

Para finalizar, el presente artículo termina resaltando la importancia de la pedagogía musical mediada por elementos de los pueblos originarios de América, con el fortalecimiento de la libre expresión y el desarrollo del pensamiento creativo. De hecho, algo muy importante para el avance tanto de la ciencia como del arte es el impulso de la capacidad creadora, la cual se puede incrementar con la construcción ejecución de instrumentos musicales.

Al fabricar un instrumento musical, los niños, niñas y jóvenes, aprenden a reafirmar sus conocimientos de física y de antropogeografía, pues cuando saben que los seres humanos utilizan instrumentos; tienen un nombre y habitan en cierta región del país, del continente o del planeta; pero además, cuentan con un sistema de vida y piensan de esta o aquella forma; logran reconocer que el instrumento elaborado tiene un nombre según la comunidad y que otros hombres y mujeres de otros países, y de otros continentes también han construido ese instrumento con su respectivo nombre, aplicación y características especiales; esto amplía la comprensión del mundo y de la vida de la persona.

De esta manera, el uso pedagógico del Kamu Purruí orientado al desarrollo de la sensibilidad en las nuevas generaciones, reafirma que en el continente americano se encuentran tribus indígenas que cultivan de

forma primitiva y mantienen casi intactas expresiones musicales que datan de antes de la conquista, conservando en su ejecución las leyes que rigen la estructura de sus instrumentos, cantos y danzas. Lo anterior es prueba suficiente para afirmar que son pueblos que han logrado sobrevivir y conservar sus tradiciones, cosmogonías, ritos y la esencia cultural de América, a pesar de las vicisitudes.

### **Pedagogía musical y percepción táctil**

El niño o niña percibe el mundo con todos sus sentidos pero fundamentalmente lo explora con el tacto, el cual, por estar concentrado y diversificado en la mano, recibe la sensación para luego percibirla. Por tal motivo insistimos en el desarrollo táctil propugnando por la construcción de instrumentos musicales sencillos, pues mediante esta actividad se estimulan las sensaciones de presión, musculares y articulares, entre otras.. Durante el trabajo con niños, niñas y jóvenes, en la formación del concepto y fabricación del instrumento, metodológicamente se parte de la manipulación y del análisis de cada uno de los elementos que son necesarios para su elaboración, hasta llegar a su construcción.

Este análisis dispuesto de manera crítica, se sintetiza en un producto final que debe ser correlacionado con otras materias del campo educativo. Por ejemplo, se lee o se describe el nombre del instrumento, se forman conjuntos en clase de matemáticas, se reafirman colores, musicalmente se utiliza para acompañar una canción o para interpretar una melodía, ya sea imitada o creada en forma individual o en grupo. En síntesis, en la construcción de un instrumento musical, el niño, niña o joven conoce la materia, y al

modificarla, desarrolla su capacidad neurosensorial.

A la par con el desarrollo de conocimientos y hábitos, el trabajo manual amplía el papel del tacto y la sinestesia en la acumulación de experiencia vital y eleva el nivel cognoscitivo del niño respecto del mundo circundante. Junto con ello se forma gradualmente un complejo sistema de conexiones temporales, vinculando el papel regulador de las imágenes táctiles en el trabajo, elementos que constituyen la base de la preparación del niño para sus futuras actividades. (Ananiev, Iarmolenko, Lomov & Veker , 1974: Pag 347).

En la educación, el aprendizaje debe estar enfocado tanto al desarrollo de del niño, niña o del joven, en sus aspectos intelectuales, psicomotores y afectivos, así como a garantizar su integración en la vida social mediante el juego, las costumbres sanas, el gusto por las actividades artísticas, y a la observación y comprensión de los fenómenos naturales y sociales.. En otras palabras, se debe desarrollar la sensibilidad o capacidad de afectarse, la capacidad de escuchar, comprender, contemplar, ver, percibir, conocer, amar y transformar.

### **Los instrumentos musicales**

La moderna taxonomía de los instrumentos musicales se basa en las leyes de la acústica y por esto se clasifican según la manera de producción del sonido: aerófonos, idiófonos, membranófonos, cordófonos (Hornbostel & Sach, 1914). Los materiales para construir el instrumental de los indígenas americanos han variado. Antes de la conquista algunos instrumentos se fabricaban con metales preciosos como el oro y la plata, otros en piedra y arcilla, pero hoy estos



elementos han sido reemplazados por materiales de origen vegetal, animal y plástico.

En Colombia, varios autores han contribuido al estudio y la clasificación de innumerables instrumentos de tradición indígena colombiana (Velásquez, 1961; Pardo, 1966; y Cardona, 1989). Cada día los especialistas de la antropología de la música aportan nuevos estudios específicos de comunidades indígenas y por lo tanto en la actualidad es creciente la información científica que se puede adquirir sobre el tema.

Los ejemplos de música e instrumentos ilustrados en este artículo están encaminados a centrar el interés por recrear las vivencias rítmicas sonoras, ejecutadas y cantadas, que

proporcionan los instrumentos musicales de los indígenas Tule. Entre los instrumentos musicales vigentes de este grupo indígena predominan los instrumentos aerófonos, destacándose el *Kunlí*, el *Kamu Purruí*, el *Koke*, el *Kammu Suit*, las *Suaras* y el Idiófono *Na* o maraca. De los seis instrumentos referenciados, a continuación encuentran imágenes de solo cinco de ellos, pues en esta comunidad el *Kammu suit* es un instrumento sagrado que se debe mantener en la confidencialidad su existencia. En diálogos con algunos miembros de los Tule afirman que la información y las imágenes que quizás se conocen de este instrumento no se han difundido de manera voluntaria por esta comunidad.

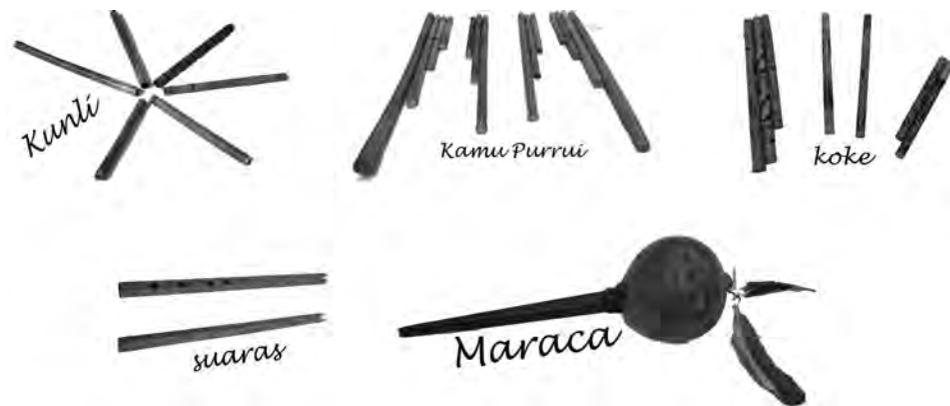


Imagen 1. Las fotografías son de la colección de instrumentos musicales de los pueblos originarios de América del Grupo Totolincho. Foto. Jorge Quiñones.

### El Kamu purruí



Imagen 2: El Kamu Purruí es un aerófono. Instrumento de soplo verdadero, filo de flauta, sin canal de insuflación longitudinal, aislado,

en juego de flautas de pan, cerrado, en forma de balsa. El instrumento de la fotografía es una réplica de un instrumento aportado por un grupo Tule que habita en Caimán Nuevo, Departamento de Antioquia (Colombia), que es parte de la colección de instrumentos musicales de los pueblos originarios de América del Grupo Totolincho. Foto Jorge Quiñones.

En la Imagen 2 se observan las cuatro secciones que conforman el instrumento, a la izquierda se observa la parte llamada macho mientras que a la derecha la hembra. El *Kamu Purruí* es un instrumento musical de los indígenas Kuna o Tule. El vocablo *Kamu* significa conjunto y *Purruí* significa carrizos

en la lengua Tule, derivada de la familia lingüística Chibcha. Los Tule habitan en Panamá en el archipiélago de San Blas y en el territorio del Darién, común a las repúblicas de Colombia y Panamá.

En el territorio Tule actual se distinguen cinco regiones que son la comarca de San Blas, la reserva del alto Bayano, el alto río Chucunaque, la provincia del Darién Panameño y el Caimán Nuevo en el Urabá Antioqueño, comunidad que convive con los conflictos generados por la colonización e implantación de grandes agroindustrias de banano. (Vargas, 1993,p.34).



Imagen 3: Mapa que muestra la ubicación de los Tule. Imagen Jorge Quiñones

En la comunidad Tule, las actividades laborales se caracterizan por su sentido comunal, característica que se refleja en la expresión artística determinada por su concepción filosófica o mítica y que se transmite de forma oral, musical, en grabados, pinturas y tejidos. Los Tule viven de la agricultura, la cacería, la pesca, la fabricación y la venta de artesanías. Son famosas las molas o blusas de vistosos colores, y en las que los diseños elaborados por las mujeres de la comunidad, son de una riqueza extraordinaria con motivos de flores, animales y de antiguo significado sobre su arte pictórico. Por ser

la comunidad Tule una cultura matrilineal, sus fiestas más importantes se celebran en situaciones relacionadas con la mujer: 1. El nacimiento de una niña. 2. La menarquia. Y 3. La fiesta en la que se autoriza a la joven mujer para tener amigos y pareja, la expresión empleada por ellos es “Se da libertad de acción a la joven”. Durante estas fiestas se realizan cantos, danzas y además se ejecutan instrumentos musicales.

El origen de estos lo explican así:

Cuentan los Kuna que en tiempos muy antiguos el sabio *Ibeorgún* llevó doce tratados de diferentes saberes y doce clases de flautas a una fiesta donde los hijos de otro sabio recrearon el trinar y el danzar de las aves, los movimientos y los sonidos de los animales, del viento del mar y de los ríos, creando un vínculo entre la madre naturaleza y el pueblo Kuna (Totolincho, 2008, p. 3).

Los instrumentos, así como sus cantos, tienen cada uno su finalidad. Se utilizan en determinada parte de la fiesta o de la ceremonia, unos para ejecutar música de bailar y otros para cuando se está repartiendo la comida o la bebida. El instrumento que se utiliza para ejecutar música de baile es el Kamu Purruí. Este instrumento clasificado como flauta de pan no se toca individualmente sino que se usa en pares por dos intérpretes hombres, puesto que las mujeres están delegadas para interpretar el Na o maraca. De esta manera, la interpretación del Kamu Purruí es exclusiva para los hombres.

El Kamu Purruí macho y el Kammu Purruí hembra se diferencian en las afinaciones, pero no en cuanto a la estructura del instrumento, pues tanto el macho como el hembra tienen siete carrizos que conforman un solo instrumento. Tanto el uno como



el otro tienen sus tubos agrupados por tamaños (Ver imagen 2), lo cual significa que aunque tengan siete carrizos no están todos unidos entre sí. Los siete carrizos de cada instrumento están agrupados de la siguiente manera: los cuatro tubos más largos de cada Kammu Purruí son colocados uno al lado del otro, amarados entre sí conformando una hilera considerada como la sección masculina del instrumento, y los tres tubos restantes que son los más cortos también son amarrados entre sí, para conformar la sección femenina del instrumento.

Otros miembros de los Tule que habitan en Caimán Nuevo (Colombia), quienes transmitieron sus melodías y entregaron sus instrumentos, mediante experiencia empírica al autor de este escrito, son el referente para asegurar que la afinación del Kamu Purruí corresponde a la escala musical diatónica en tono mayor (Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si) en dos octavas, una vez se realizaron ejercicios de pedagogía musical y se empleó un medidor tonal electromagnético. Los sonidos de la escala se encuentran repartidos en las cuatro secciones del instrumento, el intervalo que separa a cada tubo es de una quinta justa, lo cual les permite a los Tule ejecutar melodías en quintas paralelas, pues el ejecutante sopla los dos tubos conjuntos al interpretar el instrumento.

Este hallazgo empírico que en su momento se construyó sin ninguna intención diferente a reproducir este maravilloso instrumento de tal manera que se pudiera aplicar en ejercicios de pedagogía musical, concor-  
 dó con lo dicho por Andrés Pardo Tovar<sup>1</sup>,

1. Andrés Pardo Tovar fue el director del *Instituto colombiano de etnomusicología y folclor* e investigador de la cultura musical en Colombia. La referencia a los Cuna que menciono en el artículo la hace Tovar (1966) en el documento titulado *La cultura musical en Colombia*. Tomo 6. En: Colección historia extensa de Colombia. Academia colombiana de historia, Volumen XX. Ed. Lerner. Bogotá. Pp. 32-33.

respecto a unas muestras analizadas por Luis Carlos Espinosa y Jesús Pínzón Urrea que figuran en el disco LP-27022 editado por la British Broadcasting Corporation de Londres, quienes cifran algunas de las melodías y las publican en el libro del autor mencionado.

En la ejecución del Kamu Purruí intervienen mínimo dos personas para poder interpretar una melodía, pues para esto se requieren dos instrumentos: un macho y otro hembra. Como la música que se ejecuta con el Kamu Purruí es para bailar, la melodía titulada *Llanto de mujeres* permite apreciar las maracas que ejecutan las mujeres al danzar y que a la vez llevan el compás de la música que ejecutan los varones. Sin embargo, para algunas melodías se requiere un mínimo de cuatro personas, pues existe una melodía que todos los participantes la hacen, pero hay un momento en que uno de los intérpretes hace un contra-canto y el otro le responde de manera repetitiva, de tal forma que se logra estructurar una melodía diferente, con la particularidad de que los demás intérpretes no paran la primera melodía, por lo cual queda de base y se mezcla con la nueva. Tal es el caso de la melodía titulada *Ronda de mujeres*<sup>2</sup>.

En la comunidad Tule el Kamu Purruí lo pueden tocar los niños que se interesen en su ejecución y que estén en capacidad de hacerlo sonar. Para su construcción se siguen los pasos indicados por la tradición, en los que se tiene en cuenta el momento de cortar los carrizos y la afinación, entre otros. El ejemplar que muestra la fotografía de la

2. Las melodías mencionadas han sido reproducidas por los músicos del Grupo Totolincho y grabadas en el año 2008 en el disco compacto que titula *Los pueblos originarios de América cantan y bailan*. Ministerio de Cultura. Colombia: track 4.

Imagen 4 fue reproducido en Bogotá. Para ello se organizaron los carrizos según su

Re	Mi	Fa#	Sol	La	Si	Do#	Re	Mi	Fa#	Sol	La	Si	Do#
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14

Para lograr el tono deseado se corta el carrizo de tal forma que un extremo quede taponado y el otro completamente abierto. Luego el carrizo se va recortando poco a poco, el tono va subiendo y el sonido va variando de altura hasta lograr el sonido que se busca. Una vez afinados los tubos, se organizan y amarran en forma de balsa, es decir, los tubos se mantienen uno junto al otro en un mismo plano. Las dos octavas de la escala musical se enumeran y luego se separan para construir finalmente el instrumento.

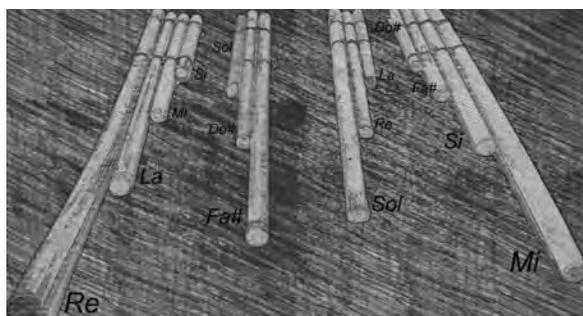


Imagen 4. Kammu Purruí replicado por Jorge Quiñones.

### Kuli o tubos sonoros

El Kuli es un aerófono de soplo verdadero, filo de flauta, sin canal de insuflación, longitudinal y cerrado sin agujeros. El instrumento está formado por seis tubos de carrizo y para su interpretación se requieren igual número personas, ya que cada una ejecuta un tubo. La afinación del instrumento de la imagen 5 corresponde a la réplica de un ejemplar adquirido con los indígenas Tule de Caimán<sup>3</sup> Nuevo en el departamento de Antioquia. Su afinación es la siguiente.

3. La fotografía del original puede observarse en la imagen 1.

longitud de mayor a menor, y luego se afinaron en escala diatónica tono de Re mayor.

Do	Do#	Re	Mi	Fa#	Sol#
1	2	3	4	5	6

Los tubos sonoros se pueden variar de afinación. La variación más sencilla y de fácil aplicación pedagógica consiste en afinarlos en escala diatónica agregándole un tubo más para garantizar el Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si. Para construir los instrumentos se cortan los tubos teniendo en cuenta que uno de los extremos quede taponado y el otro extremo completamente abierto. Para su afinación se va cortando el tubo hasta lograr el tono deseado.

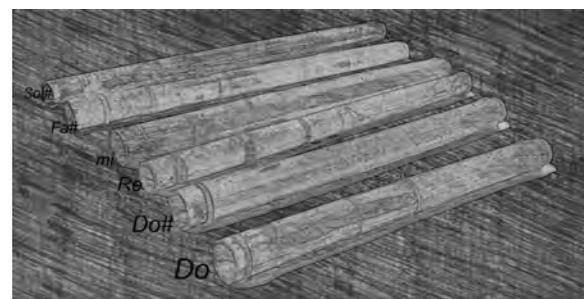


Imagen 5. Kuli replicado por Jorge Quiñones.

El Kuli se utiliza en la comunidad Tule durante la fiesta de la menarquía, la cual es conocida por ellos como la “edad de su primer desarrollo”. El acto central de la ceremonia es cortar el pelo de la joven, antes de lo cual se toca y canta una melodía que recibe el nombre de *Achu*, que es la onomatopeya de la cacería con perros<sup>4</sup>.

4. “Achu” significa en lengua Tule “perro”. La melodía puede ser escuchada en: Grupo Totolincho 2008. Véase el disco compacto denominado *Los pueblos originarios de América cantan y bailan*. Ministerio de Cultura. Colombia. track 2.



## Música y salud entre los Tule

Los Tule son conscientes de la importancia de conocer su historia. Los especialistas que transmiten este conocimiento se llaman Sahilas. A las reuniones entre los Sahilas y la comunidad se le denomina congresos, los cuales se realizan para dialogar y reafirmar la identidad que por generaciones se construye en su sistema educativo. La educación se imparte en las familias, las parentelas y los grupos regionales. El conjunto de las regiones conforma la etnia o nación Tule.

En el Centro Nele Kantule en Ciudad de Panamá (Panamá) se grabó una conversación con un grupo de indígenas Tule de San Blas en Panamá. Con ellos se participó en una celebración con aproximadamente 15 hombres, con quienes se tuvo un diálogo respecto a sus principios vitales expresados en la música. Hay que aclarar que en la reunión estaban presentes mujeres, pero ellas no participaron del diálogo sino que estaban encargadas de otros aspectos de la reunión asociados a la organización.

En la cultura Tule los cantos originales relacionados con las medicinas y sus preparaciones específicas los manejan unos especialistas que son llamados *Neles*, quienes por diferentes métodos han adquirido el conocimiento y lo transmiten a sus descendientes a través del canto, en ceremonias o rituales, y en los que participa toda la comunidad con el propósito de prolongar la vida psíquica del grupo debido a que ayuda a crear un clima de unión y afecto que contribuye a fortalecer la salud del grupo. En estas ceremonias participan unos personajes con conocimientos especializados, uno de ellos es

el *Kantule o Médico músico*. En la comunidad Tule de Caimán Nuevo lo describen así:

Kantule o Médico músico, (es) quien entona los cantos con los que se invoca a los espíritus; por ejemplo en el caso de la ceremonia del corte de pelo se dice que con ese canto el espíritu del pelo puede tener acceso al más allá, para que además crezca sano el pelo y no le pase nada malo a la joven de la ceremonia (Comunicación personal, Comunidad Tule de Caimán Nuevo, 1979)

Otra clase de canto que se conoce entre los Tule es el de ensalmo médico. A propósito de los cantos de conjuro o exorcismo, los entrevistados afirmaron que:

“En estos cantos intervienen varios especialistas, está el Kantule o médico, está el Saila que es el cantor propiamente dicho, él canta acostado en la hamaca, está el Suarive o Arga que es como el ayudante, es el que traduce lo que el Saila va cantando, además es el Arga quien llama a la gente para que venga a la ceremonia y la mantiene despierta y animada”

“El Saila cantando saluda, pregunta a quien solicita su ayuda qué cómo le ha ido, le cuenta que el canto que él está interpretando lo ha tomado de la tradición, de sus antepasados, que ojalá se trataran todos como hermanos, todos unidos, que él se siente viejo y listo a morir, que cuando él muera cultiven la tierra, que aprovechen los mares que los rodean en beneficios de todos, que no olviden que después de ellos vienen otras generaciones.

“Si una mujer tiene un niño enfermo y va a pedir ayuda, el cantor le pide al Nele, Kantule o doctor que le cuente cómo está el niño, entonces el doctor le dice al cantor como se encuentra el niño, el cantor le coloca música a lo que la mamá le ha contado al Nele y éste a su vez le ha contado al cantor, el cantor interpreta la canción para quitar ese mal, pelea con los espíritus malos y llama a los buenos”.

“Con el canto de cuatro días, los remedios botánicos y los cuidados, el niño se recupera, entonces el cantor le pregunta al niño, que cómo se siente, luego consulta con el Nele o médico y finalmente con la madre del niño. Según sea el mal que tiene se canta un canto especial, por ejemplo el canto Gabordule está relacionado con una planta que da aroma, un humo especial, así según la enfermedad se aplica un canto lo mismo si muere una persona o está demente”.

“El cantor ayuda a todo el que solicite sus servicios, hay cosas que se prohíben, esos cantos tienen sus reglas, para que el canto sea efectivo el maestro tiene que enseñar todo lo relacionado con el canto, si el maestro ve que ya puede ayudar, el cantor tiene derecho a que la comunidad lo aprecie.”

“En la creencia de los Tule el espíritu de un enfermo se va, pero la persona tiene más de un espíritu, dicen los Tule que pueden tener hasta siete espíritus, si se va uno le quedan los otros seis!”. Comunicación personal Centro Nele Kantule, Panamá año 1979).

### Canto mágico para curar la locura

El tema de la enfermedad mental llamada coloquialmente locura, está presente en nuestras sociedades ciudadinas. Algunos indígenas con los que se ha tenido contacto que viven en su hábitat natural, rural y selvático, consideran que la percepción alterada de la realidad es una manera más de percibir el mundo, la cual no es del todo negativa. Sin embargo, el padecimiento puede empezar a generar malestar y sufrimiento para quien lo tiene y en ese caso le dan un manejo medicinal, siendo el canto una herramienta central del tratamiento para paliar la locura. A continuación se cita el *Canto mágico* para paliar la locura, recopilado en el texto de Cardenal.

El curandero está en un extremo del piso de plata, en un asiento de oro, en asiento pequeño, está sentado mirando el lugar...mirando el lugar.

El viento del norte y el viento del sur están peleando; el curandero está mirando el lugar; él es curandero. Las olas del mar se están levantando con espumas, el curandero está mirando el lugar; él es curandero. Las olas del mar se están moviendo con espuma; el curandero está mirando el lugar; él es curandero. Las olas del mar casi lo alcanzan; el curandero está mirando el lugar, él es curandero. Las olas del mar casi se han calmado; el curandero está mirando el lugar; él es curandero. Las olas del mar casi se han alisado, el curandero está mirando el lugar; él es curandero. La saliva de las olas del mar está salpicando, el curandero está mirando el lugar; la saliva de las olas del mar está formando como hilos; el curandero está mirando el lugar. Las olas del mar están resplandeciendo con blancura, como la de la garza, las olas del mar están blanqueando, el curandero está mirando el lugar. Los cocoteros del mar se están doblando por el viento; el curandero está mirando el lugar. Las manzanas de los cocos del mar están brillando en el viento, el curandero está mirando el lugar. Las manzanas de los cocos del mar están luciendo en el viento el curandero está mirando el lugar. Las puntas de los cocos están resonando por el viento; el curandero está mirando el lugar. Las hojas secas de los cocoteros se están moviendo por el viento; el curandero está mirando el lugar. Las manzanas de los cocos del mar están brillando en el viento; el curandero está mirando el lugar. Las manzanas de los cocos del mar están luciendo en el viento; el curandero está mirando el lugar. Las puntas de los cocos están resonando por el viento; el curandero está mirando el lugar. Las hojas secas de los cocoteros se están moviendo por el viento; el curandero está mirando el lugar. El sol está oscureciendo la tierra, el curandero va a acostarse en la hamaca, las sogas de la hamaca están rechinando. (Cardenal, 1968, p-p. 449-470).

### Música y poesía

Los instrumentos musicales de los Tule tienen que fabricarse especialmente para cada ritual, pero las melodías las conservan y se repiten por tradición. Lo mismo se puede



decir de los cantos y de los poemas. Narciso Garay en su libro *Tradiciones y cantares de Panamá* (1930), cuenta cómo en una fiesta después de haber bailado, bebido, comido y de cantar en grupo terminan el ágape con el poema o himno titulado *Kalis Igala*.

“Distribúyase el pescado de mar,  
distribúyase el sábalo,  
distribúyase la sierra,  
distribúyase la sierra pequeña,  
distribúyase el sábalo pequeño,  
distribúyase el tiburón,  
distribúyase el pargo,  
el camino del pescado parece que Dios lo hubiera  
hecho de oro.  
El flautista llama a la niña y le previene que se agarre  
bien del extremo de su camisa.  
Distribúyase el mero,  
distribúyanse las conchas que se adhieren a las rocas,  
distribúyase la langosta,  
distribúyanse los cangrejos,  
distribúyase el marisco que vive en la roca con la  
boca abierta como si riera,  
distribúyase la carne de las conchitas del río,  
distribúyanse las conchitas más grandes,  
distribúyanse los camarones,  
distribúyase el mero del río,  
distribúyase la iguana que se para en el extremo del  
guayacán (Garay, 1930, p. 59).

### Música y expresión libre

En la experiencia pedagógica obtenida durante más de 40 años se ha podido identificar el impacto que puede tener trabajar un mito, pues permite recrear aspectos de la cultura indígena a través de la expresión libre, generando actitudes de juego y de sensibilización permanente independientemente de que sea con niños, niñas, jóvenes, adultos o personas mayores. Un mito puede ser actuado en un juego teatral, dibujado con crayolas, con vinilos, con témperas, con lápices de color, y se puede modelar con arcilla o con plastilina.

El mundo mágico y mítico de estas culturas está impregnado de gran cantidad de fantasía que es preciso aprovechar. Su cosmogonía se refiere al origen de las cosas y en general a todos los fenómenos. Con los jóvenes y niños no se busca a través del juego formar artistas sino permitir la libre expresión, que desarrollen iniciativas y sobre todo la facultad de adaptarse a situaciones nuevas donde se puedan integrar múltiples aspectos de las disciplinas artísticas; pueden por ejemplo en compañía de sus padres, maestros y discípulos producir el vestuario, diseñar la escenografía, expresarse por medio del gesto, de la danza o construir fantásticas máscaras, entonar canciones y reproducir o crear música así como interpretar los instrumentos musicales que ha construido.

Con los tubos sonoros se pueden ejecutar canciones sencillas. Una forma de empezar es distribuyendo los tubos entre siete niños, cada niño o niña de forma libre sopla el tubo hasta que pueda producir el sonido fundamental; una vez todos han hecho sonar sus respectivos tubos se entona una canción y entre todos los niños se ejecuta la melodía. Posteriormente los tubos se amarran o se pegan construyendo una antara, permitiendo que una sola persona ejecute la melodía. Así se pueden entrar a formar conjuntos instrumentales y ejecutar melodías con sus respectivos acompañamientos.

### Conclusiones

1. Saber de música no es solo saber de teoría y estar en la capacidad de tocar un instrumento. Aprender música es tener una visión integrada del mundo que colabore para el desarrollo integral de la persona, pues la música forma parte de la vida. Esto nos lo muestran los pueblos originarios de Amé-

rica, ya que hablar de sus músicas es también hablar de la recolección de frutos para subsistir, de la cacería, la pesca, la siembra, el clima, de los lugares que habitan temporalmente y de los medios de transporte que utilizan, de las selvas, los ríos y de la relación del ser humano con la naturaleza. De esta manera saber música no se limita a saber, conocer y poder interpretar una pieza musical, sino situar esa producción artística en un contexto social.

2. El presente artículo resalta la importancia de investigar la realidad etnográfica y social mediante la expresión musical, para reconocer y recuperar las buenas prácticas ancestrales y unir las con las buenas prácticas actuales. De esta forma, la intención es motivar a los hombres y mujeres ciudadanos a generar prácticas en la vida cotidiana con sentido social que les permita identificarse como nación en el devenir histórico y social de un mundo sostenible y amigable para la sana convivencia.

3. Trabajar la percepción y desarrollar el sentido del tacto mediante experiencias de pedagogía musical les permite a los niños y jóvenes formar imágenes que desbordan la realidad, promoviendo el desarrollo de la imaginación, su percepción, y haciendo consistentes las partes de la obra artística, captando además sus relaciones y lo que comunica, gracias a que los músculos y el cerebro, al actuar con las leyes propias del arte, permiten disfrutar de su elaboración y apreciación. Así mismo, la satisfacción de los impulsos creadores proporcionan un equilibrio entre sus obligaciones personales y sociales, llevándolos a producir una experticia personal aplicable a en todos los sentidos y situaciones de la vida.

4. El educador musical y el artista de esta época tienen como reto contrarrestar la carencia de sensibilidad en todos los órdenes, deben recuperarla para la supervivencia de la especie y del planeta tierra. Las diferentes formas de expresión artística ayudan a lograr este objetivo, transformándonos con el disfrute de lo mejor de la cultura producida por la humanidad, pero al mismo tiempo partiendo de nuestras raíces, aportando nuestro sello personal a los contenidos que modifican la forma en la búsqueda y expresión de nuestras emociones y sentimientos.

## Referencias

- Ananiev, B.-Iarmolenko, A.-Lomov, B.-Ve-ker, I. (1960). *El tacto en los procesos del conocimiento y el trabajo*. Buenos Aires: Ediciones Tekne.
- Asociación Totolincho (2008). *Los pueblos originarios de América cantan y bailan*, [Folleto CD], Bogotá.
- Bermúdez, E. (1985). *Los instrumentos musicales en Colombia*. Bogotá. Universidad Nacional de Colombia.
- Cardenal, E. (1968). *Antología de la poesía indígena colombiana*. En: Revista Eco Cultura de Occidente 95 p. 449-470. Bogotá
- Cardona, S. (1989). *La música un fenómeno cosmogónico en la cultura Kuna*, Edit. Previas Medellín, Universidad de Antioquia.
- Carpenter, E.; McLuhan, M. (1974) *El Aula Sin Muros*, Ed. Laia, Barcelona.
- Garay, N. (1930). Tradiciones y cantares de Panamá. Ensayo folklórico, Ed. [Bruxelles]: L'Expansion Belge.



El uso pedagógico del Kamu Purruí para el desarrollo de la sensibilidad en las nuevas generaciones

McCosker, S. (1974). *The Lullabies of the San Blas Cuna Indians of Panama*. Suecia, Goteborg. En *Etnologiska Studier* N. 33.

Pardo, A. (1966). *La Cultura Musical en Colombia*. Tomo 6. En *Colección Historia Extensa de Colombia*. Academia Colombiana de Historia, Volumen XX. Ed. Lerner. Bogotá

Vargas, P. (1993). *Los embera y los Cuna*, Edit. Cerec/ Instituto Colombiano de Antropología, Bogotá.

Velásquez, R. (1961) *Instrumentos musicales del alto y bajo Chocó*. *Revista Colombiana de folklore* II No 6.





La Quena, expresión artística en la música colombiana

# La Quena, expresión artística en la música colombiana\*

Oscar Javier Molina Molina\*\*

Recibido: Agosto 5 de 2013 Aprobado: octubre 15 de 2013

## Artículo de reflexión

Para citar este artículo/ to reference this article

Molina, O. (2013). *La Quena, expresión artística en la música colombiana*. Música Cultura y Pensamiento, Vol. 5, N° 5. pp: 63-84

**Resumen.** El presente artículo pretende dar una aproximación sobre la presencia de la Quena en Colombia desde 1970 hasta la actualidad y al mismo tiempo rastrear el trabajo de los distintos luthiers e intérpretes que mantienen viva la historia de este instrumento musical en el territorio nacional. De manera breve se introducen aspectos sobre su procedencia, evolución en cuanto a construcción e interpretación, para seguidamente indagar sobre su impacto dentro de la música colombiana. Este es el comienzo de un estudio más amplio dedicado a la Quena dentro de la música colombiana.

**Palabras Claves:** Quena, Colombia, música latinoamericana, memoria cultural, comunidad artística.

## The Quena, artistic expression in Colombian music

**Abstract.** This article aims to give an approximation about the presence of the “Quena” in Colombia since 1970 to nowadays, and at the same time, it tries to trace the work of several luthiers and performers who keep alive the history of this musical instrument in the country. Briefly, some aspects about its origin and evolution are introduced (in terms of construction and interpretation). Then it inquires about what the impact of Quena into Colombian music has been. This is the beginning of a wider study dedicated to the Quena in Colombian music.

**Key Words:** Quena, Colombia, Latin-American music, cultural memory, artistic community.

## Antecedentes históricos

La Quena o Kena (Schechter, 1980.p.373) es un tipo de flauta vertical que puede tener seis, siete o hasta ocho agujeros, sin ca-

nal de insuflación, perteneciente a la familia de los aerófonos y es considerada por etnomusicólogos y arqueólogos como uno de los instrumentos musicales más antiguos del continente americano, datada en su oríge-

\*. El presente artículo es resultado de la ponencia del mismo título presentada por el autor en Lima, Perú en junio de 2012 durante el Encuentro intencional de Quenistas.

\*\*.. Licenciado en música del Conservatorio del Tolima. Docente del Área de Música de Bienestar Universitario de la Universidad de Ibagué y director del Grupo La Siembra. Integrante del Ensamble Iktus (músicas del mundo), Dueto Raíces, el Coro institucional y del Grupo de Investigación AULOS de la Universidad de Ibagué. oscar.molina@unibague.edu.co

nes en la cultura Chavín del Perú (900-200 a.C) (Schechter, p.503). Bolaños (1985,p.11) afirma que en la región de Chilca y Asia, cerca de Lima (Perú), se han hallado antaras<sup>1</sup> y quenas cuya antigüedad puede fijarse hace 500 años a.C. De igual manera se han encontrado quenas primitivas en antiguas tumbas de la época de las culturas Chimú, Tiahuanaco y Mochica, algunas de ellas fabricadas en barro, caña o carrizo, y también en hueso animal y humano.

Carlos Vega, en su libro *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina* (1946) considera la Quena como el instrumento musical más popular de Hispanoamérica. Igualmente aclara que la aparición de la palabra (Quena) dentro del vocabulario colonial es tardía. Por otra parte el antropólogo y músico Alejandro Vivanco comenta en su libro *Didáctica de la Quena* que ‘El nombre indígena ‘Quena’ aparece por primera vez en el vocabulario Aimara del padre Ludovico Bertonio (1612) así: Flauta de Caña ‘Quena quena’; Bernabé Cobo en 1653, conoció como ‘Quenaquena’ (Vivanco, 1974, p.11).

Las manifestaciones de la Quena se han encontrado tanto en el ámbito social como en el académico. Desde la perspectiva social la Quena ha sido interpretada en grupos musicales y en las danzas. En *Sonidos andinos* (2002) Raúl R. Romero afirma que:

Las quenas pueden tocarse en privado y en situaciones contemplativas como instrumento solista, pero en contextos públicos son ejecutadas en combinación con otros instrumentos, tales como conjunto de Cusco (Cánepa-koch 1998), o en grupos nume-

rosos de instrumentos de tipo similar tocados simultáneamente, como en la danza Choquela en Puno (Cuentas Ormacha 1982: 59), y en las danzas de carnaval en el valle del Colca, Arequipa (Raez 1993:286 Citado en Romero, 2002, p. 26)

Igualmente, Max Peter Baumann en *Cosmología y Música de los Andes* (1996) explica sobre los ritos, festejos, ceremonias y carnavales en los que participan instrumentos de origen amerindio. En el ámbito académico, los arqueólogos y antropólogos han dejado un aporte fundamental en la investigación sobre los antecedentes desde los diferentes hallazgos y excavaciones realizadas a las culturas indígenas suramericanas.



Fig. 1. Anotaciones históricas sobre la quena (Fuente: Revista de Folklore, 1984 p. 200).1. Quena de hueso (Bolivia); 2.Quena de hueso (Perú). 3. Quena de hueso de jaguar (Guayana); 4. Quena de hueso labrado (Bolivia); 5. Quena de arcilla negra (Perú); 6. Flauta aficana, de embocadura muy semejante a la quena; 7.Flauta de Nuevas Hébridias, muy semejante a la Quena; 8. Flauta “Ujusini”, (Bolivia), muy semejante a la Quena.

1. Una antara o kallamachu es similar a una flauta de pan elaborada en carrizo, de seis a trece tubos, que integra una escala pentafónica completa. (Kalisaya & Medrano, 2013, p.29)



La Quena, expresión artística en la música colombiana

### Perfeccionamiento a través de los años

La evolución que ha tenido la Quena como instrumento no temperado ha sido significativa para los luthiers, los intérpretes y el público en general. La variación a nivel morfológico (cinco, seis, siete y ocho orificios) ha

permitido pasar desde la escala pentatónica y la diatónica hasta la cromática, facilitando así la versatilidad del instrumento en virtud de su amplia tesitura. Dicha versatilidad ha permitido a los músicos interpretar la Quena en cualquier tonalidad y género musical.

### Tesitura de la Quena en Colombia



Fig. 2: Tesitura general de la quena afinada en Sol.

Gracias a los luthiers y sus experimentaciones, las boquillas de las quenás empiezan a tener una nueva definición. Por ejemplo, se encuentran boquillas en forma de “V”, en forma cuadrada y en “U”. Para un constructor es importante pulir la parte interna y externa de la muesca del bisel, pues del acabado depende el brillo que produce el instrumento como también su registro.

gitación (a la manera de las flautas dulces europeas), para tener una mayor afinación. En Europa, el luthier francés Jean Yves Roosen y el flautista chileno Alejandro Lavanderos han implementado el sistema Boehm para la Quena, siendo novedoso para nuestra época, puesto que este sistema aplicó en la flauta travesa (de llaves) a los clarinetes, al fagot y al saxofón a partir del siglo XIX



Fig.3: Boquillas de quenás. Foto: Encuentro Internacional de Quenistas Lima Perú (2012) Fuente: Francisco Caro.

Las quenás se construyen en diversos materiales provenientes de la naturaleza o de la industria. Se pueden encontrar quenás en bambú, carrizo, tunda, arcilla, madera (guayacán, puy, nazareno, ébano), plástico, fibra de vidrio y metal. Algunos constructores han decidido separar la boquilla del cuerpo de di-



Fig. 4: Prototipo de Quena con sistema Boehm. (Fuente: <https://www.facebook.com/alejandrolavanderos>)

Ya para mediados del siglo XX algunos intérpretes, asumiendo el estudio formal del instrumento, han dejado métodos con información importante que permiten redondear sobre técnica, historia y evolución. El argentino Carlos Clavijo en su libro *La Quena, su técnica por música y por cifra* (1954) muestra una Quena de cinco huecos en la parte anterior y un agujero en la posterior, haciendo énfasis sobre las manos de forma inversa a la actual (mano derecha del intérprete en la parte superior de la Quena y mano izquierda en la parte inferior). Por otra parte, el antropólogo y músico peruano Alejandro Vivanco en su método *Didáctica de la quena peruana* (1974) hace referencia a la interpretación de la Quena con afinación en Sol (G), esta tiene siete huecos y, a diferencia de Clavijo, la posición de las manos se propone de manera invertida. El quenista suizo Raymond Thevenot recomienda en su *Método Quena Thevenot* (1979), tapar los agujeros con las yemas de los dedos y no con las segundas falanges, como se ha establecido de forma tradicional. Por otra parte, el método audiovisual *Aprenda a tocar Quena con Ernesto Cavour* (1973) explica cómo interpretar Quena de manera empírica. Este libro tiene versión en inglés por Alaska (USA- 1986). El argentino Arnoldo Kitzis Pintos en su método *Enseñanza de Quena, Pinkullo, Siku y otros instrumentos del norte argentino* (1992), han ilustrado repertorio significativo para interpretar. Recientemente Leonardo García, quenista chileno, publicó un método llamado *La quena, nuevas técnicas y sonoridades* (2008) en el cual explica los nuevos efectos sonoros que puede tener el instrumento a partir de la evolución técnica de otros instrumentos de viento.

## La Quena en Colombia

Hablar de la Quena en Colombia hoy es hablar de un instrumento que se encuentra dentro la voz de los distintos aires o ritmos de la música colombiana. La Quena se ha manifestado mediante bambucos, cumbias, pasillos, porros, joropos, polcas, currulaos, sanjuaneros, entre otros aires típicos, afirmando su expansión y presencia durante las últimas décadas en la región andina colombiana. En la actualidad se podría afirmar que existen dos hipótesis con respecto a la historia de la Quena en Colombia.

La primera se puede manifestar en las prácticas musicales de algunas comunidades indígenas. Egberto Bermúdez en su libro *Los instrumentos musicales en Colombia* (1985, sustenta que “otro Aerófono es la quena de hueso (de venado u otros animales) con tres o cuatro orificios digitales” (p. 55). En el mismo libro Bermúdez (p. 52) ofrece un ejemplo visual de una Quena de hueso hallada en Vaupés. Con respecto a la existencia de quenenas en Colombia, el músico Ómar Flórez de Armas afirma que “en nuestro país existen algunas flautas con cabeza de quena en comunidades del Vaupés y del Amazonas” (Flórez, comunicación personal, 15 de enero de 2012). De la misma manera el músico Jesús Antonio Quiñones, investigador de las culturas indígenas en Colombia y Latinoamérica, menciona que “en las comunidades Huitoto, Macú, Baniva, Tariana y en las comarcas mestizas de Nariño y Cauca existen flautas tipo quena” (Quiñones, comunicación personal, 12 de enero de 2011).

Por otra parte el investigador Carlos Miñana Blasco en su artículo académico *Relaciones intergeneracionales y aprendizaje musical en el sur de los Andes colombianos: ¿Socialización y*



La Quena, expresión artística en la música colombiana

*transmisión cultural?* publicado por la Universidad del Rosario manifiesta las siguientes observaciones realizadas en los Andes del sur de Colombia:

En Tierradentro, por ejemplo, en varias ocasiones a lo largo de las correrías de diciembre, vimos cómo se vinculaban durante un rato a las bandas algunos jóvenes y niños con quenenas, con flautas dulces de plástico, o con lo que encontraran para hacer música... Es decir, lo que vemos aquí no es tanto un proceso intencional o unos mecanismos funcionales de “una sociedad” o “una cultura” por reproducir o transmitir una música determinada, sino unos agentes de diferentes edades (niños, jóvenes, adultos) que tratan de participar, de legitimar su participación en una banda. Por ejemplo, cuando en las alumbranzas campesinas o en las casa de visita entre los nasas, algunos músicos caen dormidos o borrachos, siempre hay un niño o un joven atento a reemplazar al músico caído y aprovechar la oportunidad para integrarse en la experiencia musical. (Miñana Blasco, C. 2009, p. 227).

De igual manera, en Pueblonuevo (Cauca), Miñana comenta que hicieron una actividad con músicos mayores nasas en donde explicaban a los jóvenes y niños sobre la elaboración de flautas traversas, como también a la iniciación en la interpretación; ellos explicaron todo como la manda la “tradicción” pero más de la mitad del centenar de partícipes habían recortado las flautas traversas por la embocadura para convertirlas en quenenas. Lo anterior es una anécdota en donde se muestra la incorporación de un instrumento musical dentro de las nuevas generaciones de la comunidad Nasa.

El maestro Guillermo Abadía también hace una referencia muy importante sobre el nombre que

se recibe la Quena en diferentes comunidades indígenas de Colombia en su libro *Instrumentos Musicales Folclore Colombiano* (1991):

La Flauta dulce, tipo **quena**, o pito de cortas dimensiones fabricado con la canilla de la danta o tapir (*Tapyrus terrestres*) o del venado, que recibe los nombres de “Ñama-cohé”, “nyamangnoá” o “gniamagwá” y la flauta fabricada con el cráneo del armadillo (*Didelphis novencinctus*) y hueso de ave, se llama “**tede**” o “tetenono” entre los Cuna; la flauta dulce de los Emberá y las de tipo “quena” de los Tucano, Huitoto, Macú, Baniba y Tariana (p. 45)

Abadía muestra la quena como una flauta dulce de Nariño (p. 43). En primer lugar las flautas dulces son flautas de pico y la quena no corresponde dentro de la clasificación de este tipo de flauta debido a que su embocadura es distinta, no obstante coinciden que las dos son flautas verticales.

Desde otra perspectiva es importante destacar la interpretación en las músicas indígenas debido al rompimiento de normas que propone la música europea; pues las quintas y octavas paralelas son muy características en dúo de quenenas y en las melodías que propone la música latinoamericana.

La segunda hipótesis tiene que ver con el crecimiento de la música andina latinoamericana durante la década de los años setenta. En este caso, músicos peruanos, ecuatorianos y bolivianos difundieron la Quena a través de la música andina latinoamericana, vendiendo también instrumentos musicales en ciudades como Pasto, Popayán, Cali, Bogotá y Medellín. De igual manera agrupaciones como *Quilapayún*, *Inti-Illimani*, *Illapú*, *Savia Andina* y *Los Kjarkas* promovie-

ron fuertemente la música latinoamericana en distintos países del mundo, entre ellos Colombia. De acuerdo con Flórez, los primeros intérpretes de la Quena en Bogotá pertenecían a los primeros grupos andinos que aparecieron en esta década, entre ellos *Yaki Kandru*, *Chimizapagua*, *Alma de los Andes* y *Tikchamaga*.

Actualmente, la Quena no sólo conforma la organología de grupos de música andina latinoamericana sino que también ha llegado a ser parte fundamental en formatos musicales como las orquestas de instrumentos andinos, las orquestas de cámara, los ensambles de Jazz, las estudiantinas, los tríos andinos colombianos, los duetos instrumentales y, por último, los solistas que muestran grados de virtuosismo a partir de la música nacional, mediante la aplicación de técnicas que buscan encontrar efectos y sonoridades distintas a las convencionales.

### Concurso internacional de Quena y Charango en Colombia (2004 -2005)

En el año 2004, a través de la Secretaría de Cultura del municipio de Funes (Nariño), se realizó el primer Concurso Internacional de Quena, con la participación de intérpretes de Colombia y Ecuador. Los jurados para este evento fueron los maestros José “Chepe” Aguirre y Mauricio Vicencio (director del grupo Altiplano de Chile). El primer lugar fue para William Pachulcan, proveniente de la ciudad de Bogotá, y el segundo lugar fue para Javier Coral, de la ciudad de Pasto. En el 2005 se implementó la modalidad de solista de Charango dentro de dicho concurso, para lo cual fueron jurados los maestros Ernesto Cavour de Bolivia, Federico Tarazona de Perú y Luis Guevara de Ecua-

dor, quienes ofrecieron un concierto de apertura en la ciudad de San Juan de Pasto el día 12 de agosto, pues el concurso se llevó a cabo los días 13 y 14 del mismo mes en el municipio de Funes. (<http://www.charangoperu.com/charangoperu/contenido/articulos/Colombia.php>).

Los ganadores como quenistas en esta oportunidad fueron Juan Jairo Benavides, quien obtuvo el primer lugar, y Julieta Martínez Rosero en segundo lugar. En modalidad de charango el primer lugar le correspondió a Tatiana Naranjo y el segundo a Ricardo Martínez Rosero. También se dio premio al mejor grupo acompañante obtenido por *Scherzo* (Formato: piano, guitarra), grupo acompañante del quenista tolimense Jesús Augusto Castro Turriago. Como invitados del festival actuaron los grupos *Jatari* de Ecuador y *Putumayo* de Colombia en el Teatro Imperial de la ciudad de Pasto.



Fig. 5: Jurado del Festival (2005): Ernesto Cavour (Bolivia), Federico Tarazona (Perú) y Luis Guevara (Ecuador) Fuente: [www.charangoperu.com](http://www.charangoperu.com)

### Luthiers de quenenas en Colombia

En Colombia la labor de quienes construyen quenenas técnicamente o con calidad profesional se ha mantenido y desarrollado gracias a su paciencia, perseverancia e investigación. De igual manera, los maestros que se dedican a interpretar y hacer escuelas de



La Quena, expresión artística en la música colombiana

música latinoamericana en diferentes ciudades de la región andina aportan a la subsistencia de quien construye instrumentos andinos con calidad.

Las primeras personas en hacer quenás en nuestro país durante la década de los años setenta fueron el arquitecto colombiano Hernán Rueda, el chileno Vicente Larraín y el también colombiano Ómar Flórez de Armas. Después de ellos se dieron a conocer como constructores de instrumentos folclóricos los hermanos Libardo y Wilson Arenas, conocidos como los “Pájaros”, en la ciudad de Manizales; Óscar Molina Rodríguez en Bogotá; Jhon Granda y Hermes Martínez en la ciudad de Pasto; Los hermanos Palchucan España, provenientes del Valle del Sibondoy (Putumayo), radicados en Bogotá; Froilan Sinti de Arequipa (Perú), radicado en Bogotá; Faiver Olave Díaz, Darío Morad y Rober González del departamento del Huila, entre otros, sobre quienes a continuación se amplían algunos perfiles.

John Granda es uno de los músicos más reconocidos en el campo de la luthería en el departamento de Nariño. Es Licenciado en Música egresado de la Universidad del Valle, Especialista en educación INTEM de Chile, Magíster en interpretación de música del siglo XX de la Universidad Nacional de Cuyo, en Mendoza, Argentina. Granda elabora todo tipo de instrumentos latinoamericanos de cuerda y viento.

Comenzó a fabricar instrumentos en el año de 1979, cuando no se conseguía ningún tipo de instrumentos de música latinoamericana en Colombia. Según él, “la influencia de la música andina a través del Ecuador, apoya una identidad musical también en Nariño, de allí la necesidad de tener instrumentos

para interpretar este tipo de música” (Granda, comunicación personal, 2013). Se inició en la construcción de instrumentos a través de la imitación y acudiendo al aprendizaje proveniente del ensayo y el error, basado en las diferentes fotografías de las carátulas de los discos de la época. Construyó quenás por primera vez en tubería de PVC\*, luego en carrizo, posteriormente se descubre la tunda y la tundilla, y finalmente las ha hecho en madera teniendo en cuenta la experiencia musical obtenida, todo porque se hace necesario llevar a otro nivel el instrumento en cuanto a respuesta sonora y afinación, lo que no se puede garantizar totalmente con los instrumentos fabricados en cualquier tipo de bambú. Gracias a su investigación como constructor de instrumentos musicales, Jhon Granda fabrica quenás en todo tipo de material, inclusive en cerámica, aunque las hace principalmente en madera, con elaboración de diferentes tipos de bisel.

Como intérprete, John Granda ha participado en diferentes grupos musicales como *Tradición* (1978-1985), *Canto Libre* de la ciudad de Cali (1989-1990), ha sido solista en Kunz haus Zurich (Zuiza, 1991-1993), *Altair* (1998-2008), *Altiplano de Chile* (2000-2002); ha actuado como director de la *Orquesta de instrumentos latinoamericanos* de la Universidad de Nariño (2006-2009), *Apalau* (2011-2013), y además ha sido director y asesor de diferentes grupos de música latinoamericana de proyección, como el grupo *Damanha*, entre otros.

Froilan Sinti es un luthier proveniente de la ciudad de Arequipa (Perú). Llegó a Colombia a fines de 1988 con su grupo de música

\*. Por su sigla en inglés, la sigla PVC significa cloruro de polivinilo.

ca andina latinoamericana *Pachacamac*, y se radicó definitivamente en la ciudad de Bogotá. Froilan comenzó a tocar instrumentos andinos desde los ocho años, fue niño prodigio de la zampoña en su país. La luthería comienza entre su niñez y adolescencia, y posteriormente aprende el arte del tallado o escultura sobre la madera.

En uno de sus viajes a Alemania en la década de los años noventa conoció al señor Mateus, luthier de pianos y guitarras, con él aprendió sobre la elaboración instrumentos

de cuerda y percusión. Con la experiencia sobre las maderas, empezó a vender y exportar instrumentos de cuerda, viento y percusión en Colombia, Perú, Francia y Japón.

Aproximadamente desde hace unos 25 años está buscando una mejor afinación sobre la Quena, al punto de que lo han llevado a proponer quenas con boquilla distintas como la que aparece en la figura 5, además de hacer híbridos de Quena con instrumentos como la gaita colombiana.

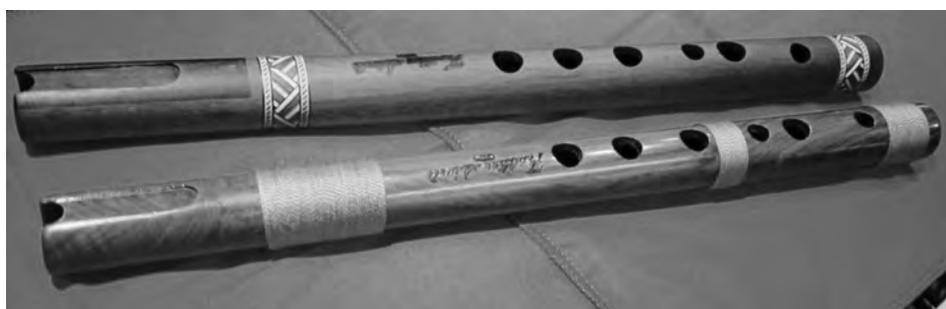


Fig. 5: Quena Froilan Sinti. Fuente: Archivo de Froilan Sinti



Fig.6: Froilan Sinti, Quena con boquilla de Gaita colombiana (Foto: Óscar Javier Molina).

Por su parte, Faiver Olave Díaz, músico empírico y luthier laboyano<sup>2</sup>, inició su vida artística a los ocho años de edad con el grupo *Alma Huilense*, dirigido por su padre y abuelo José Ignacio Olave. Inició la fabricación de flautas, quenas y zampoñas con tubos de PVC de manera rudimentaria en la década de los años ochenta. En este período no contaba con conocimiento sobre la afinación y las dimensiones requeridas para construir instrumentos. El tiempo y la práctica le fueron dando las herramientas para perfeccionar sus instrumentos musicales. Con más de 25 años de experiencia en la luthería, hoy por hoy construye quenas en caña de carrizo cultivada en el páramo del

2. Laboyano es el gentilicio de la persona nacida en Pitalito, Huila (Colombia).



La Quena, expresión artística en la música colombiana

Macizo colombiano, como también elabora quenás en madera (guayacán, pui y nazareno).

Es importante reconocer la labor de este apasionado músico, quien con su dedicación ha logrado constituir escuelas de formación artística en su municipio natal (Pitalito) y ha contribuido para que, actualmente, el sur del Huila sea reconocido como cuna de quenistas, charanguitas y zampoñistas. Faiver Olave Díaz en la actualidad construye varios instrumentos musicales de viento y percusión y es director del grupo *Libertad* de la ciudad de Pitalito, agrupación con la que ha grabado más de cinco trabajos discográficos, convirtiéndose después de 30 años en uno de los grupos musicales andinos emblemáticos del macizo colombiano.



Fig. 7: Grupo *Libertad* de la ciudad de Pitalito (Huila). Década de los años ochenta. (Fuente: Archivo Faiver Olave Díaz).

*Discografía del grupo Libertad*

Año	Nombre del álbum
1987	Artistas laboyanos
1994	Sendero
1997	Todos juntos
1999	Sangre laboyana
2002	Barro crudo
2007	Como una Luna
2010	Con los ojos del alma

QUENAS ELABORADAS EN COLOMBIA	
	
<p>Fig. 8: Quena de Hermes Martínez, elaborada en madera de Palo de sangre. Foto: Oscar Javier Molina</p>	<p>Fig. 9: Quena de Faiver Olave Díaz, elaborada en caña de Carrizo. Foto: Faiver Olave Díaz.</p>
	
<p>Fig. 10: Quena de Darío Morad, elaborada en madera de Guayacán. Foto: Oscar Javier Molina.</p>	<p>Fig. 11: Quena de Robert González, elaborada en Bambú. Foto: Oscar Javier Molina.</p>



Fig. 12: Quena de John Grand, elaborada en caña. Foto: John Granda.



Fig. 13: Quena con sistema de falanges elaborada en Santander de Quilichao (Colombia) por Tomás Montilla. Fuente: [www.facebook.com/pages/Sistema-de-falanges](http://www.facebook.com/pages/Sistema-de-falanges)

Otro constructor reconocido de quenás en Colombia es Wilson Arenas, quien desde 1978 construye instrumentos folclóricos. Comenzó haciendo quenás en caña y, a partir de 1989, empezó a fabricarlas en madera (nazareno). Arenas hizo parte de la agrupación *Hijos de la Tierra y Chirimía Maíz* de la ciudad de Manizales. En 1985 ganó el Gran premio *Mono Núñez* como solista de Quena, siendo pionero de los solistas instrumentales de flauta en dicho festival. Arenas en la actualidad es fotógrafo de los distintos festivales de Música andina colombiana y vive en la ciudad de Manizales (Caldas).



Fig. 14: Wilson Arenas en el Festival Mono Núñez. Fuente: Archivo Funmúsica.

### Intérpretes dedicados a su instrumento (1970 – 2013).

Los intérpretes de Quena han alcanzado un grado de formación técnica y virtuosismo en la música colombiana y latinoamericana durante los últimos años, siendo influenciados por el Jazz, la música académica y las músicas del mundo. Esto ha dado un avance y desarrollo interpretativo que produce el manejo de efectos y la técnica adecuada en el instrumento. El hecho de que un quenista toque instrumentos como flauta de llaves, saxofón, oboe, clarinete o un instrumento armónico, le permite avanzar de manera más rápida dentro de la música. El desarrollo técnico de los otros instrumentos mencionados le dan una visión melódica, armónica y rítmica a los intérpretes de la Quena. Por otra parte, los trabajos discográficos grabados por diferentes instrumentistas de viento andino, tanto a nivel de solista o con agrupaciones, estimulan a las nuevas generaciones de jóvenes que se apasionan por aprender sobre este instrumento emblemático suramericano. A continuación se nombran algunos de los quenistas pioneros en Colombia.



La Quena, expresión artística en la música colombiana

Ómar Flórez de Armas y el grupo Chimizapagua. Polifacético músico de la ciudad de Bogotá, nació el 24 de marzo de 1955, ha sido director del grupo Chimizapagua (una de las primeras agrupaciones de música andina latinoamericana de Colombia). Inició estudios en 1974 en el Conservatorio de la Universidad Nacional, como alumno del maestro Guillermo Abadía. En diciembre de 1973 su padre le regaló una flauta de caña de San Agustín (Huila). Para entonces, en una de las emisoras de rock de Bogotá, Radio 15, se había filtrado una versión del Cóndor Pasa de una producción de música andina del grupo *Urubamba*, grupo que produjo Paul Simon, del dúo Simon and Garfunkel. Atraído por esta música andina, Ómar decidió viajar al municipio de Almaguer para tener contacto con los flauteros caucanos. En este viaje convivió con los campesinos de la zona y, junto a su hermano Ian, aprendieron algunas melodías y ritmos, en especial bambucos, aprendió a construir flautas para interpretar la música andina del grupo *Urubamba*, *Los Calchakis* y *Los Incas*.



Fig. 15 Ómar Flórez. Fuente: <https://www.facebook.com/omar.florezdearmas>

Ómar Flórez construye quenas gracias al encuentro que tuvo con el arquitecto Hernán Rueda, quien había fabricado unas quenas con unas medidas que había conseguido en Perú, entonces hicieron buena amistad y Flórez comenzó a fabricar quenas. Ya en el año 1976 conformaron la agrupación Chimizapagua. Estando constituido el grupo investigaron más a fondo sobre la música de la Chirimía en el Cauca, viajaron a San Agustín, a Almaguer y recopilieron discografía de grupos andinos como Quilapayún, Inti Illimani, los Chaskis, los Quipus, los Incas, Uña Ramos, Alejandro Vivanco y Savia Andina.

Los Chimizapagua comenzaron a hacer conciertos en el León de Greiff de la Universidad Nacional y tuvieron una gran acogida dentro de los espectadores. En el año 1982 grabaron el primer disco y emprendieron un viaje hacia el sur, específicamente hacia Ecuador, Perú y Bolivia. Este viaje duró cuatro meses. Asistieron en el Perú al *Cuarto congreso del folclor del Perú*, viajando a Puno con investigadores del folclor desde Lima, entre ellos Alejandro Vivanco. En Puno (Perú) vieron gran cantidad de tropas de tarkas, zampoñas, quenas y muchísimos grupos de indígenas con su música y danzas. En este viaje también compartieron con Savia Andina en Bolivia y los Huayanay en Ecuador. De esta manera se empezaron a enriquecer sus conocimientos en música latinoamericana. Entre las conversaciones que tuvo con Vivanco recuerda lo que le dijo el maestro: “*La quena hay que tocarla en las montañas para tener comunicación con el espíritu de los Andes*” (Flórez, comunicación personal, 15 de enero de 2012).

Para el año de 1982 Chimizapagua grabó su primer LP llamado *Subiendo la montaña*; luego lanzó en 1984 su segundo LP, *Expe-*

*riencia*, en el que se incluye una versión de la Guaneña. Por ese mismo año Chimizapagua participó en el Festival de las Culturas del mundo, organizado en París (Francia). En 1990 grabaron el disco *Regreso a la tierra*. Para 1992 dos de los integrantes Luisa Silva y Raúl Cáceres abandonaron el grupo para crear el dúo *Madre Tierra*. En 1993 grabaron el disco *Canto americano*. Finalmente Ómar Flórez grabó un CD como solista llamado *Su majestad la Quena* (2006), álbum que contiene música latinoamericana interpretada con la Quena.

Ómar Flórez de Armas estuvo en Hong Kong en el 2005, en un festival latinoamericano y encontró en las tiendas musicales flautas de caña, entre ellas unas con cabeza de Quena. Sin lugar a dudas Flórez de Armas es un instrumentista que ha dado realce a la música latinoamericana en Colombia. Ha sido uno de los pioneros en interpretar instrumentos como el Charango, la Quena, la Zampoña y demás instrumentos de la organología andina. Actualmente es profesor de la Universidad Nacional de Colombia.

Otro quenista destacable es William Palchucan España. Nació el 30 de Octubre de 1972 en Sibundoy (Putumayo). Aprendió a tocar instrumentos andinos a partir de la cultura indígena Kamsá. A los diez años conoció la Quena a través de sus hermanos artesanos. A esta edad ya interpretaba el pinkullo de tres o cuatro huecos que tocaban en pareja para el ritual del *Día Grande*, ceremonia que realizaban el lunes antes del miércoles de ceniza con la comunidad indígena, y de esta manera nació su inquietud por la interpretación de la Quena e instrumentos andinos. Como constructor de instrumentos de vientos andinos afirma que es heredero

de la tradición musical de las comunidades indígenas Camentsá, Inga, Quillacinga y Pastos (Palchucan, comunicación personal, 8 de septiembre de 2013).



Fig. 16. William Palchucan España en su niñez. Foto: Archivo William Palchucan.

Junto con sus hermanos Ómar y Jairo, William Palchucan decidió iniciar un proyecto musical denominado “Lamento andino” en el año de 1985 en su pueblo natal. En 1996 los hermanos Palchucan España se radicaron en la ciudad de Bogotá y decidieron cambiar el nombre del grupo para darle más identidad a lo que hacían a nivel artístico. De esta manera el proyecto musical cambió de nombre y hoy en día es conocido como *Grupo Putumayo*. Como agrupación ha obtenido segundos lugares en concursos como el del *Mono Núñez* (1992), El *Gran premio Correo del Sur* en Pasto, Nariño (1993), El concurso *El Colono de Oro* en Florencia, Caquetá (1994). Ha ganado *Putumayo de oro* en Sibundoy, Putumayo (1994), en el 2005 Palchucan fue el ganador del primer *Concurso internacional de quenistas* realizado en Funes, Nariño. Hay que recalcar en que parte de los instrumentos de viento que utiliza el



#### La Quena, expresión artística en la música colombiana

*Grupo Putumayo* son fruto del trabajo de William Palchulcan.

En el año 2008 realizó su primera gira internacional con el *Grupo Putumayo* en el continente europeo, realizando un recorrido por diferentes ciudades de la República Checa, en donde dio a conocer los sonidos ancestrales de la música andina colombiana y latinoamericana. Para este mismo año dictó talleres libres de música andina desde el Bienestar universitario de la Universidad Nacional de Colombia. Para el 2010 los integrantes del grupo fueron ganadores de la convocatoria del Ministerio de Cultura *Nuevas voces del bicentenario* por la región del sur

de Colombia y luego el *Grupo Putumayo* fue invitado de honor al *Encuentro internacional de culturas andinas* en Pasto, al *Festival Muisca* en Chía, Cundinamarca, y al *Festival Ricardo Nieto* en Palmira, Valle del Cauca.

Su limpieza en cuanto a sonido, articulación y digitación le han permitido a William estar dentro de los mejores quenistas de Colombia. Ha grabado trabajos discográficos y se promueve como artista con la orquesta *Sol Barniz* de la ciudad de Bogotá, integrada por músicos provenientes del sur andino, y también con el grupo *Tuligroove* como vientista y charanguista.

#### Discografía de William Palchucan España

Año	Nombre del álbum	Intérprete(s)
1997	Caminando	Lamento andino
1999	Clásicos de música andina	William Palchucan
2002	Lamento andino	Grupo Putumayo
2003	Kätsata” (Hermano),	Grupo Putumayo
2004	“Serenata a María Vol. II” y “La misa andina: para que el mundo crea”.	William Palchucan
2005	Palchucan vuelo del alma	William Pachulcan
2006	Pensando bonito	Grupo Putumayo
2007	Palchucan buscando Paz	William Pachulcan
2008	Encuentro	Grupo Putumayo
2013	Herencia	Grupo Putumayo

Otro músico destacado en este contexto es William Enrique Silva Osorio. Conocido como *Willy Silva*, nació el 2 de septiembre de 1975 en la ciudad de Bogotá. Inició su formación musical en el colegio y, a los 11 años, ingresó a la Casa de la cultura Kerigma en Bosa, en donde empieza su aprendizaje con la quena. Ricardo Marín, su profesor, le enseñó a soplar el instrumento y de ahí en adelante inició su trabajo como quenista, convirtiéndose en un virtuoso del instrumento. Inició a participar con agrupaciones en festi-

vales de música andina colombiana como el *Mono Núñez*, *Hato Viejo Cotrafa* y el *Festival del Pasillo* en la década de los años 90. Dejó de asistir a estos eventos, según él, por falta de credibilidad por parte de los jurados, y esto lo movió a involucrarse un poco más con la música andina latinoamericana en su ciudad.

Su nombre artístico *Willy Quena Colombiana* se da debido a su participación constante a comienzos de la década de los noventa en festivales y concursos de música andina co-

lombiana, además de su vinculación como músico en el Patronato Colombiano.



Fig. 17 Willy Silva interpretando dos quenenas a la vez. Fuente: [www.facebook.com/willy.quenacolombiana](http://www.facebook.com/willy.quenacolombiana)

Ha grabado distintos trabajos discográficos desde 1992 hasta la actualidad para los grupos *Unión Andina*, *Jaric*, *Pachacamac*, *Nukanchi hijos del viento*, *Los Kolka del Perú* y *Cuarta Raza*. Además ha representado a Colombia a nivel musical en países como Francia, España, Canadá, Costa Rica y Cuba. En 2002 fue ganador como mejor intérprete de Quena en el *Festival Pachacamac* en el Perú. Hasta el momento, Willy es el único quenista en Colombia que propone interpretar la quena de una forma distinta, como por ejemplo tocar dos quenenas al mismo tiempo (Fig. 15), también utiliza la técnica de embocadura de trompeta para hacer sonar la quena de diferente manera.

Willy en la actualidad está radicado en la ciudad de Bogotá, es pedagogo musical del programa de Profesionalización de la Universidad Pedagógica, compositor, arreglista e intérprete del bajo eléctrico, charango y otros instrumentos de cuerda y percusión.

Por su parte, Juan Jairo Benavides Erazo, otro importante quenista, nació en Pereira el 21 de febrero de 1965, a los cinco años llegó a la ciudad de Pasto, en donde conoció la Quena por medio de un amigo que había hecho una en tubería de PVC. Empezó a tocar música andina con el *Grupo Tradición*, junto al luthier John Granda. Vivió en Cali durante 17 años, estudió oboe en el Conservatorio Antonio María Valencia de Bellas Artes y, a la par, llevó la interpretación del saxofón. Fue oboísta en la Orquesta Sinfónica del Valle y saxofonista de la Banda departamental de Nariño. Desarrolla una carrera de Jazz con saxo y hoy en día está dedicado a la interpretación de la Quena, aplicando técnicas que permitan manejar tonalidades complejas. En este momento Benavides está resumiendo sus años de experiencia y los géneros musicales para dedicárselos a la Quena.

Su influencia como quenista ha sido basada en agrupaciones como *Quilapayun*, *Inti-Illimani*, *Savia Andina* (Alcides Mejía), *Raymond Thevenot*, *Uña Ramos* y *Jorge Cumbo*. Su técnica la ha basado en la escucha de audios de los distintos trabajos discográficos de los artistas mencionados y también en la interpretación de instrumentos como el Saxofón y el Oboe. Benavides es compositor, arreglista, asesor musical e integrante de diferentes ensambles de la ciudad de Bogotá, dentro de los que se destaca el grupo de Jazz *Zaperoco*.



La Quena, expresión artística en la música colombiana



Fig. 18 Juan Jairo Benavides. Fuente: [www.facebook.com/juanjairo.benavideserazo](http://www.facebook.com/juanjairo.benavideserazo)

### Dúo de Quena y Guitarra

Juan J Benavides

The musical score is arranged in two systems of three staves each. The top staff in each system is for the Quena, and the bottom staff is for the Guitar. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 8/8. The score shows a duet between the two instruments, with the guitar providing a rhythmic accompaniment and the quena playing a melodic line. The score is numbered 1 through 17 across the measures.

Fig. 19 Fragmento: Dúo quena y guitarra de Juan Benavides

Otro músico destacable es Francisco Jesús Vallejo, conocido también como Chucho Vallejo. Nació el 1 de junio de 1961, es oriundo de Valle de Atriz (Pasto, Nariño), es músico y pintor. Estudió Administración de Empresas. Llegó en 1986 a Bogotá para fundar las agrupaciones *Trigo negro* y *Quena ancestral*. Él y Carlos Santacruz grabaron el primer trabajo discográfico en el grupo *Trigo negro*, convirtiéndose en una novedad musical para el sur de Colombia por su fusión musical de repertorio tropical, mezclado con son sureño, cumbia, porro, salsa y otros ritmos folclóricos colombianos. Una de sus participaciones más importante a nivel internacional fue el Concurso de la Radio de Francia Internacional, ocupando el sexto lugar en *Les Découvertes* en el año de 1995, con la canción *La Cumbiambera* de su autoría. Gracias a esto, las disqueras se interesaron en su trabajo y de esta manera nació el grupo *Quena ancestral*. Esta agrupación dio protagonismo a la quena acompañada de la guitarra, el requinto, el bajo eléctrico, el charango, el tiple y la percusión tradicional colombiana y de la región del caribe, a partir de repertorio colombiano y latinoamericano.

#### Premios y distinciones de Francisco Jesús Vallejo

- Placa de Honor. Alcaldía de Pasto. Año 1994.
- Placa de Honor. Alcaldía de Ipiales. Año 1994.
- Placa de Honor. Ciudad de Armenia. Año 1995.
- Sexto Lugar. Concurso radio Francia Internacional “Les Découvertes”. Año 1995
- Ganador Convocatorias de Música 2003. Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá
- Ganador Convocatorias de Música 2004. Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá
- Ganador convocatoria composición musical popular del Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá.



Fig. 20 Chucho Vallejo, Fuente: <https://www.facebook.com/chucho.vallejo.79>

#### Discografía Chucho Vallejo

Año	Nombre del álbum	Intérprete(s)
1997	Quena Ancestral 1 – Acuarela andina	Chucho Vallejo
1999	Quena Ancestral 2 – Cruzando fronteras	Chucho Vallejo
2001	Quena Ancestral 3 – Los colores de América	Chucho Vallejo
2003	Quena Ancestral 4 – de los Andes	Chucho Vallejo
2005	Quena Ancestral 5 – Desde el Galeras para el mundo	Chucho Vallejo

Dentro de las mujeres, es preciso reconocer el papel protagónico de Julieta Martínez Rosero, quenista nariñense que nació el 7 de julio de 1976. Es la primera mujer dedicada a la interpretación de la Quena a nivel profesional en el departamento de Nariño. Inició su aprendizaje cuando cursaba séptimo grado en el *Colegio Concentración de Desarrollo Rural* del municipio de Barruecos, Nariño. En este mismo centro educativo inició las



La Quena, expresión artística en la música colombiana

clases de música su hermano Ricardo, enfocadas primordialmente en vientos andinos y guitarra con el profesor Alirio Tovar; pos-

teriormente ella empezó a aprender de su hermano sobre la Quena. Desde 1989 hasta 1990 perteneció al grupo *Vientos de América*.



Fig.21. Julieta Martínez Rosero. Fuente: Archivo de Ricardo Martínez Rosero.

En 1991 Julieta Martínez llegó a Pasto, mientras Ricardo perfeccionaba la guitarra con el maestro Pedro Pablo Bastidas. Entretanto, ella inició su perfeccionamiento de la Quena con los hermanos Hernán y Ómar Coral, maestros de música latinoamericana de amplia trayectoria en el sur colombiano. Junto a su hermano y Pedro Pablo Bastidas formaron el *Trío generaciones*, y emprendieron su vida artística a través de tríos de música andina colombiana. Recibió la influencia de la música andina colombiana de los músicos Diego Estrada, Gustavo Adolfo Rengifo y Ricardo Mendoza. Julieta escuchaba la música del Trío Morales Pino y con ellos había un flautista llamado Gabriel Uribe. Después Julieta decidió tomar a este flautista

como referencia para aprender un poco sobre la técnica y el sonido, hasta conseguir un nivel que le permitiera concursar en festivales de música andina colombiana. El trabajo de afinación lo perfeccionó con su padre, Hermes Martínez, quien comenzó a indagar sobre los instrumentos andinos a partir de 1993. Puesto que las primeras quenas no daban muy buen resultado con respecto a la afinación, consiguieron una Quena boliviana y elaboraron un prototipo estándar. Julieta y Ricardo integraron el trío llamado *Nueva generación* con Bernardo Andrés Jurado en el tiple. Finalmente en Opus II Trío, Javier Mesa en la bandola y el tiple, Julieta incursionó su instrumento llevándolo a los concursos de música andina colombiana.

El primer concurso que ganaron fue el décimo *Festival hato viejo Cotrafa. Música andina y llanera colombianas* en 1996. Su éxito se debió al intercambio de instrumentos como el tiple, la quena y la bandola que realizaron Julieta y Javier dentro de una obra. En este mismo año grabaron el disco compacto de ganadores del certamen y, tras ganar en Bello, Antioquia, grabaron para Codiscos el disco compacto titulado *Desde el alma de Colombia* (1996). En el mismo año obtuvieron el premio a la obra inédita en el Mono Núñez, defendiendo la obra *Mestizaje* del compositor José Revelo. En 1997 ganaron en el 23° Festival de música andina Mono Núñez en la categoría instrumental. En el mismo año obtuvieron el primer lugar en el Festival del Pasillo en Aguadas, Caldas. En 1998 ganaron en el Festival de Tríos organizado por el Banco de la República con la mejor obra inédita, *Eco Milenario*, del compositor José Revelo y Julieta recibió el premio a la excelencia como intérprete de Quena.

Por esta época Opus II trío pasó a ser Opus II andino, una propuesta realizada para hacer un nuevo disco compacto avalado por Discos Fuentes en la que participaron los integrantes de Opus II Trío con el acompañamiento de Hernán Coral y el maestro José Revelo (como arreglista del álbum). Después Ricardo, Julieta y José Revelo hicieron un trío instrumental (conformado por guitarra quena y charango) y con el maestro Juan Benavides, con quien finalmente integraron Alfa Trío.

Julieta estudió contaduría pública en la Universidad Cooperativa de Colombia y hoy en día trabaja en una empresa de reconocida trayectoria de su departamento. Por las diversas actividades profesionales que ejerce ella ha dejado de interpretar el instrumento, pero deja una producción discográfica valiosa para los nuevos intérpretes de Quena.

#### Discografías en las que ha participado Julieta Martínez

Año	Nombre del álbum	Intérprete(s)
1994	Armonía de paisajes y canciones	Trío Nueva Generación
1996	Desde el alma de Colombia	Opus II Trío
1998	La Ruta del Inca	Opus II Andino
2001	Eco milenario	Opus II Trío
2005	Disco de villancicos, Negritos a Belén	Alfa Trío

Otro quenista que sin duda debe mencionarse es Jesús Augusto Castro Turriago. Nació el 21 de abril de 1989 en Ibagué, Tolima. Inició sus estudios de Quena a la edad de 13 años con Carlos Miguel Flechas. Adelantó sus estudios como Licenciado en Música en el Conservatorio del Tolima y, posteriormente, realizó un Master of Music in Flute Performance de The University of

Southern, Mississippi. En la actualidad, ha sido el quenista que más ha obtenido primeros lugares como solista en los concursos de interpretación musical de la región andina colombiana. Su primer concurso lo ganó a la edad de 14 años en la ciudad de Armenia (Quindío) en el *Festival nacional infantil de música andina colombiana Cuyabrito de Oro* (2004), seguido por el *Concurso nacional*



La Quena, expresión artística en la música colombiana

de música andina colombiana infantil y juvenil *Cacique Tundama* en Duitama, Boyacá(2005). En el 2005 obtuvo el *Gran premio Colono de oro* en Florencia (Caquetá), el *Concurso de interpretación Anselmo Durán Plazas* en Neiva, Huila (2006). Participó en el *Festival del pasillo* en Aguadas, Caldas (2007) y en el *Festival de música andina Mono Núñez*(2007–2008). Fue invitado como quenista a tocar al Teatro Colón para la apertura del *Festival nacional de duetos Principes de la Canción* en Bogotá D.C. Ha sido flautista y quenista en la Orquesta de Cámara de la Universidad del Tolima.



Fig. 22. Jesús Augusto Castro y Ómar Cardona (Tiple). Foto: Archivo de Jesús Augusto Castro Turriago

Finalmente, el autor del presente texto originario de Pitalito, Huila, inició su proceso de aprendizaje musical a la edad de ocho años de manera empírica; y se consolidó como quenista con los maestros Faiver Olave Díaz y posteriormente con el licenciado Hugo Alberto Iles Tovar. Estudió flauta travesera en la Escuela de Música del Conservatorio del Tolima con el maestro William Sánchez. Como intérprete ha pertenecido a diferentes ensambles y grupos musicales de los departamentos del Huila y Tolima. Ha participado en distintos festivales internacionales en representación musical de

Colombia en países como Ecuador (2004), Venezuela (2005), España y Francia (2011), Canadá (2012) y Perú, en el Encuentro internacional de quenistas (2011-2013). Como intérprete de la Quena, en 2013 obtuvo el primer lugar en la modalidad solista instrumental en el Festival Mono Núñez.



Fig. 23 Óscar Javier Molina Molina. Foto: Julio Morales.

### Aprendizaje y formación del instrumentista de la Quena

Un proceso primordial que hay en el mundo quenístico es el del aprendizaje. Para desarrollarlo se recurre en primera instancia al autodidactismo, mediante métodos o la escucha de audios y la confrontación de las notas directamente al instrumento; en este caso se resaltan los trabajos discográficos que han dado una orientación a aquellas personas iniciadas sin un maestro de Quena. El segundo momento del aprendizaje se da cuando se tiene un profesor, quien escribe o transcribe las notas musicales del repertorio para que el alumno aprenda a través de los audios y con su orientación. La tercera es una instancia más académica en la que el alumno aprende gramática musical orientado por un maestro, quien además le

enseñará técnicas que le permitan agilizar el buen sonido a través de la embocadura, el ataque de lengua y demás efectos sonoros que produce el instrumento a través del instrumentista.

Es importante notar la influencia de géneros como el Jazz, la música clásica, la música latinoamericana y la música colombiana en la definición del estilo de los quenistas colombianos. Cabe destacar que el sonido de un intérprete de vientos andinos varía, por un lado, según la parte morfológica del rostro y, por otra parte, según la técnica que se utilice en la interpretación. El desarrollo en cuanto a tesitura es significativo, pues hasta el momento se interpreta desde una primera hasta una cuarta octava en quenafinas en Sol. Los efectos más utilizados en la actualidad son aprendidos desde la escucha de otros instrumentos musicales. Como el vibrato, glissando, apagados, slap, frullato, reparación continua o circular, beatbox (sonidos percutivos) y multi-fónicos.

El aporte en cuanto a composición en música colombiana para la Quena es notable en los últimos años. Algunos han hecho composiciones para Quena solista, otros han compuesto para duetos instrumentales, coincidiendo la mayoría en la composición de pasillos, bambucos, cumbias, porros y sones sureños. Así mismo, los arreglos musicales de obras ya tradicionales, en nuevas versiones para Quena, enriquecen y proyectan el repertorio en la música colombiana y, al mismo tiempo, motivan a los nuevos quenistas que surgen de las escuelas de formación de música folclórica en Colombia a refinar su técnica interpretativa, que como se planteó el presente texto ratifican que la Quena es una expresión artística en

la música colombiana vigente en el que han participado por lo menos dos generaciones de luthiers e intérpretes de este instrumento musical, presentes desde contextos urbanos y académicos principalmente, que reafirman su presencia más allá de sus contextos originarios .

### Conclusiones

El movimiento reciente de la música latinoamericana ha impactado de manera distinta a varias generaciones, siendo una de ellas la transformación en la práctica y proyección artística de sus instrumentos en las que se encuentra la Quena como un instrumento de desarrollo constante y competitivo. La función musical de la Quena en Colombia ha sido la de un instrumento melódico con acompañamiento de guitarra, tiple, charango, piano, bajo y percusión. Al adherirse a los formatos musicales de brass (instrumentos de viento en metal) e instrumentos de madera en formatos de Jazz y las músicas folclóricas de las diferentes regiones del país, la Quena ha sido recontextualizada por sus intérpretes, en la búsqueda de lenguajes musicales distintos a los de sus orígenes.

Por otra parte, es interesante el papel que han jugado los luthiers en la búsqueda de su perfeccionamiento en la construcción de las quenafinas. Experiencia y dedicación que se reflejan en los siguientes desarrollos: i) Elaboración de quenafinas con boquillas en formas distintas. ii) Construcción de quenafinas con diferentes diámetros y longitudes en función de su mejoramiento acústico. iii) Utilización de distintas maderas y cañas, con incrustación o tallado en busca de un refinamiento estético como objeto artesanal. Iv) Hibridación experimental con otros



instrumentos musicales (boquilla de la gaita colombiana y cuerpo de quena). V) Mejoramiento en la afinación mediante pruebas de medición acústica en busca de un reconocimiento como instrumento musical de uso profesional.

Los intérpretes también han aportado en cuanto a la técnica, exploración de repertorios, composición y arreglos musicales de la Quena, y han mantenido viva la interpretación de este instrumento durante las últimas décadas. Uno de las tendencias que presenta la Quena en Colombia es la de tocarse a una gran velocidad, pues esta ha sido una característica de interpretación de los ritmos colombianos de la región andina y llanera, vista en concursos como cualidad de virtuosismo, que influencia la escucha e interpretación de otros instrumentos en otros géneros musicales.

## Referencias

- Abadía, G. (1991). *Instrumentos Musicales Folklore Colombiano*. Bogotá: Talleres Gráficos Banco Popular.
- Aránguiz, S. (2004). *Historia social de la música popular chilena, 1890-1950*. Revista Musical chilena, Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Bermudez, E. (1985). *Los Instrumentos Musicales en Colombia*. Bogotá: Empresa editorial Univerisdad Nacional de Colombia.
- Calisaya, J.D; Medrano, F. (2013) *Sikus y sikuris del Titiqaga. Apuntes etnomusicológicos*. Puno. Universidad Nacional del Altiplano.
- Cavour, E. (1971). *Aprenda a Tocar Quena*. La Paz: Campo Piel en sonido.
- Clavijo, C. (1954). *La Quena Su Técnica Por Música y por Cifra*. Buenos Aries: Ricordi Americana.
- García, L. (2008). *La Quena, Nuevas técnicas y sonoridades*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile, Santiago de Chile: Arquetipo Ediciones.
- Miñana, C. (2009). Relaciones intergeneracionales y aprendizaje musical en el sur de los andes colombianos: ¿socialización y transmisión cultural?. *Música y sociedad en Colombia Traslaciones, legitimaciones e identificaciones*, pp. 227 - 228. Universidad del Rosario, Bogotá: Editorial Universidad del Rosario.
- Pease, F. (1995) *Breve Historia Contemporánea del Perú*. México: Colección popula, Fondo de Cultura Económica.
- Quispe, F. (2008). *La Quena Mollo Supervivencia y persistencia de música y danza tradicional andina*, Bolivia: Plural Editores.
- Ríos, F. (2008) *La Flûte Indienne: The Early History of Andean Folkloric-Popular Music in France and Its Impact on Nueva Canción*. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 29, No. 2 (Fall- Winter, 2008), pp. 145-189. By University of Texas Press.
- Romero, R. (2002). *Sonidos Andinos: Una Antología de la Música Campesina del Perú*. Pontificia Universidad Católica del Perú Instituto Riva Agüero Centro de Etnomusicología andina. Lima Perú.
- Schechter, J. (1980). Quena. *The New Grove Dictionary of music and musicians*. Vol.15, p.503. Washington D.C. MacMillan Publishers.

Thevenot, R. (1984). *Método Quena Thevenot, Tomo 1*. Lima Perú: Ed. Los Pinos.

Thevenot, R. (1979). *Quena y Folklore Latinoamericano*. Lima Perú: Ed. Los Pinos.

Vivanco, A. (1974). *Didáctica de la Quena Peruana*. Lima Perú: Librería Importadora Editora y Distribuidora Lima S. A.

Vega, C. (1946). *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Centurión.

# MÚSICA Y PENSAMIENTO





# Modernidad y postmodernidad: una discusión vigente

Vivimos, lamento decirlo, en una época de superficies.

Óscar Wilde.

Carlos David Leal Castro\*

Alejandro Leal Castro\*\*

Recibido: agosto 14 de 2013 Aprobado: Noviembre 15 de 2013

---

## Artículo de reflexión

Para citar este artículo/ To reference this article

Leal, A. C.D. (2013). *Modernidad y postmodernidad: una discusión vigente*. Música Cultura y Pensamiento. Vol 5, N° 5, pp: 87-97

---

**Resumen.** La reflexión sobre las nociones de *Modernidad y Postmodernidad* en Occidente está presente en los albores del siglo XXI, momento en el que aún no se sabe si actualmente se asiste a una real ruptura epocal, o si la Postmodernidad no es nada más que un pliegue de la Modernidad (Díaz, 2009). En algunas disquisiciones se vislumbra la idea de que la Postmodernidad es un desafío a los ideales y axiomas modernos, es una repulsión de los paradigmas de la Modernidad, de manera que se muestra como una ruptura o discontinuidad que pone de manifiesto la crisis de la Modernidad. La Postmodernidad, en esta línea de sentido, se vislumbra como una época de cambio, como un momento de transformación cultural que marca un distanciamiento respecto de la Modernidad y que nos invita a pensar de manera ineluctable en lo dicho por Óscar Wilde: que vivimos en una época de superficies, en una época líquida, en una época *light*.

Pero, por otro lado, hay quienes asumen que la Postmodernidad no es más que una continuación al extremo, una radicalización de las aventuras estéticas y culturales modernas, de manera que el postmodernismo no es más que una elongación de la era moderna, que entre una y otra noción el meollo es más de énfasis. Lo cierto es que resulta complejo, por no decir impensable, tener una visión acaparadora y pretensiosamente unívoca de estas dos nociones que, si bien han sido ampliamente discutidas y reflexionadas hacía tiempo, en países latinoamericanos como Argentina hicieron “eclosión a mediados de la década de 1980” (Díaz, 2009, p.10), es decir, de una manera extemporánea, como aconteció también en Colombia, país en el que al decir del profesor Fabio López de la Roche, tan sólo dos décadas antes, a partir de los años sesenta, los procesos de modernización y las dinámicas culturales de la Modernidad comienzan a ser experimentadas masivamente por la sociedad colombiana (1998).

**Palabras Claves:** Modernidad, Postmodernidad, sociedad, cultura.

---

\* Magister en Educaci.n. Docente del Conservatorio del Tolima. Miembro del grupo Aulos  
carlos.leal@conservatoriodeltolima.edu.co

\*\* Magister en Educaci.n. Docente de la Universidad del Tolima  
alealc@ut.edu.co

## Modernity and postmodernity: a current discussion

**Abstract.** The reflection on the notions of modernity and postmodernity in the West is present in the early twenty-first century, at which time it is not known if they are attending a real epochal rupture, or Postmodernism is nothing but than a fold of Modernity (Díaz, 2009). In some disquisitions the idea that Postmodernism is a challenge to the modern ideals and axioms, It is a repulsion of the paradigms of Modernity, so that it is shown as a break or discontinuity that reveals the crisis of modernity. Postmodernism, in this line of sense, is seen as a time of change, as a moment of cultural transformation that marks a distancing from Modernity and invites us to think about what Óscar Wilde said: that we live in a superficial epoch, in a liquid epoch, in a light epoch.

But on the other hand, there are those who assume that Postmodernism is merely a continuation to the extreme, a radicalization of modern aesthetic and cultural adventures, so that postmodernism is merely an elongation of the modern era that between one and another conception has a core notion of emphasis. The truth is that it is complex, if not unthinkable, have a hoarder and pretentiously unique vision of these two notions. Although they have been widely discussed and reflected for some time, in Latin American countries like Argentina, they did “hatch in mid-decade 1980 “ (Díaz, 2009:10), in an extemporaneous way, as it happened in Colombia, a country in which the words of professor Fabio López de la Roche, just two decades ago, the processes of modernization and cultural dynamics of modernity began to be massively experienced by Colombian society, from the sixties (1998).

**Key Words:** Modernity, Postmodernity, society, culture.

### ¿Postmodernidad?

En el seno de la amplia gama de interpretaciones sobre la Modernidad y la Postmodernidad hay una posición que resulta llamativa y que se orienta a negar los discursos de validación de esta última, desvirtuándola como una nueva realidad sociocultural que tiene efectos en todos los campos del saber. “El término (Postmodernidad) se ha convertido en el santo y seña de nuevas tendencias en cine, teatro, danza, música, arte y arquitectura; en filosofía, teología, psicoanálisis e historiografía; en nuevas ciencias, tecnologías cibernéticas y varios estilos de vida culturales”, afirma Alex Callinicos, profesor de Teoría política en el King’s College de Londres (<http://lahaine.org/amauta/b2-img/Callinicos.pdf>). El postmodernismo, la consecuencia derivada de la Postmodernidad, es un síntoma reinante usado por quienes desean, a fuerza de uso, entrar en consonancia con los apelativos de moda, validar la jerga y los estribillos de una época como la actual en la que, como se re-

marca en el epígrafe del escritor irlandés que abre este texto, la superficialidad se muestra como un rasgo distintivo del mundo actual, un mundo en el que, en palabras del Nobel de Literatura peruano Mario Vargas Llosa, el entretenimiento pasajero es la aspiración suprema de la vida humana (2012).

Para Callinicos, el postmodernismo es un neologismo carente de referentes en el mundo social, no es más que “una construcción puramente teórica” que no tiene nada de novedosa (<http://lahaine.org/amauta/b2-img/Callinicos.pdf>). Por ejemplo, en el campo del arte el postmodernismo tiende a apropiarse de algunas características que ya en la Modernidad se gestaban, por lo que más que concebirla como una nueva era de ruptura radical, conviene entender la Postmodernidad en tanto prórroga de la Modernidad, es decir, un estadio que lejos de plantear rupturas concretas, toma como suyas y apropia características que germinaron o se afianzaron en la Modernidad. La Postmodernidad se muestra desde esta



perspectiva como el último estertor de la misma Modernidad, porque no rompe epocalmente con esta, sino que siendo su continuidad y, sin duda, ‘la radicalización de las aventuras estéticas y culturales de la misma modernidad’, tampoco propone soluciones a los mundiales conflictos actuales. En uno de los ensayos incluidos en el libro de Fernando Virviescas y Fabio Giraldo titulado *Colombia, el despertar de la modernidad*, estos retoman la voz de Gilles Lipovestky, profesor de Filosofía en la Universidad de Grenoble, para significar que la noción de postmodernismo es indiscutiblemente equívoca en razón a que “el tiempo postmoderno es la fase *cool* y desencantada del modernismo [...] Se define por la prolongación, no hace más que proseguir, aunque sea con otros medios, la obra secular de las sociedades modernas” (1994, pp.167-168). En este sentido conviene precisar qué se entiende por Modernidad y desde qué momento de la historia de Occidente se puede hablar de ella.

### Las raíces de la Modernidad.

¿Qué es la modernidad, cuya presencia es tan central en nuestras ideas y nuestras prácticas desde hace más de tres siglos y que hoy es puesta en tela de juicio, repudiada o redefinida?

(Touraine, 2004, p. 9)

Desde una perspectiva histórica, el surgimiento del neologismo Postmodernidad\* fue un fenómeno que se produjo en los estertores de la Modernidad, entendiendo esta última como una “categoría compleja sobre la cual hay que ponerse más o menos

de acuerdo para poder discutir sobre su vigencia o crisis” (Kronfly, 1994, p. 27), una categoría que no se restringe -como sucedió en el medioevo- al modo del *hodie* (hoy). Muchos piensan que la Modernidad alude a un tipo de sociedad ocurrido en Europa después del Renacimiento, aunque Heidegger piensa que todo inicia con los griegos, al ser estos los que desarrollaron las nociones de progreso, historia y razón (Kronfly, 1994, p. 27). Si bien sus raíces son discutidas, su eclipsamiento se entiende comprendiendo que la categoría Post-modernidad fue un fenómeno bien preciso de finales del siglo XX, más concretamente de la década de los años 80, cuando se recogieron influencias de pensadores occidentales como Foucault, Lyotard, Deleuze, Derrida, Braudillard, Vattimo, Badiou, las cuales entroncaron con las reflexiones de neoneoplatónicos y neopragmáticos como Rorty, neoaristotélicos como MacIntyre, y con postestructuralistas, quienes en suma pusieron de manifiesto actitudes antirracionalistas, esto es, de desconfianza respecto de la razón y, peor, de la razón crítica, deseando la muerte de una Modernidad que, como se concibe, absolutizó la razón, la técnica, el progreso, el neoliberalismo, el individualismo y el desencantamiento del mundo, para caer en lo que muchos de ellos proclaman: ‘el todo vale’.

De todas formas sentemos que la Modernidad (‘europea’, aunque parezca un pleonasmo decirlo) tuvo su momento originario en el Renacimiento, periodo de la historia occidental que encuentra como lugar destacado la Italia del siglo XIV, para luego difundirse por el resto de Europa durante los siglos XV y XVI. En este renacer se tuvo como intención reorientar el pensamiento medieval, es decir, la vida cultural e intelectual

\*. En el presente texto posteriormente se dilucida cómo la noción de Postmodernidad cobra fuerza luego de la Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945).

dominada por el manto eclesiástico para renovar el interés por el pasado grecorromano clásico y, especialmente, por su arte.

El pensamiento religioso medieval, acogido y afirmado desde las mismas producciones artísticas, fue socavado por el proyecto de la Modernidad, el cual transformó el paradigma teocéntrico imperante para buscar un retorno a la creencia de que el hombre, tan venerado en la cultura griega clásica, a través de la razón podía darle una explicación a los fenómenos que lo circundaban, acogiendo paulatinamente formas de explicación y comprensión racional del mundo distantes de las explicaciones omnímodas y teológicas del Medioevo, para ponderar otro tipo de fetiche o ídolo: la Razón, objeto de reflexión de artistas como Goya, quien de una manera perspicaz le puso como título a uno de sus grabados *'El sueño de la Razón produce monstruos'* en 1799, en un momento en el que la Modernidad y los anhelos de racionalización se afianzaban. Para Cruz Kronfly, los centenarios relatos sobre la Historia, el Progreso y la Razón se secularizaron, es decir que se independizaron de la religiosidad cristiana medieval para mostrarse como nuevos mitos redefinidos “sobre la base de nuevas y más contundentes pruebas: el capitalismo y sus avasalladores argumentos relativos al avance tecnológico, el confort, la ciencia y sus progresos” (1994, p.28), un capitalismo que se ha nutrido en mucho del declive del ideal ilustrado kantiano: el *sapere aude*.

Callinicos es tajante al rebatir los planteamientos de Jean François Lyotard, uno de los defensores del postmodernismo, pues para aquel la Modernidad se asoció con la Ilustración, época en la que pensadores

principalmente franceses y escoceses del siglo XVIII buscaron extender los métodos de la Revolución científica del siglo XVII para explicar el mundo social y obtener un control ‘racional’ de su entorno (Callinicos, <http://lahaine.org/amauta/b2-img/Callinicos.pdf>). El estallido económico, científico y técnico que caracterizó el pensamiento ilustrado y la Revolución industrial gestada desde finales del siglo XVII en Inglaterra no sólo posibilitaron nuevos sistemas productivistas basados en una economía mecanizada para producir bienes a gran escala, sino un desarrollo ciudadano que permitió entender que, junto a la Modernidad artística e ideológica, se yuxtapuso una visión instrumental o utensiliar de la Modernidad, correlacionada con las ideas de Desarrollo y Progreso, categorías aunadas a avances tecnocientíficos que, asumidos en ausencia de sentido humanista, causarían póstumamente una especie de ‘cataclismo de Damocles’ (García Márquez, 1986), un cataclismo que se explica en razón a lo que se observa en el mundo actual: analfabetismo, hambre, pobreza, contaminación, sangre, miseria de muchos y opulencia de unos cuantos, ideas que lejos de ser parte de relatos fantásticos se convirtieron en una realidad al mostrar que la Razón (ese emblema moderno) en el siglo XX presenció “las más importantes carnicerías humanas de las que se tenga noticia, con el empleo en intensidad de todos los recursos técnicos y con la música de los clásicos al fondo” (Cruz Kronfly, 1994, p. 29).

Habría que decir también que durante la Modernidad fueron fundamentales no solo la Revolución industrial, los múltiples hallazgos científicos del siglo XIX y la Ilustración sino otros procesos como el de la



Revolución Francesa gestada a fines del siglo XVIII, más exactamente en 1789, para ahondar en la desvinculación de la medievalidad occidental y entronizar las ideas de Libertad, Igualdad y Fraternidad. Éste último acontecimiento fue de vital importancia en el marco de la Modernidad no sólo en Europa sino también en Hispanoamérica, pues la independencia de los países hispanoamericanos se relacionó desde un principio con estas ‘Revoluciones burguesas’, para recordar el calificativo que les atribuyó el historiador británico Eric Hobsbawm.

Echemos una mirada en rededor de nosotros para afirmar, retomando lo planteado por Rubén Jaramillo Vélez, profesor de filosofía de la Universidad Nacional de Colombia, que la actividad económica de los países hispanoamericanos era por este entonces muy precaria, se percibía ausencia de una genuina burguesía y había un pensamiento endeble que no estaba a la altura de las tareas que deberían enfrentar estos países. Insisto, pues, en que la Modernidad fue un proceso cultural contextualmente diferente: no se desarrolló de la misma forma en algunos países europeos como Francia e Inglaterra, menos a como se dio en lo que luego serían las naciones hispanoamericanas, en razón a los “procesos efectivos y desarrollos socioeconómicos culturales e idiosincrásicos” (Jaramillo Vélez, [http://javeriana.edu.co/narrativa\\_colombiana/contenido/bibliograf/postergacion.htm](http://javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/contenido/bibliograf/postergacion.htm), pv.).

Es el mismo Jaramillo Vélez quien, en el artículo *La postergación de la experiencia de la modernidad en Colombia*, nos recuerda que, en el caso particular colombiano, la Modernidad se asumió muy extemporáneamente. De hecho, en 1844 se legitimó, con el posterior

aval de Mariano Ospina Pérez (1891-1976) el providencialismo (o la consideración de Dios como protagonista de la Historia), un providencialismo arraigado en la mentalidad hispano-católica, un providencialismo eclipsado en países como Francia e Inglaterra. Asimismo, uno de los mentores de la Constitución de 1886, Miguel Antonio Caro, no sólo fue crítico de los principios anglosajones emancipadores sino también un defensor inquebrantable de la idea de hispanidad y de la moral católica, ideales que regirían a Colombia hasta 1991 y que de forma intermitente sobresalen contemporáneamente en Colombia, un país en el que, como sucede en el resto de países latinoamericanos,

pareciera como si fuéramos premodernos, modernos y postmodernos al mismo tiempo [...]. Se puede ser perfectamente contemporáneo y actual, en el restringido sentido del *hodiernus* medieval, sin necesidad de que la cabeza de ese «nuevo» fanático de nuestro tiempo haya tenido que pasar por la ruptura mental, simbólica y cultural que significó en su momento, para Occidente, el cambio de época denominado «modernidad» que instauró el mundo burgués a partir del Renacimiento, luego el advenimiento del Proyecto Ilustrado y más tarde el desarrollo en pleno del capitalismo industrial, con todo lo que ello significó. Dicho de otro modo, el escamoteo de lo moderno por el afán de lo contemporáneo (Cruz Kronfly, 1998, p. 14).

De hecho, en uno de sus libros de ensayos recientes, el escritor tolimese William Ospina recuerda que “a lo largo de las guerras civiles del siglo XIX se impusieron en Colombia el poder clerical y el poder de los grandes terratenientes, y nunca se abrió camino la Modernidad, ni siquiera con las más moderadas de sus reformas liberales” (2013, p.141).

La reformulación o el paso de un paradigma providencialista-medieval hacia uno laico, de corte moderno, fue producto de una serie de acontecimientos en distintos planos (en el filosófico con Descartes y el Racionalismo; en el científico con Galileo, Copérnico, Bruno; en el plano político con Maquiavelo; en las artes con Rafael, Leonardo, Cervantes, Proust, Bach, Beethoven, por mencionar tan solo algunos referentes), algo que en Occidente se dio de forma paulatina, no de manera inmediata. El profesor Carlos Fajardo Fajardo (2001) indica, remontándose a los gérmenes de la Modernidad occidental, que desde sus inicios este proyecto, el moderno, se caracterizó por ser un hecho confuso y nebuloso como consecuencia de un juego de bipolaridades que oscilaría entre lo místico y lo profano, lo individual y lo colectivo, lo bello y lo hórrido, alquimia, magia y brujería —rezagos al fin de cuentas de una etapa histórica precedente— y ciencia positiva mezclada con un naturalismo ponderador de la investigación científica.

La etapa originaria de la Modernidad europea se gestó en un momento en el que, lejos de encontrarse una visión de mundo unitaria, como sí la hubo en el Medioevo, se observó una fisura que sirvió como fundamento para validar la incertidumbre existencial, “la dudosa ambigüedad”, como un rasgo humano moderno que se lo debemos en gran medida a Cervantes (Kundera, 2004, p. 16). En palabras de Milan Kundera,

Quando Dios abandonaba lentamente el lugar desde donde había dirigido el universo y su orden de valores, separado el bien del mal y dado un sentido a cada cosa, don Quijote salió de su casa y ya no estuvo en condiciones de reconocer el mundo. Este, en ausencia

del Juez supremo, apareció de pronto en una dudosa ambigüedad; la única Verdad divina se descompuso en cientos de verdades relativas que los hombres se repartieron. De este modo nació el mundo de la Edad Moderna y con él la novela, su imagen y modelo.

Este principio de la incertidumbre sobre la existencia de verdades absolutas se asocia entonces con la desconfianza sentida por el ser humano hacia los principios metafísicos y los dogmas medievales, por la duda generada hacia esos otros horizontes inciertos, por esas otras posibilidades insospechadas de comprensión del mundo que se abrirían camino. Algunas personalidades del Renacimiento como Erasmo, Giordano Bruno, Bacon o Leonardo, son referentes que encarnaron ese contrapunteo ideológico y que contribuyeron para consolidar la Modernidad desde una perspectiva cultural, artística e ideológica.

Ahora bien, debe decirse que el impulso tecnocientífico y en general los procesos instrumentales, desplegados en gran medida por la Revolución industrial conllevaron, siglos después, a establecer lo que Touraine (2012) denominó el triunfo de la razón instrumental y las consecuente nociones de Progreso y Desarrollo, el *carpe diem*, el pensamiento del aquí y el ahora burgués en sacrificio del futuro, de cierto tipo de futuro. Dicha razón instrumental no fue sólo la corroboración de la consolidación de la razón técnica (que iría en contra de la razón teórica y de la razón práctica), la consolidación del conocimiento, del poder, de la lógica realista, metódica, práctica y utilitaria, sino la reafirmación de un tipo de posicionamiento en el que aparecieron nuevas actitudes: la práctica y la idea de aplicación de la ciencia positiva.



Con el arraigo de la Modernidad instrumental (es decir, de la modernización), no solo se produjo con firmeza la desentronización de lo sagrado. De hecho, la racionalidad tecnocientífica desacralizó al humanismo restándole importancia al mundo de la subjetividad, a lo axiológico y a la parte espiritual del ser humano, lo cual llevó a generar una gran desconfianza occidental en las ideas modernas de Progreso, Libertad y Futuro, y produjo el desencantamiento del mundo anunciado por Weber. La racionalización modernizadora adquirió poco a poco enorme influencia y mayor impacto sobre todo entre los siglos XIX y XX, momento de fulgor y decadencia del estadio moderno que trajo como consecuencia ‘La era del vacío’, una era de prolongación y énfasis sobre rasgos sociales como la apatía frívola, la conciencia indiferente, los deseos de bienestar y de satisfacción, el narcisismo y, sobre todo, un individualismo puro que revoluciona las necesidades “convirtiéndose en un nuevo ethos de masa” (Lipovetsky, 2002, p.53).

Adherido a este nuevo ethos propio de una racionalidad tecnocientífica, utensiliar, una lógica con la que congenió la burguesía moderna, algunos modernistas reivindicaron otro tipo de racionalidad que sentó una mirada crítica frente al mundo a través del arte y la filosofía. Gilles Lipovetsky (1994) retoma a Pierre Bourdieu para recordar que la época moderna instituyó condiciones económicas y sociales que dieron pie para que los artistas se liberaran de la tutela financiera en que les tenía la Iglesia y la aristocracia desde la Edad media y el Renacimiento. De lo anterior se desprende que la creación artística pudo emanciparse del sistema de mecenazgo, de los criterios exteriores a sí

misma y afirmar cada vez más abiertamente su soberana autonomía, característica angular de la Ilustración expuesta de forma precisa por el filósofo alemán Emanuel Kant.

Justamente, la idea de depender de la razón y de la ciencia es retomada por Kant en su ensayo *¿Qué es la ilustración?* Así lo expresa: “He situado el punto central de la Ilustración [...] en cuestiones religiosas, porque en lo que atañe a las artes y las ciencias nuestros dominadores no tienen ningún interés en ejercer de tutores sobre sus súbditos” (1964, p.5). La piedra angular de este proyecto ilustrado consiste en establecer una crítica a la moral establecida por la iglesia católica que le impide al hombre pensar por sí mismo, valerse por sus propios medios. El hombre superior, moral, se debe caracterizar por la autonomía.

En este contexto el profesor rumano Matei Callinescu (1991) es claro al reconocer dos sentidos del término Modernidad.: El primero asociado con una perspectiva burguesa, adherida a las ideas de progreso, ciencia, tecnología, racionalidad, expansionismo y pragmatismo. El segundo, que entiende la Modernidad desde una perspectiva estética y filosófica, abogó por una mirada crítica del mundo, de la vida, de la sociedad, de la cultura, tomó fuerza con las vanguardias y se inclinó por actitudes harto antiburguesas, distantes de la clase valores que la clase media en ascenso económico ponderaba. Una consecuencia de este contrapunteo entre los dos sentidos de la Modernidad en permanente tensión fue el surgimiento expresiones artísticas y filosóficas cargadas semánticamente de libertad, emancipación, rebeldía y crítica, con un profundo sentido revolucionario.

De todas maneras es bien complejo precisar en qué momento de la primera mitad del siglo XIX en Europa se produjo la separación de estas dos visiones de Modernidad: la Modernidad vista como producto del desarrollo científico y tecnológico, de la Revolución industrial, de la economía arrolladora, de los cambios sociales del capitalismo, y la Modernidad como un concepto estético cuyo anhelo utópico penetra todo el espectro intelectual, desde la filosofía, la política, la poesía y las artes. En el caso colombiano primó el sincretismo: en los primeros decenios del siglo XX se logra avanzar en el terreno infraestructural, de la industrialización, de las vías de comunicación y de la urbanización y el desarrollo económico, pero sin lograr desanclar del imaginario colectivo la concepción tradicionalista, la visión de mundo y la ideología que, desde la firma del Concordato de 1887, estuvo sometida al control de la Iglesia católica, preocupada por hacer buenos católicos más que por el desarrollo de una civilización estatal, de un *ethos secular*, de una ética ciudadana (Jaramillo Vélez, [http://javeriana.edu.co/narrativa\\_colombiana/contenido/bibliograf/postergacion.htm](http://javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/contenido/bibliograf/postergacion.htm), p.v). Lo anterior condujo ineluctablemente a la puesta en escena de un sincretismo entre lo moderno y lo premoderno en Colombia.

Interesa enfatizar en que la Modernidad, en tanto proceso sociocultural e ideológico, tuvo notable resonancia en el campo del arte, de manera que “la modernidad artística [está] ligada a una relación con lo social [aunque] no es simple producto ni mero reflejo, emerge disonante, irregular, desfasa su contradictoria estética e irreductibles manifestaciones de fragmentarios relieves cuya esencia disgregada, inmutable, devi-

ene la búsqueda inescrutable de su propio centro” (Jaramillo Vélez, [http://javeriana.edu.co/narrativa\\_colombiana/contenido/bibliograf/postergacion.htm](http://javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/contenido/bibliograf/postergacion.htm), p.v). Colombia, marcada por la premisa de postergación de la experiencia de la Modernidad, tardó mucho más que Europa en sentir los aleteos de la industrialización pues, como lo afirma Jaramillo Vélez, esto aconteció con el mercado interno promovido por el café, la minería y el oro, que ejerció un importante influjo en el proceso modernizador y tecnológico del país (Jaramillo Vélez, [http://javeriana.edu.co/narrativa\\_colombiana/contenido/bibliograf/postergacion.htm](http://javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/contenido/bibliograf/postergacion.htm), p.v).

### **Aproximación a los orígenes de la ‘Postmodernidad’.**

Aunque la negativa de Callinicos hacia la aceptación de la Postmodernidad es categórica, desde otra óptica se puede pensar que, una vez reconocida la crisis de las ideologías, clausurando el siglo XX, las rebeldías vanguardistas fueron digeridas por las manifestaciones mediáticas dando lugar a un nuevo estadio de la historia ideológica de Occidente. De hecho, desde la década de los años sesenta se marcó no sólo el fin, desgaste y agotamiento de las vanguardias sino también el inicio de una reconfiguración ideológica, artística y cultural asociada ya no con la ruptura sino con las ideas de confort, relajación y fascinación, una civilización del espectáculo (Vargas Llosa, 2012) tendiente al relajamiento estético. “De la estética del triunfo se pasó a la estetización masiva de sus propuestas. El resultado fue un relajamiento ideológico y artístico. Las búsquedas vanguardistas se fueron institucionalizando hasta quedar convertidas en divertimento” (Fajardo Fajardo, 2001, p. 88).



Inclusive,

La década de 1980 constituyó un momento estelar para el postmodernismo. Uno de sus principales propagandistas, Ihab Hassan, llegó a escribir en una colección editada en 1987: “Quisquillosos académicos evitaron algunas vez la palabra postmoderno como quien elude el más sospechoso neologismo. Ahora, sin embargo, el término se ha convertido en el santo y seña de nuevas tendencias en cine, teatro, danza, música, arte y arquitectura; en filosofía, teología, psicoanálisis e historiografía; en nuevas ciencias, tecnologías cibernéticas y varios estilos de vida culturales. Ciertamente, el postmodernismo ha recibido ahora la bendición burocrática del National Endowment for the Humanities en la forma de seminarios de verano para profesores universitarios; mas allá de esto, ha penetrado el discurso de los críticos marxistas recientes que, hace sólo una década, ignoraban el término como un caso más de la basura, modas y estribillos de la sociedad de consumo” (Hassan, citado por Callinicos, <http://lahaine.org/amauta/b2img/Callinicos.pdf>).

La Postmodernidad, el nuevo santo y seña de las tendencias artísticas, se generalizó a partir de la década de los años ochenta y acogió como características la reivindicación de un arte decorativo, un arte agradable para una cultura del espectáculo en la cual se proyecta una frivolidad suntuaria, desaparece el sujeto individual, el estilo personal, para dar paso al pastiche, al simulacro. Mientras tanto, la vanguardia se eclipsó: a las banderas críticas del cambio se enarbolaron una industria cultural y una tecnocultura que han favorecido, con vigencia hasta nuestro tiempo, la reproducción sistemática de los elementos artísticos del pasado. El desarrollo de los *mass-medias* en el estadio

postmoderno y, por extensión, la tecnificación y banalización del mundo fueron, en mucho, brazos de fuerza para la reproducción técnica de la obra de arte.

Los sucesos históricos de la Modernidad brindaron una herencia perdurable durante los siglos XIX y XX, al contribuir para el crecimiento del secularismo actual. El siglo XIX se mostró como el momento decisivo para la creencia en la posibilidad y necesidad del Progreso, idea que perviviría hasta el siglo siguiente. En el siglo XX, con el advenimiento de la Primera y luego la Segunda Guerra mundial el hombre se percató de que la Razón moderna tampoco fue la vía expedita para pensar en la realización de la utopía de un mejor mundo en el sentido de marchar hacia la abundancia, la felicidad y la libertad. Según el sociólogo francés Alain Touraine, “las críticas de la modernidad cuestionan o repudian precisamente esta afirmación central” (2004, p.9). “Inmersos en un sendero claroscuro, las luces de la poderosa razón se extinguen (...). Tal vez creímos demasiado en la guía de la razón, iluminados por sus promesas de encontrar una salida al final del túnel. Pero ella nos ha desencantado” (Fajardo Fajardo, 2001, p. 103).

El norte racional de otrora y los macroproyectos modernos perdieron su rumbo y, en el estadio postmoderno, estallaron para acentuar categorías antropológicas como la desesperanza y la incertidumbre humanas, las cuales se venían ya manifestando en la Modernidad. Kermode es retomado por Callinicos para significar que el sentido de un final, el sentimiento de encontrarse al término de una época, el ánimo impregnado de crisis final es endémico de lo que de-

nominaamos Modernidad. Kroker y Cooke, citados por Callinicos (<http://lahaine.org/amauta/b2-img/Callinicos.pdf>), en *La escena postmoderna* recalcan en que la conciencia humana descubre en la actualidad un gran panorama de desintegración y decadencia.

Según Callinicos, el filósofo francés Jean-François Lyotard señaló también que la Ilustración se fue a pique por cuanto la idea del Progreso como algo posible, probable, necesario, se articuló con la certeza de que el desarrollo de las artes, la tecnología, el conocimiento y la libertad irían en beneficio de la humanidad. “Dos siglos después, somos más sensibles a los signos que nos indican lo contrario. Ni el liberalismo económico ni el político, como tampoco la variedad de los marxismos, están libres de sospecha en lo referente a crímenes de lesa humanidad durante los dos sanguinarios siglos pasados” (Callinicos, <http://lahaine.org/amauta/b2-img/Callinicos.pdf>).

En síntesis, para pensadores como Rafael Gutiérrez Girardot (1987) la Modernidad durante el siglo XX fue una extraña época en la que el positivismo respiró a todo pulmón, se despertó el misticismo y comenzaron las locuras de lo oculto. De esta manera lo que en la Modernidad nació (el misticismo, las locuras de lo oculto, según lo dicho por Gutiérrez Girardot) la Postmodernidad lo explotaría y lo postularía como su creación. Siendo así, valdría la pena reflexionar sobre la pertinencia de la denominación de la Postmodernidad como una época nueva de creación artística, o si se concibe mejor como la época del reciclamiento y del fin de las utopías. Como quiera que sea, la discusión continúa abierta sobre si es legítima o no la

Postmodernidad, o si será mejor hablar en términos de ‘Modernidad líquida’ (Bauman), de era digital o postindustrial (Bell, Castells), de capitalismo tardío (Mandel). Al fin de cuentas, como lo expresa Esther Díaz, doctora en filosofía por la Universidad de Buenos Aires, “el nombre no hace al fenómeno” (2009, p.11).

## Referencias

- Calinescu, M. (1991). *Cinco caras de la modernidad*. Madrid: Tecnos.
- Callinicos, A. (Sin año). *Contra el postmodernismo*. En línea. Citado el 17 de noviembre de 2013. Disponible en <http://lahaine.org/amauta/b2-img/Callinicos.pdf>
- Cruz Kronfly, F. (1994). *La Sombrilla Planetaria, Ensayos sobre Modernidad y Postmodernidad en la Cultura*. Bogotá: Planeta.
- Cruz Kronfly, F. (1998). *La tierra que atardece. Ensayos sobre la modernidad y la contemporaneidad*. Bogotá: Ariel.
- Díaz, E. (2009). *Posmodernidad*. Buenos Aires: editorial Biblos.
- Fajardo F., C. (2001). *Estética y postmodernidad: nuevos conceptos y sensibilidades*. Ecuador: Abya-Yala.
- García Márquez, G. (6 de agosto de 1986). *El cataclismo de Damocles*. Obtenido de archivo Web. Diario El país. : [http://elpais.com/diario/1986/08/09/internacional/523922413\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1986/08/09/internacional/523922413_850215.html)
- Gutiérrez G., R. (1987). *Modernismo: supuestos históricos y culturales*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.



- Jaramillo Vélez, R. (Sin año). *La postergación de la experiencia de la modernidad en Colombia*. En línea. Citado el 18 de septiembre de 2013. En: Rodríguez, Jaime Alejandro. *Novela colombiana*. Disponible en: [http://javeriana.edu.co/narrativa\\_colombiana/contenido/bibliograf/postergacion.htm](http://javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/contenido/bibliograf/postergacion.htm)
- Kant, I. (1964). *Respuesta a la pregunta: ¿Qué es la Ilustración?* En: Filosofía de la historia. Buenos Aires: Nova.
- Kundera, M. (2004). *El arte de la novela*. Barcelona: Fabula Tusquets Editores.
- Lipovetsky, G. (1994). *Modernismo y Postmodernismo*. En: Virviescas, Fernando y Giraldo, Fabio. *Colombia, el despertar de la modernidad*. Bogotá: Foro Nacional por Colombia.
- Lipovetsky, G., (2002). *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama.
- López de la Roche, F. (1998). *Escenarios culturales de una modernidad tardía*. En: Colombia. Nómadas ISSN: 0121-7550 ed: Universidad Central v. fasc. No. 8.
- Ospina, W. (2013). *Colombia, donde el verde es de todos los colores*. Bogotá: Mondadori.
- Touraine, A. (2012). *Crítica de la modernidad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Vargas Llosa., M. (2012). *La civilización del espectáculo*. Bogotá: Alfaguara.





¿Somos poetas?

## ¿Somos poetas?\*

Diego Salamanca Zárate\*\*

Recibido: agosto 10 de 2013 Aprobado: octubre 15 de 2013

---

### Artículo de reflexión

Para citar este artículo/ To reference this article

Salamanca, D. (2013). *¿Somos poetas?* Música Cultura y Pensamiento. Vol 5, N° 5, pp: 99-109

---

**Resumen.** En el presente artículo se abre una reflexión sobre la música y los músicos a partir de la pregunta inicial que se instaura desde el título que se presenta. La pregunta va dirigida a todos aquellos que tengan a la música como estilo de vida, y a quienes le consagran su existencia desde alguna de las múltiples posibilidades abiertas para que así suceda. Se abre a partir de esta pregunta inicial un camino hacia el preguntar y la reflexión desde la perspectiva presentada en la conferencia *El origen de la obra de arte* pronunciada en 1936 por el filósofo Martin Heidegger. Finalmente se volverá a plantear la pregunta inicial y se dejará abierta a la luz de lo reflexionado y a consideración del lector.

**Palabras Claves:** música, poetizar, arte, obra, cuidador, creador, verdad.

### Are We poets?

**Abstract.** The present article opens a reflection about music and musicians, starting with the initial question presented in the title. The question is formulated to all those who find in music a way of life and build their existences on one or more of the multiple possibilities opened for music to become whole life. The main question presented in the title, opens a way through questions and reflections based on Martin Heidegger's conference *The origin of the work of art* offered in 1936. Finally, we will be asking the main question once again and let it open, in the light of our reflections, to reader's consideration.

**Key Words:** music, poeticize, art, artwork, preserver, creator, truth.

---

\*. El presente artículo se ha escrito basado en los contenidos de la Cátedra Estética: Heidegger, ofrecida por la Facultad de ciencias humanas de la Universidad Nacional de Colombia durante el semestre A de 2013. Las lecturas y los apuntes de clase tomados por el autor han sido la principal fuente bibliográfica.

\*\*.. Estudiante del programa de Música Instrumental. Conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia. dssalamancaz@unal.edu.co

Preguntamos si somos poetas y la respuesta inmediata se muestra evidente. Por lo mismo como músicos conviene de entrada desconfiar de ella. Si la respuesta categórica es “No”, debemos preguntar por qué surge tal respuesta, y obtenemos de inmediato que somos músicos y no poetas puesto que los músicos se dedican a la música y los poetas a la poesía. Pero una respuesta tan fácil a un “No” que parece innegociable, no puede sino generar más desconfianza. Quisiéramos, antes que dar una respuesta, abrir caminos por los cuales podamos dilucidar más a fondo de qué se trata la pregunta. Trataremos entonces de buscar una manera a través de la cual podamos llegar a plantear más preguntas alrededor de esta pregunta que, casi arbitrariamente de entrada, vamos a considerar digna. Lo haremos basados principalmente en la conferencia pronunciada en 1936 por el filósofo Martín Heidegger *El origen de la obra de arte*, acudiendo a otras fuentes cuando sea preciso dar claridad a los caminos que abramos, a los que hacíamos mención con anterioridad.

¿A qué nos referimos con ‘poetas’? Si la respuesta fuera la noción derivada del arte poético, nuestro preguntar hubiera tenido que detenerse donde comenzó. ¿Cómo es posible pensar a un poeta fuera de la poesía? Bien, pues ciertamente no nos referimos a los poetas en el sentido del arte poético al que acabamos de hacer mención; sin embargo, la noción de la que partiremos no los excluye. No debemos partir de la poesía para entender a qué nos referimos con nuestra pregunta inicial, sino del “*Poetizar*” (Heidegger, 1996). Poetizar es un concepto amplio que nombra lo que es común a todas las artes. Pero, ¿qué es ‘común a todas las artes’? Es algo que sólo podemos pre-

guntárnoslo si primero nuestra pregunta se dirige al Arte mismo, pues ¿cómo podemos saber qué es lo común a todas las artes sin antes detenernos a preguntar qué es el Arte?

No debemos dar por sentada ninguna idea que tengamos sobre algo que está tan inmerso en nuestro sentido común, pues se cae en el peligro de entenderse como “algo” que siempre está allí, a la mano, sobre lo que no es necesario preguntar. Decimos que está inmerso en nuestro sentido común aunque parte del arte contemporáneo se ha dedicado a desafiar los conceptos habituales de Arte, con obras y técnicas innovadoras, que han ampliado o cuestionado la tradición establecida en las obras maestras del pasado. En nuestro caso podemos pensarlo particularmente en la música, en la que los horizontes de posibilidades se han ampliado casi a la par del implacable desarrollo tecnológico y en donde nuevas formas de organización y concepción de lo sonoro han devenido en obras. Inclusive, somos nosotros los que estamos inmersos en relaciones de sentido que nos permiten con más o menos certeza, en distintos grados de apertura, establecer una relación con ese algo que llamamos Arte, por lo que no es parte de un sentido común que poseemos.

En cualquier caso, nuestra relación con el Arte se da principalmente por ese otro algo al que llamamos obras. Heidegger lo supo: “Para encontrar la esencia del Arte, que verdaderamente reina en la obra, buscaremos la obra efectiva y le preguntaremos qué es o cómo es” (Heidegger, 1996, p-p. 12-13). Así, nuestra pregunta vuelve a dar un giro y ahora apunta a la obra de Arte. ¿Qué es una obra de Arte? Partiremos de lo siguiente: el Arte es un misterio que se manifiesta



### ¿Somos poetas?

en la obra. El pensamiento moderno tiende a ahogar el misterio con su ideal de conocerlo todo y llegar a dominar, por medio de la razón, todo con lo que se relaciona. Así sucede en la relación del hombre con la naturaleza cuando la concibe como un banco de suministros que puede industrializar y almacenar (Heidegger, 1994). Acá, el hombre que todo lo quiere aprehender con su razón para dominarlo, pone lo dominado a su servicio y se sitúa en una relación de poder respecto de la naturaleza. La relación del hombre moderno con el Arte, con las obras de arte, está marcada por el intento de comprender a fondo la obra, queriendo buscar o extraer de la obra significados que están ahí, que quieren expresarle algo y que da por supuestos, además de vivenciarla como una experiencia estética placentera. Se suma a esto la industria que se genera alrededor de las obras de arte y el énfasis desmedido en el artista, que desfiguran la esencia de la obra como ese ente donde se manifiesta el misterio del Arte, que ya mencionamos.

Si en la obra de arte se manifiesta el misterio que es el Arte, debemos apartar nuestra idea de develar todo misterio que se cruza frente a nuestra razón e internarnos en una relación con la obra que no la atropelle, que no exija explicaciones, que deje *ser* a la obra. Esto sólo se consigue si, en una actitud de apertura, nos dejamos a nosotros mismos y a nuestros modelos explicativos habituales y reconocemos a la obra como un fenómeno que está aconteciendo frente a nosotros. Sin embargo, no hay ningún procedimiento específico para que esto suceda, no tenemos garantías en lo que respecta a nuestra relación con la obra. Apenas podemos mencionar la actitud abierta con la que podemos relacionarnos de manera menos impositiva

frente al Arte sin dar más directrices, sería caer en lo mismo. Una vez más, esto no resulta del todo cómodo para nuestro modo habitual de relacionarnos con el entorno, y para nuestra manera de pensar. Pero hemos mencionado dos cosas que no pueden pasar desapercibidas: hablamos de un “dejar *ser*” a la obra, y la reconocimos como un fenómeno que está aconteciendo frente a nosotros. Indaguemos, preguntemos esto qué significa.

Mencionamos antes que uno de los modos de desfiguración de la esencia de la obra es, entre otras cosas, un cierto énfasis que se da a los artistas respecto de su obra, pues devienen en un principio explicativo de la misma. Según esta idea, el artista se expresa a sí mismo en la obra, y ésta se entiende en consecuencia como un reino de la subjetividad del creador. Otro principio explicativo de las obras es la interpretación de las mismas desde su mundo histórico, entendiéndola como un producto de las condiciones de su época, estableciendo fuertes vínculos entre la obra y el pasado en que surgió y desde el cuál puede comprenderse. Ambos principios explicativos pueden aplicarse a las obras para entenderlas, para comprender el mundo en el que han surgido las obras, su mundo histórico. No se trata aquí de cerrar este camino de encuentro frente a las obras, siempre y cuando entendamos que la obra no se agota en estas explicaciones. De hecho, si lo pensamos desde esta relación, es más lo que puede decirnos la obra de su mundo histórico que lo que éste puede decirnos de la obra. Esto es así porque la obra abre un mundo, un lugar que le es propio, que ella misma despliega y en el que reposa en sí misma (Heidegger, 1996). La obra reposa en este ámbito abierto por primera vez

por ella y en ella, es auto-subsistente. De ahí que cuanto más se le aparte de su relación con su creador y su mundo histórico, pueda desplegar de forma más originaria su esencia. (Heidegger, 1996).

Hemos hablado de cómo ciertos principios explicativos aplicados a la obra de arte no bastan, como si la obra se negara a ser aprehendida. Posteriormente nos hallamos frente a la apertura del ámbito que tiene lugar en la obra y sobre el que reposa, y se hace auto-subsistente. En ese bastarse a sí misma se despliega su esencia, su *ser-obra* como lo diría Heidegger, de manera más auténtica en tanto más se distancie de principios explicativos ajenos a ella misma. Pero hasta ahora no hemos hecho ningún intento por preguntar más sobre esa esencia de la obra, sobre el *ser-obra* de la obra. ¿A qué nos referimos? ¿Cuál es esa esencia de la obra propiamente? Recordemos que nuestro intento por comprender este *ser-obra* de la obra radica en la pregunta por el Arte, pues el Arte se hace real en la obra; preguntamos por el Arte para comprender mejor qué nos dice la noción desde la que partimos y sobre la que formulamos la pregunta inicial, la noción de “Poetizar”. No hemos perdido el rumbo, no todavía.

La esencia de la obra es precisamente su reposar en sí misma. Pero este reposar no es simple quietud. ¿En qué consiste entonces el reposar de la obra? Naturalmente entendemos el reposo como la ausencia del movimiento, como la quietud previa o posterior al movimiento. Pero si así fuera, no podríamos reconocer a la obra como ese fenómeno que acontece por el que preguntamos previamente; la indagación entonces se trataba de nuestra referencia a un ‘dejar *ser*’ a la

obra, y de reconocerla como fenómeno que acontece. Ya logramos entender, al menos en un trazo grueso, aquel dejar ser a la obra, desactivando nuestros modelos explicativos habituales respecto de ella. Ahora preguntemos: ¿cómo podemos decir que la obra es un fenómeno que acontece y, a la vez, que reposa en sí misma? A primera vista, una sería contradicción. Pero esto es así por pensar el reposo como la ausencia del movimiento. El reposo de la obra que reposa en sí misma sólo es posible si una vez más logramos desprender nuestro hábito y entendemos el reposo como un movimiento que da a la obra su carácter de fenómeno aconteciente. La obra acontece gracias a que su reposar es esencialmente un combate, un movimiento entre dos contendientes que *son* en la obra y por ella: mundo y tierra (Heidegger, 1996).

Preguntamos por la esencia de la obra y respondimos que lo esencial en la obra es que repose en sí misma. Preguntamos por el reposo y llegamos a que *es* gracias a un movimiento combativo que tiene lugar en la obra. La obra es en esencia un combate (Heidegger, 1996). Heidegger nos pide explícitamente renunciar al combate como una lucha destructiva, en la que los contendientes pretenden aniquilar al rival. Nos incita a esforzarnos por entender éste combate esencial de la obra como una interacción en la que “los elementos en lucha se elevan mutuamente” (Heidegger, 1996, p. 41), pues son conceptos pares y, aunque opuestos, no subsisten separadamente, no pueden ser.

Pero, ¡basta de abstracciones! ¿Cómo puede ser la obra de arte un combate? ¿Qué elementos podrían posibilitar un combate en algo asociado con la cultura y alejado de la barbarie? En primer lugar, estas preguntas



### ¿Somos poetas?

se justificarían si aún pensamos en el combate como un exterminio de una fuerza por otra, y, en segundo lugar, es justamente ese pensar el Arte dentro de la cultura de lo intelectual y lo racional, lo bello y lo disfrutable, lo que ha restado poder al Arte y lo ha reducido a un lujo que se puede exhibir, a una decoración más que podemos apreciar (Heidegger, 1995). Todavía no podemos cesar en ‘abstracciones’ hasta que entendamos más a fondo la esencia del combate. Ya mencionamos de pasada los elementos del combate esencial. Pasemos a preguntar por las nociones de mundo y tierra.

Al referir antes a los intentos por comprender la obra de arte desde su mundo histórico, se llega a que la obra no puede ser entendida de este modo, pues así el mundo histórico en el que surgió la obra haya desaparecido, la obra no se ve forzada a las relaciones que se puedan establecer con éste. De este modo, la obra tampoco es un documento histórico. Sin embargo, es propio de la obra mantenerse en relaciones de significado. (Heidegger, 1996). Las relaciones de significado en las que se ve implicada la obra son las que abre ella misma, la obra instaure mundos de sentido y los mantenga abiertos. De ahí la auto-subsistencia de la obra, pues las relaciones de sentido que sostiene son abiertas en ella y por ella siguen estando abiertas. Volveremos más adelante sobre lo que significa que estas relaciones, este sentido que la obra inaugura, se nombre abierto, en apertura, pues entonces esto implica que previamente no lo estaba. Por ahora, es a esta apertura de mundos de significación a la que llamamos mundo. Según esto, la pregunta sobre qué significa esta o tal obra es incompleta, aunque la obra haya sido asociada a alegoría o símbolo en la es-

tética tradicional (Heidegger, 1996). La obra no ‘significa’ esto o aquello, no ‘simboliza’, sino que instaure redes de significado, instaure mundos de sentido; por esto, la obra tampoco representa nada que ya esté dado en un mundo real, sino que lo presenta en relaciones de sentido que ella misma abre y que muchas veces trascienden y dan nuevos rumbos a las relaciones habituales establecidas. El mundo de sentido que la obra abre, es lo que se presta para las discusiones sobre la obra, lo que podemos en alguna medida integrar a significados, con lo que podemos establecer relaciones de sentido, dada su apertura.

Tierra es, en contraste, la noción que se hace indiscutible, que se niega a cualquier aprehensión o significación. ¿Cómo podemos, entonces, tan siquiera mencionarla? Pues Heidegger nos dice que la tierra se muestra en lo abierto de la obra, como aquella que se cierra a sí misma (Heidegger, 1996). Esta noción es particularmente difícil de entender, porque estamos acostumbrados a querer entender, y esta noción se niega a ser comprendida. Y *es* en la obra de arte. Por eso la obra no se agota en sus significados, es también algo más. Para llegar a esta noción, Heidegger lo hace desde lo que usualmente se llama “material” en la obra. Pensemos en el Arte como aquella configuración de sentidos a partir del sonido que es la música. El sonido esconde en sí mismo infinitas posibilidades de configuración; de entre todas, el creador trae delante esa por la cual la obra llega a ser. Es similar a un escultor frente a un bloque de granito, que esconde en sí infinitas posibilidades de moldearse, pero de las cuales surge una escultura, una obra en particular (Heidegger, 1996). Así pues, la obra se configura y se fija en esa posibilidad,

de entre la infinita cantidad de posibilidades que esconde el sonido. Por eso, así la obra se fije en dicha posibilidad, aún hay mucho que se escapa, de todo lo que la materialidad del sonido posibilita. Pues bien, así como al creador aún hay mucho que le queda como, por así decirlo, no-empleado, como si se le escapara al componer su obra y configurar sentido, en la obra de arte aún hay algo que se escapa frente a las relaciones de significado que ella instaura. A esto que se niega a integrarse al mundo de significaciones de la obra se le llama tierra. Y así como desde el sonido y gracias a él surge esa posibilidad de configuración que trae delante a la obra, desde la tierra, desde ese sin-sentido que *es*, surge el mundo de significación que se instaura en la obra. Sin embargo, se dijo antes que la tierra se muestra como aquella que se cierra a sí misma. Volvamos al sonido para intentar comprender qué significa. Pensemos ahora en el sujeto de una fuga, o en el tema de una sonata o sinfonía. Tomemos como ejemplo el primer tema de la Quinta sinfonía de Beethoven, algo que todo el mundo conoce. Pensemos, oigamos en nuestro interior las notas del primer motivo. Nadie, al menos que haga un esfuerzo consciente, escucha cuatro sonidos sueltos, tres de ellos repetidos. Además, no tiene sentido desde el punto de vista artístico. ¿Por qué? Porque en su simplicidad siempre estos sonidos van a estar implicados en relaciones de sentido que nos impiden captarlos como meros impulsos auditivos desmembrados de toda relación. Como en una relación libre con la obra, nadie escucha alturas específicas ni frecuencias de afinación, que son la materialidad propia del sonido que compone el primer motivo de la sinfonía, esta materialidad se aparta para que surja el sentido que se instaura en la obra. Sin embargo, es desde ella que sur-

ge. Ella -la materialidad del sonido- está ahí en el primer motivo de la Quinta sinfonía, y gracias a ella y desde ella surge esa simple y poderosa célula melódico-rítmica, pero se aparta y se muestra como esa que se cierra a sí misma para dar paso al mundo de significación. Así es como Heidegger pone al alcance de nuestro intelecto la noción de tierra, aunque planteándolo desde otras artes y otras materialidades.

*“Levantarse un mundo y traer aquí la tierra son dos rasgos esenciales del ser-obra de la obra”* (Heidegger, 1996, p. 40).

Ahora bien, la obra permite que se abra el mundo y deja a la tierra mostrarse como esa que se cierra a sí misma. Mundo y tierra son nociones que, aunque opuestas, son pares y no deben pensarse separadamente, como lo mencionamos ya. Gracias a la materialidad del sonido es como en la obra se configura el sentido y se abre el mundo. La tierra se retrae y *“sólo se muestra cuando permanece sin descubrir y sin explicar”* (Heidegger, 1996, p. 39). Tenemos que la obra encierra en sí dos elementos opuestos. Es en la obra en donde se disputa el combate entre mundo y tierra.

La esencia de la obra como un fenómeno que acontece se sustenta en el combate. Mundo y tierra no son ‘partes’ de la obra de arte, no pueden ser señalados dentro de la misma como si así fuera. Más que dos secciones de una sola cosa, son momentos de un proceso. Mundo y tierra combaten en la obra y se muestran siempre de distintas formas. Por esto las grandes obras maestras son inagotables, porque son acontecimientos en sí mismas. Así, la palabra obra no es un nombre que damos a un producto cul-



¿Somos poetas?

tural, es un verbo, proviene del verbo *obrar*, pues la obra está obrando por el combate que es ella misma y en el que reposa.

Se ha recorrido este preguntar por la obra y se ha reconocido como un fenómeno aconteciente en el que siempre, y de un modo diferente, la obra se muestra retrayéndose en sí misma. Decíamos que volveríamos sobre lo que podría significar la apertura, pues pensamos que un algo se daba por cerrado implícitamente, y ahora si acaso vemos esto con más claridad. La obra de arte por ser ese ente<sup>1</sup> que permite tal acontecimiento ante nosotros, tiene un carácter de sacralidad frente a los demás entes que nos rodean (Heidegger, 1996). No obstante, ese acontecer entre ocultamiento y desocultamiento es la verdad de todo lo existente, de todo lo que *es* de alguna forma. En la obra, este acontecer de la verdad de todo ente se deja ver con más claridad, puesto que la obra instaaura nuevas relaciones de sentido y trastoca nuestra cotidianidad, mientras la mayor parte de lo que nos rodea constituye la normalidad de nuestra existencia y nos pasa desapercibido, velado en la transparencia de lo corriente. Justamente la transparencia es ese estado seguro en el que no pensamos detenidamente sobre lo que nos rodea, somos parte del fluir de la existencia de un modo irracional, en el sentido de que no razonamos sobre los objetos como sujetos; la distinción de quiebre surge de los quiebres sobre lo habitual, se llama quiebre por quebrar la transparencia (Echeverría, 2002). La obra genera un quiebre, por así decirlo, sobre la verdad de lo ente. Entonces, en la obra está en obra el acontecimiento de la verdad (Heidegger, 1996).

De la verdad de todo ente, insistiremos. Heidegger pregunta: “¿*Qué tiene que ser la verdad, para que pueda acontecer o incluso tenga que acontecer como Arte?*” (Heidegger, 1996, p. 49). Diremos que para que esto pueda ser así, el concepto de verdad debe asociarse a lo que anteriormente hemos mencionado sobre el combate en la obra; es por eso que hemos intentado dar la importancia que dicho fenómeno ahora adquiere. La verdad ha sido pensada no como la coincidencia entre el enunciado (o la proposición) y la cosa a la que se hace referencia. Éste es el concepto habitual que manejamos y una vez más habrá que dejarlo de lado. La verdad aquí pensada es la verdad como des-ocultamiento, en una dinámica entre el ocultarse y el des-ocultarse de lo ente. El des-ocultamiento no es objetual en el sentido de que no se trata de algo establecido que está oculto y luego, de repente, no lo está. Lo más importante es comprender que, lo que prima, es ese salir de lo oculto de lo ente por primera vez, la generación de un espacio de sentido extraído, por así decirlo, del ocultamiento, de la nada. Si se ha comprendido la dinámica del combate en la obra de arte, nos haremos a una idea aproximada sobre lo que aquí significa verdad, y sobre el sentido de la pregunta por la verdad como acontecer en el Arte. Lo innovador acá es que con esta noción de verdad, derivada de la filosofía griega preclásica, el Arte tiene en su esencia el acontecer de la verdad que hasta ahora había sido exclusividad de la ciencia, pues al Arte le correspondía lo bello y a la ciencia lo verdadero. Ahora entendemos que en el Arte se pone el acontecimiento de la verdad a la obra (Heidegger, 1996).

Decíamos previamente que lo más sobresaliente de la noción de verdad pensada por

1. Ente denota lo que es de alguna manera, que existe

Heidegger es la generación del espacio de sentido surgido por primera vez. A fin de establecerse como tal espacio abierto, la verdad tiene una tendencia a fijarse en la obra: este fijarse en la obra de la verdad sólo es posible gracias a la actividad del creador. Sin embargo, una vez creada, para poder ser un fenómeno aconteciente y lograr trascendencia histórica, la obra necesita de los cuidadores. Heidegger evita las palabras “artista” y “espectador” por la fuerte carga de tradición metafísica que tienen estos conceptos. Pensemos que a los artistas se les entiende en la modernidad como sujetos soberanos y con capacidades tales como la imaginación, la creatividad y el ingenio, entre otras que se expresan a sí mismas en sus obras. Casi se establece la relación de poner al Arte a disposición de la expresión individual del artista, que produce obras. Pero el Arte ya no puede ser pensado como un medio para la expresión de nadie, pues sabemos que en el Arte sucede mucho más y otra cosa: la verdad de lo ente. Así, la noción que tratamos invierte esta tradición estética para darle al creador su lugar en el proceso, en la acción de poner a la obra el acontecimiento de la verdad. Decíamos, en la noción de tierra, que el creador se relaciona con una cierta materialidad —que en el caso de la música es el sonido— y que desde allí, desde la infinita gama de posibilidades que ofrece el sonido, el creador extrae los rasgos con los que configura la obra. En la música el sonido se ha organizado en diferentes sistemas a través de la historia, como es el caso de los sistemas modales, el sistema tonal, los sistemas no-tonales, e incluso la concepción del sonido como problema plástico propia del siglo XX. En cualquier caso, es desde eso establecido previamente, desde eso que el compositor no decide, desde donde vie-

ne a tomar las decisiones que configuran su obra. En ningún momento se da la relación de un artista con un material, al que somete para producir obras. En el caso de la música, se trata de atender a un llamado, al llamado de esa tendencia a la fijación en la obra de la verdad, desde las posibilidades que ofrece el sonido. Aunque esto es común a todas las artes. ¿Qué es lo común a todas las artes? Poetizar es lo común a todas las artes.

Pero la obra creada, gracias a ese “*simple puente hacia el surgimiento de la obra que se destruye a sí mismo en la creación*” (Heidegger, 1996, p. 33) que es el creador, con todo y su auto-subsistencia, no puede trascender a la humanidad histórica como tal obra sin cuidadores. La noción de cuidadores no corresponde a la noción tradicional de espectadores. El espectador está en una relación sujeto-objeto que resulta demasiado distante respecto de la obra. En este caso, la obra se puede apreciar como un objeto valioso de carácter cultural que transmite vivencias o determinadas experiencias estéticas al espectador. Ya establecimos que la obra no se reduce a lo vivencial ni a interpretaciones subjetivas. La noción de cuidador está pensada dentro del acontecimiento que es la obra. Es un sumirse, un dejar de lado los modelos explicativos habituales para internarse en el mundo que se erige en la obra, en su dinámica interna. El cuidador recoge la obra y le da la posibilidad de ser ella, de desplegar su esencia. La obra atrae e interna al cuidador en las relaciones de sentido que ella abre, por lo que el cuidador se relaciona con la obra en la contemplación libre de ese acontecer que se presenta ante sí, de las nuevas relaciones de sentido que lo superan y trastocan su cotidianidad. (Heidegger, 1996). Lo creado no es menos obra sin el



### ¿Somos poetas?

cuidado, pero sólo puede ser en la plenitud de sus posibilidades gracias al cuidador, que le da además su consistencia histórica. En la música nos hallamos frente a una doble posibilidad de cuidado como oyentes y como intérpretes, que se plantean como distinciones básicas pero que no necesariamente se excluyen entre sí. Pero, aún con esta particularidad, esto es común a todas las artes. Y, ¿qué es lo común a todas las artes? Dijimos que lo común a todas las artes es el poetizar.

Ya hemos recorrido parte del camino y nos hallamos nuevamente de vuelta ante la noción que planteamos en principio, sobre la que partimos para formular la pregunta inicial. Al referirnos a la noción de poetizar como aquello que nombra lo común a todas las artes, se hizo necesaria la pregunta por el Arte. La pregunta por el Arte se transformó en la pregunta por la obra, al entenderla como el lugar en donde se hace efectivamente real el Arte, el misterio que es el Arte. En el preguntar por la obra, esta devino como un fenómeno aconteciente que instaaura en sí misma un combate entre dos elementos opuestos y complementarios que Heidegger nombra '*mundo*' y '*tierra*'. Hablamos de la naturaleza del combate y de cómo gracias a él, la obra de arte deviene auto-subsistente, reposa en sí misma. En su reposar combativo, la obra destaca sobre lo que nos rodea y nos permite ser testigos del acontecimiento de la verdad. Vimos, aunque de manera incompleta, como debíamos re-pensar el concepto habitual de verdad para acercarnos más a ese "*ponerse a la obra de la verdad*" (Heidegger, 1996, p. 32). Para que así suceda, se hace necesaria la acción creadora; la verdad, para llegar a ser, requiere del poner a la obra que hace posible el creador. Aún más, la obra necesita, para desplegarse

como tal y ser recogida por una humanidad histórica, de los cuidadores. A ese dejar ser al acontecimiento de la verdad en la obra, como cuidado y creación, Heidegger lo llamó poetizar.

Pero, ¿y qué nos importa? Ya tenemos mucho en qué pensar con la música, ya se lleva toda una vida intentar tocar un instrumento, o componer obras, o aún más difícil es ganarse la vida desde el quehacer musical. Con seguridad en un país como en el que nos hemos visto arrojados al nacer, que forma apenas parte de un mundo como el que habitamos, esto no tiene cabida, son puras teorías sin ninguna utilidad. Y, en medio de todo, esto no nos hace más virtuosos como instrumentistas, no nos da más técnica como compositores, ni nos deja contactos para conseguir empleos o cupos, o ganar concursos, o participar en festivales... para hacer carrera. Esto no lo podemos cuestionar. ¿O sí? Al menos debemos intentarlo. Debemos intentar comprender la importancia de las preguntas que planteamos, porque las teorías sin utilidad que aparentan ser, gravitan sobre aquello a lo que consagramos nuestra existencia. Debemos intentar algo parecido a negarnos a buscar alguna utilidad a estas preguntas, pues con esto sólo podemos limitarnos a preguntar: ¿Qué podemos hacer con esto?, ignorando algo como ¿qué puede esto hacer con nosotros? (Heidegger, 1995, p. 20-21). Debemos, en medio de las necesidades que nos imponen el mundo de hoy y nuestra condición existencial, intentar dar a nuestro Arte musical algo más digno que la simplicidad de un adorno cultural, y debemos indignarnos, muchas veces sólo en nuestra intimidad, cuando en repetidas ocasiones nuestro intento fracase. Debemos intentar meditar, sin dejarnos ensor-

decer por los aplausos, ni plegarnos ante el hambre de aprobación que nos acosa, sobre qué estamos haciendo con lo que hacemos y en qué medida somos responsables de su situación en nuestros días. Sólo así se puede fecundar el intento de transformación de la cultura que recorre las páginas de la conferencia sobre la que nos hemos basado para llegar, con ciertas dificultades por ser músicos y comúnmente no tener mucho acceso a esas reflexiones, hasta acá. Nos diría Heidegger que, en definitiva, debemos intentar complicarnos aún más las cosas a nosotros mismos y a nuestro entorno cultural, pues *“la agravación de la dificultad constituye una de las condiciones esenciales y fundamentales para el surgimiento de todo lo grandioso, en lo que incluimos, por encima de todo, el destino de un pueblo histórico y sus obras”* (Heidegger, 1995, p. 20).

La esencia poética del arte -y con ello la de la música- acontece cuando la verdad se instaaura en la obra gracias al creador que la trae delante, y al cuidador que la deja acontecer (Heidegger, 1996). El Arte, como un dejar ser y acontecer de la verdad, aún sigue siendo un enigma. A este enigma hicimos mención en principio, al decir que el Arte es un misterio que se manifiesta en la obra. Si es un misterio, para poder seguir siéndolo debe permanecer como tal, por lo cual conviene recordar que, *“lejos de nuestra intención pretender resolver el enigma, nuestra tarea consiste en ver el enigma”* (Heidegger, 1996, p. 68). Como compositores, como intérpretes y como oyentes, estamos siendo en la esencia poética del Arte. Si esto es así, poetizar está pensado desde lo que nos define a todos como lo que somos: el Lenguaje. Por ser un bien que nos es común a todos, el lenguaje se ha malinterpretado como un medio por el cual nos expresamos y transmitimos in-

formación entre nosotros. Pero la esencia poética del Arte es también la del lenguaje, aunque sería mejor plantear que la esencia poética del lenguaje es la esencia poética del Arte, a la que ya, en cierta medida, logramos acercarnos previamente. Esto es así porque gracias al lenguaje meditamos y nombramos al Arte como tal; nosotros y nuestro mundo de significaciones somos en el lenguaje de la forma más originaria. ¿Por qué decimos que se ha malinterpretado el lenguaje por ser común a todos? Porque, al *ser* en el lenguaje de una forma tan originaria, caemos en el peligro de darlo por sentado en nuestra cotidianidad y se oculta ante nosotros la verdad de la esencia poética del lenguaje (Heidegger, 1992), pues *“El habla no es un instrumento disponible, sino aquel acontecimiento que dispone la más alta posibilidad de ser hombre”* (Heidegger, 1992, p. 133). Pero, ¿y no ocurre algo parecido con la música? Efectivamente. La música suena en todas las partes donde habitamos, y ha sido así desde la prehistoria. Entonces, sólo resta preguntarnos en dónde de entre todo lo que comúnmente nombramos música, se hace patente la esencia poética de la música, el poetizar o si es que esto todavía acontece.

La historia es una tensión constante entre fuerzas innovadoras y conservadoras, fuerzas opuestas y complementarias que definen lo que usualmente está oculto ante nosotros y sobre lo que basamos nuestro decidir en la existencia. El Arte, que abre y genera nuevas relaciones de sentido, da nuevos giros a ese trasfondo de la existencia que no decidimos previamente, pero al que siempre estaremos llamados a superar. Poetizar, como esencia poética del Arte, es ese crear y dejar acontecer a la música de modo tal que trastoque lo habitual y modifique nuestra historia. Y



¿Somos poetas?

con todo, nuevamente tenemos la osadía y nos atrevemos a preguntar: ¿Somos poetas?

**Referencias**

Echeverría, R. (2002). *Ontología del Lenguaje*. Santiago: Dolmen Ediciones S.A.

Heidegger, M. (1996). El origen de la obra de Arte. En M. Heidegger, *Caminos de Bosque*. Madrid: Alianza.

Heidegger, M. (1992). Hölderlin y la esencia de la poesía. En M. Heidegger, *Arte y Poesía*. Buenos Aires: F.C.E.

Heidegger, M. (1995). *Introducción a la metafísica*. Barcelona: Gedisa.

Heidegger, M. (1994). La pregunta por la técnica. En M. Heidegger, *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones Serbal.





# La música en los grandes matemáticos de Occidente

Carlos Eduardo Beltrán Reyes\*

Recibido: agosto 15 de 2013 Aprobado: octubre 15 de 2013

## Artículo de reflexión

Para citar este artículo/ To reference this article

Beltrán, C. (2013). *La música en los grandes matemáticos de occidente*. Música Cultura y Pensamiento. Vol 5, N° 5, pp 111-117

**Resumen.** Los grandes físico-matemáticos de Occidente como Fourier, Euler, Mersenne, D'Alembert Galileo, Lagrange, Bernoulli, nunca estuvieron ajenos a la música. Prueba de esto son sus innumerables tratados, libros o compendios que versaron sobre temas como la proporción armónica, el sonido musical, la tensión de las cuerdas, la escala común y la numérica, o las cuerdas accidentales. Ya desde la antigüedad existen referencias que informan que la escuela pitagórica estaba influenciada por sus conocimientos sobre las medias (aritmética, geométrica y armónica), las cuales se habían retomado para la escala numérica llamada hoy *Diatónica* (Guthrie, 1999, p. 17). En el presente artículo se pretende explorar la forma como la música ha sido tratada por estos matemáticos.

**Palabras Claves:** Proporción, armonía, escala numérica, escala cromática, relaciones numéricas.

## The music in the great Western mathematicians

**Abstract.** Great Western mathematicians physicists, as Fourier, Euler, Mersenne, Galileo D'Alembert, Bernoulli, were never outside the music. Proof of this are their incontable treaties, books or compendia dealing with topics like the harmonic proportion, musical sound, strings tension, the common and numeric scale, or accidental strings. Since ancient times there are references that inform, that the Pythagorean school was influenced by their knowledge of the average (Arithmetic, geometric and harmonic), which had been re-used for the numerical scale now called Diatonic (Guthrie, 1999, p. 17) This article is intended to explore how the music has been treated by these mathematicians.

**Key Words:** Proportion, harmony, numerical scale, chromatic scale, numerical relationships.

\*. Carlos Eduardo Beltrán es matemático por la Universidad de Leipzig, magister en matemáticas por la Universidad de Heidelberg, magister en administración por el Instituto Tecnológico de Monterrey. Profesor de matemáticas de la Universidad de Ibagué. carlos.beltran@unibague.edu.co

Antonio Eximeno en su tratado *Del origen y reglas de la música* comenta que “es un antiguo error suponer que la música se deriva de las proporciones matemáticas” (Eximeno, 1978, p. 63). El presente escrito no pretende tal cosa, intenta hacer un corto desarrollo histórico de la música en relación con los aportes que le hicieron grandes matemáticos. Una primera parte o entrega estará dedicada a notas históricas sobre matemáticos de la antigüedad hasta el siglo XVIII. La segunda, a aquellos personajes que hicieron interesantes aportaciones en los siglos XIX y XX, cuando se da comienzo a la aplicación de técnicas matemáticas para la composición de música, en formas o corrientes musicales como el Dodecafonismo, el Serialismo integral y la música estocástica.

La escala musical de 12 notas utilizada actualmente en Occidente no es producto de la casualidad, es consecuencia de una búsqueda de sonidos que se pueden combinar armónicamente mediante ciertas proporciones matemáticas. Igualmente, la construcción de una escala a partir de una nota se logra mediante unos intervalos (la octava, la quinta y la cuarta) y un procedimiento matemáticamente repetitivo que utilizaron en su tiempo los pitagóricos, quienes fueron los primeros de los que se tenga constancia de que hiciesen un estudio de la escala musical, utilizando las propiedades y relaciones de la armonía musical, la cual estaría determinada por los números, ya que pensaron que las relaciones de estos son las relaciones de todas las cosas. Para ellos los números fueron lo primero en toda la naturaleza.

*Pitágoras* influenció a los pitagóricos (siglos VI-III a.C) al heredarles sus conocimientos sobre las medias (aritmética, geométrica y

armónica) y su misticismo por los números naturales y la música. Es conocido que en su afán por explicar de forma matemática los intervalos, fue sorprendido por el sonido rítmico que producía el golpe de los martillos en el yunque de un herrero.

Utilizando cinco martillos pudo comprobar que uno rompía la escala de sonidos porque tenía un peso que no estaba en relación numérica con los otros cuatro, por lo cual lo eliminó y, con los restantes, obtuvo conclusiones que abrieron camino para la música en Occidente. Si nos atenemos al relato que hiciera *Boecio*, escritor que vivió en el siglo VI después de Cristo, es ilustrativo recordar los siguiente:

Pitágoras, obsesionado por el problema de explicarse matemáticamente los intervalos fijos de la escala, al pasar frente a una herrería, le llamó la atención la musicalidad de los golpes de los martillos sobre el yunque. Entró y observó largamente. Luego, al experimentar, utilizó cinco martillos. El peso de cuatro de ellos estaba en la proporción de 12, 9, 8 y 6. El quinto, cuyo peso no correspondía a relación numérica alguna con el resto, era el que echaba a perder la perfección del repiqueteo. Fue retirado y Pitágoras volvió a escuchar. El mayor de los martillos, cuyo peso era doble del más pequeño, daba la octava más baja. Como los pesos de los otros dos martillos (9 y 8) correspondían a las medias aritmética y armónica respectivamente de los primeros pesos (12 y 6), pensó que aquellos dos martillos le darían las otras notas fijas de la escala (O'Meara, 1989, p. 11).

Esto lo llevó a probar con cuerdas cuyas longitudes eran de razones 1:2 y 2:3 (media armónica de 1 y 2) y 3:4 (media aritmética de 1 y 2), con lo cual pudo comprobar que producían combinaciones de sonidos me-



lódicamente agradables, logrando construir una escala a partir de estas proporciones. Para guía del lector, en matemática 3:4 es la media aritmética de  $1 \frac{1}{2}$ , mientras que 2:3 es la media armónica de  $1 \frac{1}{2}$ .

En la Edad media se les llamaba a estos intervalos diapasón, diapente y diatesarón. Hoy los llamamos octava, quinta y cuarta porque corresponden a esas notas de la escala pitagórica diatónica (do, re, mi, fa, sol, la, si, do).

Las tres medias (armónica, geométrica y aritmética) forman una progresión geométrica. Sin embargo posteriores trabajos hechos por monjes en la Edad media harán que esta sea rechazada por su inconmensurabilidad. Siglos más tarde, el matemático Mersenne creó la escala cromática para corregir esta desviación ya que correspondía exactamente al *Fa sostenido* de la escala cromática.

Existen referencias de que Claudio Ptolomeo, el matemático greco-egipcio (año 100- 170 d.C) incursionó en el mundo de la música. De hecho, en su tratado de teoría musical "*Harmonicos*", hizo un análisis comparativo de los fundamentos de la música griega y la pitagórica de su época. Pensaba que "*en las leyes matemáticas subyacen los sistemas musicales como en los cuerpos celestes y que, por tanto, ciertas notas se correspondían con ciertos planetas y las distancias entre estos y sus movimientos*" (Newton, 1977, p.31). Esta idea había sido propuesta por Platón en el mito de la música de las esferas, música no escuchada ya por nosotros pero que es producida por la revolución de los planetas.

### **El Siglo de las luces: de la Ilustración (siglo XVII) al siglo XVIII.**

El Siglo de las luces se inicia con referencias a la música. La primera obra de René Des-

cartes, también llamado Renatus Cartesius (1596 - 1650) fue *Compendium Muiscae*, que significa el Compendio de Música. En éste se describen y explican las proporciones matemáticas que se dan en las vibraciones armónicas de las cuerdas musicales. Llama la atención que su dedicatoria reza "*escrito con prisa solo para vos*" (Descartes, 1683 p.3), y se le habla al lector de las pasiones, aquellas engendradas en el alma por el sonido armónico de la música.

El compendio, que fuera escrito durante su alistamiento como caballero voluntario en el ejército del Príncipe de Orange (Holanda), lo realizó mientras trataba e investigaba temas de la milicia: la balística, la ingeniería militar y la navegación. Fue terminado para el 31 de Diciembre de 1618 y sirvió de regalo de año nuevo a Beeckman, quien para su época era un destacado físico-matemático y gran teórico musical, se dedicaba a estudiar las consonancias y disonancias físicas, así como la teoría de los modos y todas aquellas cuestiones relacionadas con el placer de la audición.

En el Compendio de la música, Descartes analiza por qué la *Quarta* (Cuarta) no suena tan bien como sí acontece con la *Quinta*. En la misma línea iniciada por el gran Pitágoras en su serie armónica, la *Quarta* es en realidad un armónico de la *Quinta*. En el siguiente párrafo, Descartes va un paso más allá que Pitágoras en sus ideas sobre la vibración de las cuerdas, al afirmar que "*de Dítono, Tertia y Sextia los sonidos más agradables, lo son porque son en realidad de proporción múltiple del fundamental, con lo que nos introduce en el concepto teórico de que la cuerda vibra en varias ondas que son múltiplo de la fundamental*" (Descartes, 1618, p-p. 19-22). Infortunada-

mente Descartes no profundizó más sobre estos problemas que fueron resueltos en el siglo siguiente.

### La escala cromática o temperada

Para el siglo XII compositores y músicos empezaron a separarse de la tradición de la escuela pitagórica, creando nuevos estilos y tipos de música. Esto los llevó a crear diferentes formas de afinar, si bien seguían utilizando las matemáticas para poder calcular los intervalos sin seguir los principios de los pitagóricos. Este cambio causó desacuerdo entre los matemáticos, quienes querían una estricta fidelidad y adherencia a sus fórmulas, mientras que los músicos buscaban reglas fáciles de aplicar.

La solución hallada fue la escala cromática, desarrollada mucho antes para resolver los constantes problemas de afinación. Gracias a ella se pudo descubrir que se podía cambiar de una tonalidad a otra sin tener que modificar la afinación de cualquier instrumento de la época. Esta escala no se popularizó hasta 1627, cuando el fraile, filósofo y matemático Mersenne (1588 –1648) publicara su obra *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique*, en la que estudiaría diversos campos de la teología, las matemáticas y la teoría musical. Sería Mersenne quién formulara las invaluable reglas para afinar que son usadas hoy en día.

La escala cromática es la forma musical que permite mantener series dentro de un espacio definido. La transición de la afinación pitagórica a la cromática llevó siglos y ocurrió de forma paralela al cambio en la relación entre la forma tradicional y la nueva. Entre quienes se interesaron por la relación

habida entre la música, las matemáticas y la escala cromática se destacan músicos del Barroco tardío -entre 1700 y 1750- como Vivaldi, Handel y Bach. Para estos siglos, la orquestación creció en complejidad y el arte del contrapunto alcanzó su máxima expresión con Bach. Así mismo la ópera se popularizó por toda Europa. Ya para la época del Clasicismo (1750-1820) se utilizó la escala cromática con gran conocimiento y maestría por Mozart, Haydn y Beethoven, pero también se retornó a una música más sencilla, de estilo galante.

Pero, ¿de qué trata esta escala cromática, referenciada en *Armonía universal*? Esta permite la creación de una sucesión en la que todos los intervalos son iguales, dividiendo la escala de *do* a *do* en 12 partes iguales (12 semitonos). Con la escala cromática se resolvía un viejo problema, el de cambiar de tonalidad, el modular sin tener que volver a ajustar la afinación. El viejo problema de la ‘coma pitagórica’ había desaparecido.<sup>2</sup>

Para calcular la frecuencia de cada nota en la escala cromática, Mersenne enunciaba que dada su escala (para encontrar la nota *La*), se debería usar la siguiente fórmula:  $F(i) = 440 * 2^{i/12}$ , donde (*i*) es la escala o la distancia de la nota *La*. Aclarando que si  $F(i)$

2. La coma pitagórica es un intervalo musical que resulta de la diferencia entre doce quintas perfectas y siete octavas. Su expresión numérica es  $(\frac{3}{2})^{12} - 2^7 = \frac{531441}{524288}$  y su magnitud es de 23,46 cents, siendo esto algo menos de la cuarta parte de un semitono temperado.

Para el sistema de afinación pitagórico que construye la escala utilizando exclusivamente quintas perfectas, el círculo de quintas no se cierra porque las doce quintas del círculo (con su correspondiente reducción de las octavas necesarias) no equivalen al unísono ni a la octava. Dicho de otra forma: el sucesivo encadenamiento de factores de frecuencia iguales a 3:2 (la quinta) nunca produce un valor que se pueda reducir a la relación 2:1 (la octava). Ningún número es al mismo tiempo potencia de 3 y de 2, salvo la unidad, que representa el unísono. La quinta que se usa artificialmente para completar el círculo es una coma pitagórica menor que la quinta justa, y se conoce como quinta del lobo.



es negativa, la tecla, en el caso del órgano o el clavecín, estaría a la izquierda.

Tomemos como ejemplo lo siguiente: se quiere encontrar la frecuencia de la nota Do del teclado de un clavecín, la cual se encuentra a nueve teclas a la izquierda. Al utilizar la fórmula tendremos:  $440 * 2^{-9/12} = 261.63$

Antonio Eximeno, en su tratado titulado *Del origen y reglas de la música* (1978), presenta una interesante comparación y diferenciación entre las frecuencias de las escalas natural, pitagórica y cromática.

*Escala Natural:* 275.00 302.50 330.00 357.50  
385.00 412.50 440.00 495.00

*Escala Pitagórica:* 260.74 278.44 293.33 309.03  
330.00 347.65 371.25 391.11 417.66 440.00  
463.54 495.00

*Escala Cromática:* 261.63 277.18 293.66  
311.13 329.63 349.23 369.99 392.00 415.30  
440.00 466.16 493.88

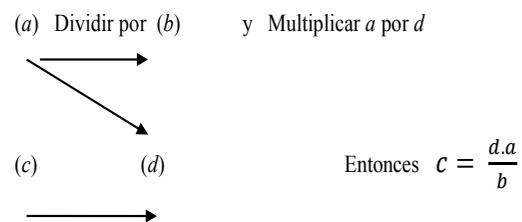
La traducción de *L'Harmonie universelle* (1636) hecha por Mersenne muestra que esta obra trata sobre la teoría musical y los instrumentos musicales. Una de las mayores contribuciones en este campo es la idea según la cual dos veces la raíz de  $\sqrt[3]{\frac{2}{3-\sqrt{2}}}$  era la razón principal de un semitono.

Este valor, calculado para su época, era algo más afinado que el calculado en 1588 por el gran genio matemático y físico italiano Galileo Galilei (1564 –1642) y que todavía se utiliza: 18/17. Lo interesante de este aporte de Mersenne es que tenía la cualidad de poderse construir de una forma directa con escuadra y un compás. La descripción que hiciera Mersenne de la determinación de

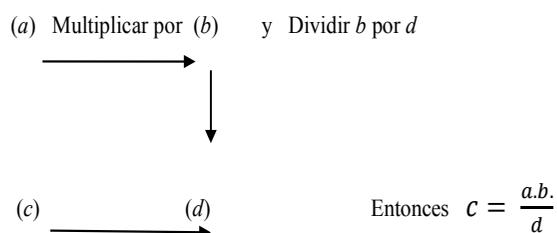
la primera frecuencia absoluta de un tono audible, hoy conocido como 84 Hz, implicaba que, para entonces, ya había podido demostrar que la razón de la frecuencia absoluta de dos cuerdas vibrantes, que dan un tono musical y su octava es 1:2. Por tanto, la armonía percibida (consonancia) de tales notas se explicó gracias a que la razón de las frecuencias de la oscilación del aire también era 1:2, lo que ofrecía consistencia a la hipótesis de la equivalencia entre las frecuencias de la fuente y el movimiento del aire, que ya se conocían para la época.

El *Traité de l'harmonie universelle* (1627) se considera la fuente teórica de la música del siglo XVII, especialmente en la Francia de las luces y la Ilustración, donde rivalizó incluso con las obras del gran teórico italiano Pietro Cerone. (1566 – 1625). Al vibrar las cuerdas, se emiten sonidos. Mersenne hizo unas reglas o enunciados basados en la proporcionalidad sobre estas vibraciones.

Una proporción no es más que una igualdad entre dos o más fracciones. La proporción es directa si relaciona magnitudes en las que, al aumentar una, también lo haga la otra y viceversa. En este caso la regla de tres se aplicará de la siguiente manera:



Ahora bien, la proporción es inversa si implica una relación de magnitudes en que, al aumentar una, la otra disminuye y viceversa. En este caso la regla de tres se aplicará de la siguiente manera:



La frecuencia del sonido producida por una cuerda cumple los siguientes enunciados, conocidos como las *Leyes de Mersenne*.

El sonido producido por una cuerda es:

- I. Inversamente proporcional a la longitud de las mismas.
- II. Directamente proporcional a la raíz cuadrada de la tensión a la que está sometida.
- III. Inversamente proporcional a la raíz cuadrada de la densidad de la misma
- IV. Inversamente proporcional a la raíz cuadrada de la sección de la misma, o lo que es lo mismo, a su diámetro.
- V. Inversamente proporcional a la temperatura, al dilatar la cuerda y hacerle perder tensión (Marsenne, 1636, p. 11).

Este curioso comportamiento de una cuerda al vibrar generó un interés excepcional nunca antes visto entre los matemáticos, “*dando lugar a una de las controversias más encendidas y fructíferas en la historia de las Matemáticas*” (Marsenne, 1636, p.35).

Para el siglo XVIII, la matemática no se encontraba lo suficientemente avanzada como para abordar este problema. En 1715, Brook Taylor (1685 - 1731) encontró que el movimiento de un punto cualquiera (arbitrario) de la cuerda es el de un péndulo simple y, como consecuencia de esto, la forma de la curva que toma la cuerda en un instante conocido o dado, debería ser sinusoidal (función trigonométrica seno).

Pero existe un problema, pues el sonido fundamental correspondiente a la vibración pendular no es el único que emite la cuerda al vibrar. Al hacer esto, se puede observar que simultáneamente se producen otros sonidos de menor intensidad, llamados ‘parciales’. La distribución e intensidad de estos parciales (*timbre*) son los que diferencian a los instrumentos o voces que ejecuten la misma nota.

Para esa época ya se conocía que, en el caso de los instrumentos de cuerda y viento, las frecuencias de los sonidos parciales son múltiplos de la frecuencia fundamental  $F$  y que, de estos múltiplos (armónicos), el primero es la propia frecuencia fundamental, el segundo corresponderá al doble ( $2F$ ), el tercer armónico será el triple ( $3F$ ) y así sucesivamente.

La solución final del problema fue hallada ya bien avanzado el siglo XII gracias a Joseph Fourier (1768 - 1830). Este trabajo es conocido en matemáticas como el análisis armónico o análisis de Fourier y estudia la representación de funciones o señales como superposición de ondas “básicas” o armónicos, que abrieron las posibilidades a nuevas formas sonoras para el siglo XX.

Históricamente se conoce que en este interesante debate participaron grandes genios de la física matemática. Es muy conocido el debate que se dio entre Johann Bernoulli y Leonhard Euler, al igual que entre Jean-Rond D’Alembert, J. L. Lagrange y L. Dirichlet. Este trabajo se ha convertido hoy en herramienta con enormes posibilidades para aplicaciones en diferentes campos. El conocimiento de ellas apoyó el nacimiento del Dodecafonismo o música dodecafónica,



y de la música estocástica, de la que también podría decirse que se caracteriza por masas de sonido, “nubes” o “galaxias”, donde el número de elementos es tan grande que la conducta de un elemento individual no puede ser determinada, pero sí la del todo, en la cual sin duda está implícita la Matemática.

### Referencias

- Bergasa, J. (2003). *Laplace: el matemático de los cielos*. Editorial Porrúa, Barcelona. pp 38,
- Calinger, R. (1996). *Leonhard Euler: The First St. Petersburg Years (1727–1741)*. *Historia Mathematica* 23 (2) : pp. 125.
- Descartes , R. (1618). *Cumpendium Musicae*. Amstelodami : Ex Typographica Blaviana
- Dunham, W. (1999). «1,4». *Euler: The Master of Us All*. USA. The Mathematical Association of America.
- Eximeno, A. (1978). *Del origen y reglas de la música*. Editorial, Torregalindo, 10 Madrid-16. pp.63
- Guthrie, W.K.C. (1999 [1ª edición, 3ª reimpresión]). *Historia de la Filosofía Griega. Vol. I: Los primeros presocráticos y los pitagóricos*. Editorial Gredos: Madrid. ISBN 84-249-0949-6.
- Jámblico M. (2003). *Vida pitagórica. Protréptico*. Madrid: Editorial Gredos. ISBN 978-84-249-2397-6. pp 19
- Kirk, G.S., Raven, J.E., y Schofield, M (2008). *Los filósofos presocráticos. Historia crítica con selección de textos*. Edición revisada, tapa dura. Madrid: Editorial Gredos. ISBN 978-84-249-3567-2. pp 56, 103
- Marsenne, M. (1636). *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique.*, traducción. p.35.
- Marsenne, M. (1644) *Universae geometriae synopsis*, recapitulación del *Euclidis* de 1626 con nuevos comentarios y notas.
- Newton, R. R. (1977). *The Crime of Claudius Ptolemy*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Nobbe, C. F. A., ed. (1843). *Claudii Ptolemaei Geographia*. 3 vols. Lipsiae (Leipzig): Carolus Tauchnitius. pp18.

### Cibergrafía

- <http://www.divulgamat.net/weborriak/TestuakOnLine/03-04/PG03-04-ibai-barriaga.pdf>
- <http://es.wikipedia.org/wiki/Monocordio>
- <http://www.paideiapoliteia.org.ar/docs/ch003.htm>



# MÚSICA EN CLAVE





La obra musical de Luis Antonio Calvo

# La obra musical de Luis Antonio Calvo

**Sergio Ospina Romero\***

*Universidad Nacional de Colombia*

Recibido: agosto 15 de 2013 Aprobado: noviembre 15 de 2013

---

## Artículo de investigación

Para citar este artículo/ To reference this article:

Ospina R., Sergio (2013). La obra musical de Luis Antonio Calvo. *Música, Cultura y Pensamiento*. Vol 5, N° 5, pp: 121-154

---

**Resumen.** El presente artículo presenta un estudio musicológico de la obra del compositor colombiano Luis Antonio Calvo (1882-1945) organizado en cuatro secciones: a) la dilucidación del legado estilístico que recibió, en especial en lo relacionado con el romanticismo pianístico europeo del siglo XIX; b) la discusión en torno al carácter simultáneamente actual y anacrónico de su música; c) el análisis musical propiamente dicho, en términos de ritmo, melodía, armonía, timbre, forma y carácter lírico; y d) la consideración del papel que jugó su música en el florecimiento de los discursos sobre la música nacional colombiana en los años 40 del siglo XX.

**Palabras Claves:** Calvo, Luis Antonio, musicología, música nacional, música colombiana.

## The musical artwork of Luis Antonio Calvo

**Abstract.** The following article presents a musicological study of the work of Colombian composer Luis Antonio Calvo (1882-1945). The article is organised in four sections: a) the elucidation of the stylistic legacy he embraced, particularly, in relation to the European pianistic romanticism of 19<sup>th</sup> century; b) the examination of the stylistic mood of his music, simultaneously contemporary and anachronic; c) the musical analysis itself, specifically in terms of rhythm, melody, harmony, form, and lyrics; and d) the consideration of the role of his music in relation to the debates around Colombian national music in the 1940s.

**Key Words:** Calvo Luis Antonio, musicology, national music, Colombian music.

---

\*. Antropólogo, pianista y Magíster en historia. Docente en el Departamento de Antropología de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá. El presente texto hace parte del trabajo titulado Luis A. Calvo, su música y su tiempo, presentado originalmente como tesis de maestría del autor. Contacto: sdospinar@unal.edu.co

## Introducción

La música de Luis Antonio 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 del mundo de la música académica, 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 Antonio Calvo, entre otros, se dieron a la tarea de escribir toda una suerte de composiciones, en su mayoría miniaturas musicales, al amparo de los géneros musicales de corte esencialmente popular que tenían a su disposición. Pasillos, bambucos y danzas principalmente, pero también tangos, foxtrots, vales y pasodobles, entre muchos otros géneros, sirvieron para alimentar la demanda de una industria de entretenimiento musical en ciernes, en donde las partituras litografiadas para el estudio doméstico del piano, los discos y la radio jugaron un papel decisivo en favor de la difusión y masificación inicial de estas músicas y, eventualmente, en su constitución como un modelo discursivo dentro de la definición de la identidad nacional. Se trató, en su mayoría, de música sencilla en sus contornos melódicos y armónicos, y que por lo general se ceñía sin mayores variaciones a los patrones rítmicos más característicos de los géneros musicales que acogían en sus partituras. Algunos de sus compositores abrazaron una consistente formación musical, mientras que otros (en realidad la mayoría de ellos y entre quienes se cuenta el mismo Luis A.

Calvo), tuvieron una instrucción académica accidentada y esencialmente anclada a los contextos propios del aprendizaje empírico y de las faenas laborales de la música por demanda. Tales cuestiones constituyen referentes inseparables en la consideración de la obra musical del autor en mención, la cual está contenida en un catálogo de por lo menos 258 piezas.

Si bien Calvo pudo dedicarse con relativa libertad al ejercicio de la composición, su oficio estuvo marcado, como telón de fondo, por la adversidad y la tragedia. Durante la primera mitad de su vida la estrechez económica fue un lastre continuo; en la segunda mitad tuvo que convivir con un aciago diagnóstico en su cuerpo, repleto de imaginarios colectivos de espanto y terror: la lepra. Calvo nació en 1882 y vivió sus primeros nueve años en Gámbita, Santander. Entonces se trasladó en compañía de su madre y su hermana a la ciudad de Tunja, y allí permaneció por cerca de 13 años. En 1905 viajó a Bogotá, en donde permaneció los siguientes once años viendo cómo el panorama artístico le empezaba a sonreír cada vez más gratamente. Pero en 1916, con un poco más de tres décadas vividas, el infortunado diagnóstico lo prendió súbitamente y lo obligó a trasladarse al, por aquel entonces, leprocomio de Agua de Dios. Y en Agua de Dios vivió hasta su muerte, acaecida en abril de 1945, cuando se acercaba a los 63 años de edad.

Al igual que muchos otros compositores de su generación y que la mayoría de compositores asociados al ámbito de la música popular, Luis Antonio Calvo ha sido muy pocas veces objeto de estudio por parte del medio académico profesional de la musicología en Colombia. Solamente los musicólo-



La obra musical de Luis Antonio Calvo

gos Mario Gómez-Vignes y Ellie Anne Duque se han referido al caso de Calvo en sus publicaciones, pero a pesar de lo acertado y pertinente de sus observaciones, sus trabajos constituyen aproximaciones muy generales y sintéticas. Por tanto, el propósito del presente trabajo es ampliar el horizonte temático propuesto por estos dos investigadores y profundizar en sus planteamientos analíticos en relación al trabajo creativo de Luis A. Calvo. Para esto, además de sacar provecho de las ideas esbozadas por Gómez-Vignes y Duque, este estudio se nutre de los resultados obtenidos por el autor luego de una extensiva investigación alrededor de la vida y la producción musical de Calvo.

En procura de realizar un balance musicológico suficientemente sucinto, y hasta donde sea posible completo, las líneas que vienen ahora están organizadas en cuatro secciones: la dilucidación del legado estilístico que recibió y abrazó Calvo; la discusión en torno al carácter simultáneamente actual y anacrónico de su música en las primeras décadas del siglo XX; el análisis musicológico propiamente dicho, sobretudo en términos de forma musical y de las características rítmicas, melódicas, armónicas, tímbricas y líricas más predominantes; y por último, una breve consideración del papel que desempeñó la música de Calvo, y en especial su obra *Escenas Pintorescas de Colombia*, en el posicionamiento de los discursos sobre la música y la identidad nacional colombiana en los años 40 del siglo XX.

### La música de Calvo: heredero estilístico del siglo XIX

Por los años en que Calvo vivió su infancia y adolescencia predominaban en el repertorio “marchas, polcas, valeses, danzas, pasillos

y bambucos”. Y es que, 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, fiduciarias de un aire distintivamente romántico, estuvieron mucho más presentes en el orden de día (Duque, 2001, p-p. 252-253; Ospina, 2010, p-p. 3-15).<sup>1</sup> Así pues, a pesar de la incursión de algunos compositores en los terrenos de la ópera, la zarzuela y la música religiosa, 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”. Ciertamente, en términos de preferencias musicales y de repertorios disponibles “reinaban el vals, la polca, la marcha, y la recién importada danza habanera”. (Duque, 1998, p. 125). Tales géneros empezaron a apilarse en el catálogo de Calvo, pues tal fue la herencia estilística que le fue legada 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 las composiciones de Calvo llegaron a los salones o estuvieron destinadas para ellos.

Y es que al considerar su catálogo de composiciones un hecho salta a la vista: la obra musical de Luis Antonio Calvo está mayoritariamente conformada por pequeñas piezas que, a pesar de la diversidad de gé-

1. Dentro de 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.

neros que cobija, bien pueden clasificarse dentro de la categoría de música de salón. Es más, exceptuando un pequeño porcentaje de obras para orquesta y de música religiosa, y el conjunto de sus canciones, la producción musical de Calvo es, casi por definición, un abundante repertorio de piezas de salón. Dentro de esta perspectiva, aunque los aires y los motivos nacionales pululan por doquier en los trazos compositivos de Calvo, sobre todo rítmicamente hablando, buena parte del fundamento estilístico de sus danzas, gavotas, valeses, bambucos, pasillos y otras obras de corte más popular o misceláneo, procede de una tradición musical esencialmente europea, popular y decimonónica.

En efecto, 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 Z., Fulgencio García, Ricardo Acevedo Bernal y, por supuesto, Luis A. Calvo, son herederos de la tradición que los franceses denominaron «piezas de carácter», apelativo que hacía mención a todo 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, 2008, p. 3). Además, como explica con propiedad Arnold Hauser, con el establecimiento del Romanticismo la música experimentó una auténtica «desintegración» en muchas de sus formas clásicas:

...[La] 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 (1978, p-p. 954-955).

Y es que “el concepto mismo de la pieza de salón es europeo”, un concepto que para 1900 ya tenía un historial de por lo menos dos siglos de maduración, si bien su constitución primordial se gestó a lo largo del siglo XIX (Duque, 2001, p. 254). En opinión del musicólogo Mario Gómez-Vignes, fue el resultado de la confluencia de al menos tres tendencias musicales. En primer lugar, «el pianismo brillante» característico de las elaboraciones de los compositores de vanguardia de la primera mitad del siglo, tales como Chopin o Liszt y de algunos de sus sucesores, entre ellos Saint-Saëns, Grieg, Dvořak o Tchaikovsky, quienes “pese a nutrirse de las audaces conquistas de sus predecesores, llevaron al género a un cierto estancamiento y a un estado de fatiga, motivado por la adopción de lo puramente formal y más epidérmico que se hallaba en la obra de aquellos, en especial el ingrediente del pianismo deslumbrante”. En segunda instancia, los trabajos de toda una generación de compositores «de menor cuantía» que desde mediados del mismo siglo (el XIX) convirtieron el género “de salón” en toda una suerte de “estereotipos algo decadentistas, si se quiere, rutinarios, para uso de la igualmente numerosa legión de aficionados [...] gracias a los cuales el mercado editorial de la música se convirtió en algo realmente



La obra musical de Luis Antonio Calvo

lucrativo y rentable”. En efecto, compositores como Leybach, Godard o 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 y último lugar, la música de baile propiamente dicha al estilo de los vals de Johann Strauss (hijo) o las operetas de Offenbach (Gómez-Vignes, 2005, p-p. 12-13; Hauser, 1978, p-p. 957-959).

Sin embargo, con un conocimiento muy somero de la larga tradición que la acompañaba, la sociedad y los compositores colombianos de finales del siglo XIX abrazaron “con entusiasmo la pieza de salón como música para el baile y como composición seria” (Duque, 2001, p. 254). Así se constituyó un Romanticismo mestizo, inscrito en una tendencia que abarcaba buena parte de Latinoamérica, que si bien ‘venía un poco trasnochado’, 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, 2005, p. 11). De esta manera, la noción que se conformó en Colombia de estos graciosos trozos musicales terminó teniendo “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, 2008, p-p. 3-4). Así mismo, al cabo de unas cuantas décadas ya estaban más o menos definidos varios de los elementos musicales

que habrían de darle su impronta característica en nuestro medio, reverente con la hegemonía musical europea pero ávido por la definición de su propio nacionalismo musical. Se impusieron como “piezas apegadas a ritmos y formas preestablecidas” (de tipo endémico y universal) y su ‘originalidad’ radicó esencialmente en el nivel de sofisticación y popularidad de sus propuestas armónicas y melódicas. Sobre todo porque se trataba de piezas cortas, que exhibían “de dos a cuatro secciones diferentes” con esquemas de repeticiones que resultaban indispensables para otorgarles extensión y forma. Además, lejos de permanecer como mecanismos compositivos exclusivos en los géneros usualmente vinculados con la música de baile y de salón, tales como la polca, el vals y la mazurca, u otros más añejos como la contradanza, la redova y la galopa, los compositores colombianos extendieron la utilización de estas mismas estrategias en su producción de pasillos, bambucos y danzas. Por estas razones, aunque mantenían un evidente vínculo estilístico con una tradición académica europea, estas piezas terminaron constituyendo inequívocamente en nuestro país “un repertorio de carácter popular”. (Duque, 2008, p-p. 3-4 y 2001, p-p. 254-255).<sup>2</sup> Sin duda, como veremos en detalle más adelante, varias de estas características más o menos estructurales de las piezas de salón, sobre todo en sus versiones nacionalistas de fines del siglo XIX, son características evidentes de las piezas de salón que desde los primeros años del siglo XX empezó a componer Luis A. Calvo.

2. Otros elementos característicos de las «piezas de carácter» (de la tradición francesa) que también son notorios en 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». (Katherine Ellis, citada por Duque, 1980, p-p. 37-38).

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 tales esfuerzos primigenios solo se conservó *Livia*, una pegajosa y repetitiva danza con la que el nombre de Calvo empezó a conocerse en el restringido medio artístico nacional de aquellos años. Sin lugar a dudas, el éxito de *Livia* radicaba en su acertada concepción como una pieza de salón para ser bailada en fiestas. Con contornos melódicos y armónicos sencillos, y haciendo buen uso del ya reconocido patrón rítmico de la danza, *Livia* reunía los principales rasgos que se esperaban de tal tipo de composiciones y, en ese sentido, cumplió su cometido. La experiencia laboral de Calvo, amasada a lo largo de horas y horas tocando el piano en una fiesta tras otra, viendo pasar ante sí a incontables parejas repitiendo los mismos pasos, estaba dando ahora sus primeros frutos. Calvo la tuvo clara. *Livia* era una pieza idónea para responder sin mayor problema a la demanda de música de salón de la sociedad de entonces. Tunja primero, y no mucho después Bogotá, tuvieron en Calvo a un prolífico proveedor de obras que, aunque simples en sus dimensiones técnicas, respondían muy bien a su gusto estético y a los requerimientos de sus 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 afinca sin problemas al cadencioso y repetitivo ritmo de la danza, y la utilización de una secuencia armónica más bien estable y ceñida a los acordes más consonantes de la tonali-

dad, salvo algunos juegos con dominantes secundarias, resultaban elementos más que suficientes para la supervivencia exitosa de la pieza en los salones de baile.

Con el progresivo avance del siglo XX, a la preferencia por la música de salón, en donde sin duda el vals tenía marcado protagonismo, se añadió el gusto por toda una suerte de géneros foráneos de baile. Entre ellos cabe mencionar el *schotish* y el pasodoble, a los que después se unirían el *one-step*, el *two-step* y el *cakewalk*, y un poco más tarde el tango, el *maxixe*, el *foxtrot*, el danzón y los bailes nacionales de influencia caribeña. (Bermúdez, 2000, p. 60). Como ya veremos, en varios de estos géneros también incursionó Calvo, auténtico proveedor de música de demanda. Y si bien se trataba de música tendencialmente moderna, no por ello dejó de tener, en los trazos compositivos del compositor santandereano, el aire romántico del siglo XIX.

### **Anacronismo y contemporaneidad en la música de Calvo**

Los trabajos compositivos de Luis Antonio Calvo abarcaron una amplia gama de géneros que incluían aires musicales que se pensaban como autóctonos, tales como bambucos, danzas y pasillos, y otros claramente vinculados (o en proceso de vinculación) con el nacionalismo musical de otros países, o de procedencia expresamente extranjera, entre ellos se destacan tangos, fox trots, pasodobles, one-step, rag-time o incluso los vales. No hay duda de que Calvo, como artista y compositor, respondía muy bien a la demanda que en materia de gustos musicales y de entretenimiento imponía el momento. Pero paradójicamente, al igual que



La obra musical de Luis Antonio Calvo

otros artistas y literatos de su generación, seguía aferrado, afectiva y estilísticamente, al influjo de las últimas décadas del siglo anterior. Su música estaba de moda y quizás por esto era consumida y apreciada por buena parte de la sociedad. Pero no por ello dejaba de estar embebida del Romanticismo

decimonónico, como también lo estaba la producción de un considerable segmento de los intelectuales de los años veinte, entre quienes seguían ejerciendo una poderosa influencia figuras como Víctor Hugo o Swinburne. (Uribe Celis, 1984, p. 81).

Partitura de *Livia*, compases 1-19, edición de G. Navia, CDM:

The image shows a page of a musical score for the piece "Livia" by Luis Antonio Calvo. The score is for piano and is marked "Vivo." and "Alanza". It consists of four systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system is marked "Vivo." and "Alanza". The score includes a circular stamp that reads "LUIS A. CALVO REGISTRADA". In the top right corner, there are handwritten notes: "1684", "C166", and "V. 1/4". The score is printed in black ink on a light-colored background.

A primera vista se trata de un panorama de cierto modo confuso, por no decir paradójico. Para empezar, muchos de los elementos técnicos y estilísticos más evidentes en la música de Calvo representaban un ejemplo de lo que el historiador Carlos Uribe Celis denomina, para el caso de los años veinte, «*supervivencias románticas*», en tanto exhibían trazos musicales mucho más característicos de los compositores del siglo XIX que de los del siglo XX. Y este sí que es un hecho certero: la propuesta musical de Calvo se encontraba muy lejos de lo que podría considerarse, en términos académicos y universales, la vanguardia musical de la primera mitad del siglo XX. Aunque en algunas piezas de Calvo se pueden apreciar algunas insinuaciones cromáticas o acordes pensados 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 a otras corrientes como el Impresionismo de finales del siglo XIX, el Neoclasicismo o el Serialismo de comienzos del XX y, en general, el Dodecafonismo o la atonalidad. En Calvo no hay nada de eso, y no solo por las manifiestas limitaciones de su formación académica, sino por el agudo contraste que constituyen frente al carácter romántico, evocativo, sencillo y sobretodo popular con el que desde muy temprano impregnó todas sus composiciones. Dicho de una vez, Luis Antonio Calvo es a todas luces un compositor romántico de piezas populares, esencialmente distanciado de los aires vanguardistas de la música académica de la primera mitad del siglo XX. Como se expresó hace un momento, la música de Calvo es casi por definición un abultado repertorio de piezas de salón, herencia inequívoca del siglo XIX, pero reinterpretada a la luz de las estrechas

condiciones que imponía nuestro medio artístico, poco proclive al academicismo en materias musicales.

En ese sentido, podría concebirse, no sin razón, un profundo anacronismo dentro la propuesta musical de Calvo. Anacronismo que de todas formas no era del todo inocente, pues los mismos elementos musicales de vanguardia musical de los que carecía su obra no eran completamente desconocidos en nuestro país. En efecto, compositores contemporáneos de Calvo, como por ejemplo Guillermo Uribe Holguín, venían desde hace rato haciendo méritos por nutrir el naciente discurso del nacionalismo musical con los sofisticados recursos técnicos que había cosechado luego de sus estudios profesionales en Europa. Pero sin duda, aunque Uribe Holguín llegó a ser profesor de Calvo, no era, musicalmente hablando, su interlocutor. Como tampoco podían serlo, en ese mismo sentido, compositores como Antonio María Valencia, Jesús Bermúdez Silva o José Rozo Contreras, mucho más versados que Calvo en las lides de la música académica. Sin duda, Calvo 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. No lo era, así la mayoría de sus admiradores y buena parte de la sociedad colombiana (pero sobretodo bogotana) de las primeras décadas del siglo XX lo quisieran ver así. Era música elegante, estilizada y con una confección atractiva e interesante en su triple construcción rítmica, armónica y sobretodo melódica, pero con todo y eso su carácter siguió siendo esencialmente popular. Es más, el solo hecho de haberla escrito en partituras ya representaba de por sí un evidente signo de formalización, pero



no por ello era música académica. Tampoco pretendía serlo, así varios escritores y periodistas de la época (y por momentos el mismo Calvo) hubieran querido presentarla como tal.

Al utilizar con notoria inteligencia algunos elementos técnicos de teoría musical, Calvo le proporcionó a sus composiciones un indiscutible aire de sofisticación, especialmente intensificado por la sensibilidad, la finura y el carisma de sus melodías. Pero de igual forma, su obra adolece de varias de las características de manufactura que suelen estar presentes en el universo compositivo de los autores adscritos al ámbito académico, sobre todo con relación a aquellos que eran sus contemporáneos. Calvo no escribió sonatas ni sinfonías, ni conciertos para piano (o algún 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 que implicaba la construcción de obras de gran factura. De hecho, el propio Calvo 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 frente al trabajo de escribir los arreglos para tantos instrumentos.

Sin embargo, curiosamente, para la mayoría del público colombiano de las primeras décadas del siglo XX, que disfrutaba y consumía de primera mano el efluvio compositivo de Calvo, piezas como *Malvaloca*, *Carminia*, o los *intermezzos*, eran muestras fehacientes

de música clásica en su máxima expresión. Desde un latente desconocimiento de las categorías y de las tradiciones musicales propias del mundo académico, eran muchos los que veían en Calvo la estela de personajes como Bach, Mozart, Beethoven, Liszt o Chopin, e incluso llegaban a menudo a elevar gustosamente los logros del compositor gambitero por encima de los de sus antecesores europeos.

Anacrónica y exigua desde el punto de vista académico, pero del todo actual, refinada y compleja a los ojos de sus leales admiradores, la música de Calvo 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 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 y, en ese sentido, música liminal, a medio camino entre lo académico y lo popular: así terminó siendo la música de Calvo. Y muy seguramente, con tal indefinición y con tales paradojas, se aseguró su éxito y notoriedad en medio de una sociedad igualmente romántica y anacrónica, cuyas preferencias estéticas también se encontraban vagamente determinadas, 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 no dijo mucho, si bien mencionó tres nombres: “Wagner, el enorme revolucionador, César Franck, en sus poemas sinfónicos “Reden-

ción” y otros; [y] Saint Saez [-Saëns]” (Toro, *El Espectador*, c. 1920).<sup>3</sup> Como era de esperarse, todos fueron compositores románticos del siglo XIX. 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 vehementemente afín con la tendencia que en materia compositiva exhibían la mayoría de sus colegas criollos; y desde casi todo punto de vista, un estilo primordialmente popular aunque sofisticado y elegante. Sin embargo, como ya hemos dicho, eran muchos los que, sin ningún tipo de miramiento técnico, veían en Calvo el prototipo del compositor legendario de música clásica, hecho especialmente evidente al leer las apreciaciones que merecieron Calvo y su *Intermezzo 1*, de 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 las limitaciones de su obra.

Sin embargo, etiquetas del todo imprecisas e ilusorias como el «Chopin colombiano» o el «Chopin criollo» para referirse a Calvo y a su música han sido utilizadas de forma indiscriminada en incontables evocaciones de su legado artístico, entre las que se cuentan toda una suerte de conciertos, homenajes, entrevistas, programas de radio y televisión, y publicaciones. Pero la verdad es que, como

lo explica el musicólogo y compositor chileno 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” (Gómez-Vignes, 2005, p-p. 14-15). En efecto, siguiendo a 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 evidencian las obras de Chopin. Desde todos los puntos de vista, “Calvo es más modesto, más crepuscular” que Chopin. Incluso en sus composiciones aparentemente más distanciadas del ámbito de la música popular, como sus intermezzos, preludios o 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”. (Gómez-Vignes, 2005, p-p. 14-15). Pero además de las claras diferencias que ambos compositores exhiben en su estilo compositivo, es latente la discrepancia en lo relacionado con la técnica pianística. Las piezas de Calvo no están gestadas, como la mayoría de las de Chopin, desde la interacción de distintos planos simultáneos de variada intensidad ni acusan una textura realmente polifónica. Incluso, la utilización del pedal cobra matices del todo disímiles a la hora de interpretar las creaciones del uno y del otro. Todo lo anterior puede entenderse, por un lado, en la limitada formación técnica y académica de Calvo y, por otro, en la escasa tradición existente en el país en el terreno de la música académica. Tradición que, de cualquier modo, Calvo no descono-

3. En otras entrevistas Calvo hablaba, a nivel de compositores locales, de su admiración por Guillermo Uribe Holguín, Carlos Vieco y Gonzalo Vidal.



La obra musical de Luis Antonio Calvo

cía y a la que sin duda se hubiese querido vincular de no ser por las restricciones que le imponía el mundo comercial para el que indefectiblemente trabajaba.

A pesar de todo, continúa 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 es el caso de Calvo y que tuvo también, como éste, una preparación musical accidentada e incompleta”. Además, como se ha dicho, aunque la obra de Calvo exhibe sonoridades más emparentadas con el Romanticismo decimonónico que con las vanguardias musicales de la primera mitad del siglo XX, logró estar “muy al día con respecto a la producción de sus contemporáneos, tanto de América como de Europa”. Pero entiéndase bien, sus contemporáneos que, al igual que él, eran proveedores de música popular para numerosas audiencias. Música popular y música de moda, pero no por ello música resueltamente simple o trivial. Al contrario, los “hábitos armónicos” de Calvo “proviene de las decantaciones que se dieron al final del siglo [XIX] en autores como Grieg, Dvorak, Chaikovski, Franck” y en toda una serie de compositores europeos «de menor cuantía» que, en el marco del auge de la música de salón, produjeron innumerables piezas para suplir la demanda de incontables aficionados. Decantaciones y simplificaciones del trabajo de los artífices románticos de la primera línea como Wagner, Liszt y, evidentemente, Chopin. (Gómez-Vignes, 2005, p-p. 15-16). A su modo, Calvo gestó un efluvio pianístico sencillo pero suficien-

temente atractivo, refinado y elocuente para captar la atención y sintetizar el gusto estético de muchos de sus contemporáneos.

Y es que el mismo talante compositivo de Calvo terminó siendo en varios aspectos muy similar al del músico del siglo XIX, el cual, según explica Duque, “fue un artesano, trabajaba por encargo” y tenía pocas oportunidades para “dar rienda suelta a su imaginación creativa” (Duque, 2001, p. 255), aunque en el caso de Calvo el tiempo para componer fue pocas veces una limitante, sobre todo después de la reclusión 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 con propensiones nacionalistas, que en el caso de la música y más específicamente en la obra pianística, 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), entre otros (Duque, 2001, p. 255; *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 2000). Una tendencia y una línea estilística que desde los últimos años del siglo XIX, pero sobre todo a lo largo de las primeras décadas del siglo XX, estuvo representada, 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 per-

fil cultural nacional indiscutible”. (Duque, 1995, p. 12).

En este sentido, como también lo muestra Duque, a pesar de la originalidad de sus melodías y la apariencia formal de muchas de sus piezas, Calvo no fue un innovador: “el listado de su obra comprende todo lo relativo al gusto de la época” (1995, p. 13). Esto es evidente con la mera consideración de los géneros musicales incluidos en su colección de composiciones, si bien para muchos géneros Calvo no compuso más de una pieza. Con todo, no deja de ser notoria la versatilidad y el carácter polifacético que exhibe su legado musical. Sin crear música de grandes dimensiones, incursionó en múltiples y diversos géneros para distintos ámbitos y variadas 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 Luis A. Calvo**

En 1905 Calvo se trasladó a Bogotá. Tras profundas penurias económicas y en medio de una improvisada y agitada agenda como estudiante en la Academia Nacional de Música (luego Conservatorio) y como músico por demanda en distintos ámbitos, Calvo dio a conocer al público capitalino sus primeras composiciones, entre ellas *Anhelos* (vals), *Intermezzo 1*, *Intermezzo 2* (*Lejano Azul*) y *Malvaloca* (danza). Desde entonces, con cerca de treinta años de edad, Calvo evidenció los principales contornos de su estilo musical que, con pocas variaciones de fondo, predominaron en la mayoría de las

piezas que escribió durante las tres décadas siguientes. En efecto, poco a poco su catálogo de composiciones se fue nutriendo de toda una serie de miniaturas musicales para piano, conformadas por lo general de tres (3) secciones, cuya interpretación no suele superar los cinco (5) minutos, y en donde las convenciones rítmicas que dictaba la escogencia de un determinado género musical resultaban protagónicas la mayor parte del tiempo. Piezas que no acusaban un nivel muy complejo de elaboración armónica o de textura musical pero que, en cambio, incluían melodías con un alto sentido de originalidad y belleza.

Uno de los ejemplos más evidentes de esto es precisamente el *Intermezzo 1*; sin lugar a dudas, una de las obras más emblemáticas y conocidas de Calvo. En realidad, su estructura armónica es más bien simple. Salvo algunas tensiones eventuales, la progresión de los acordes es en general 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, a la vez que resulta sustancialmente sencillo, exhibe 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 con una melodía suficientemente sentimental y llena de nostalgia, combinación que por cierto es un lugar común en casi todas las obras de Calvo, fue un aspecto capital para la consolidación de la popularidad que finalmente terminaron granjeándose Calvo y su *Intermezzo 1*.



La obra musical de Luis Antonio Calvo

*Intermezzo 1*, compases 1-20 (1ra sección), CDM.

**INTERMEZZO 1º**

L. A. CALVO.

*Medio.*

*rall.*

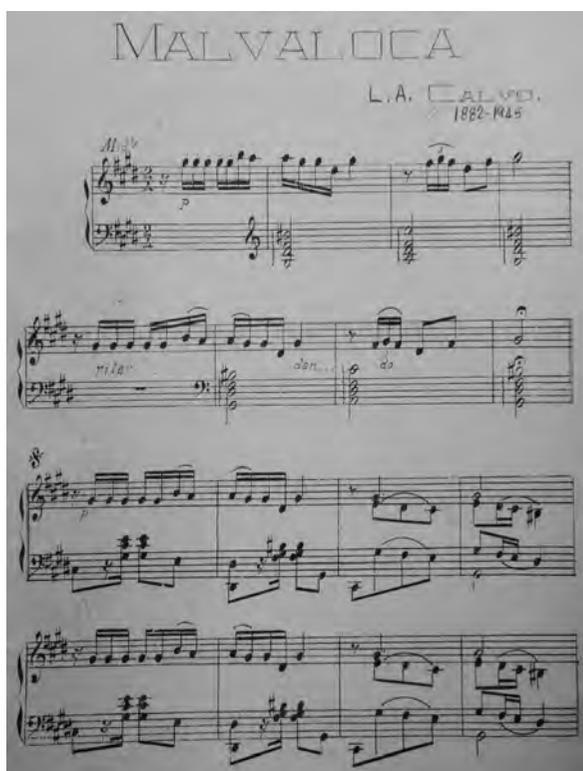
*p.* *pp.*

1. 2. 8º

De la misma forma *Lejano Azul* (el *Intermezzo* 2) y *Malvaloca* son obras cortas y sin mayor complicación en cuanto a textura musical se refiere, pues se tratan básicamente de melodías a una voz acompañadas por bloques armónicos en el marco de patrones rítmicos preestablecidos. Pero al mismo tiempo, permiten apreciar en Calvo una temprana, fecunda y sorprendente habilidad para producir “una melodía tras otra en los contextos rítmicos más disímiles” (Duque, 1995, p-p 14-15). Así ocurre, por ejemplo, con el cadencioso ritmo de la danza habanera que soporta, junto con una progresión armónica

un poco más elaborada que la del *Intermezzo* 1, el paulatino desenvolvimiento del motivo melódico de *Malvaloca*. Por su parte, aunque por algunos momentos en *Lejano Azul* se puede percibir una insinuación polifónica más evidente que en la mayoría de obras de Calvo, se trata en esencia de una construcción melódica a partir de un mismo motivo rítmico, con el que por medio de repeticiones, imitaciones a dos planos y pequeñas variaciones de tipo interválico, Calvo logra elaborar un discurso musical suficientemente ameno, atractivo y consistente.

*Malvaloca* (compases 1-16) y *Lejano Azul* (compases 1-14), CDM.



Es el momento de considerar otras generalidades estilísticas en la música de Calvo a partir de algunas características concretas a nivel de ritmo, melodía, armonía, forma, timbre y textura, así como en términos del carácter expresivo de las letras.

### Ritmo

En la mayoría de piezas de Calvo predominan los esquemas rítmicos más característicos de los géneros musicales que dominaban el universo de la música popular



La obra musical de Luis Antonio Calvo

en las primeras décadas del siglo XX en el interior del país. Tales elecciones se hacían ya explícitas en los subtítulos con que se presentaban las obras (*Pasillo, Danza, Vals*, etc.), pero era en los acompañamientos que Calvo escribía para la mano izquierda y, eventualmente en las melodías, en donde se hacían más notorios<sup>4</sup>. El mismo alineamiento entre ritmo y género se hacía latente en la definición del carácter interpretativo (los matices agógicos o de *tempo*) y, sobretudo, 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 gavottas, los foxtrots y los himnos en 4/4, etc. Algunos géneros le permitieron un uso métrico más o menos ecléctico, de allí que las canciones, los *intermezzos* y otras piezas de tipo misceláneo están en 3/4, 4/4 o 6/8, pero por regla general las obras de Calvo se encuentran escritas solo en compases simples (binarios o ternarios). Salvo en las piezas conformadas por secciones que convocan distintos géneros, no hay compases de amalgama, como tampoco se ven cambios repentinos en la métrica o en el ritmo base de los acompañamientos.

Desde el comienzo (y hasta el final) Calvo se ciñó mayoritariamente a los géneros y a los ritmos que dominaban la escena de la música popular con proyecciones nacionalistas. En su mayoría, las piezas que Calvo grabó y registró en noviembre de 1913, cuando hasta ahora despegaba en su carrera como compositor, estaban dentro de la

línea que venían siguiendo 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 va a ser muy reducida al lado de los vales, las canciones, las obras de carácter religioso y, por cierto, los pasillos y las danzas. Pero para 1913, si bien Calvo 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*, lo cierto es que los bambucos cantados, los pasillos instrumentales y cantados, y las danzas instrumentales predominaban en su naciente obra musical. Esto no era ninguna sorpresa. Al contrario, lejos de representar una propuesta musical aislada, el acervo musical que empezó a erigir Calvo con sus creaciones resultó ser muy afín con las preferencias estéticas de un amplio sector social, y muy representativo del estilo y las estrategias técnicas utilizadas por varios de sus colegas compositores, que trabajaban como él en el ámbito de la música popular. En efecto, como muestra Egberto Bermúdez, “[las] canciones de las primeras décadas del siglo XX eran sobretudo danzas y bambucos, los cuales se alternaban con los pasillos instrumentales, que sin duda son la parte más importante del repertorio del momento” (Bermúdez, 2000, p. 64), idea que se fortalece al considerar los temas musicales que figuraron más frecuentemente en las faenas de grabación fonográfica de compositores colombianos entre 1905 y 1935 (Bermúdez, 2008, p-p. 173-259).

Tres piezas instrumentales que Calvo escribió en la segunda década del siglo XX son ejemplos claros de esta tendencia: los

4. Los patrones rítmicos más frecuentes de los géneros de música popular como en los 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; para el bambuco: silencio de corchea seguido de 5 corcheas (en 6/8), o silencio de negra y dos negras para el bajo (en 3/4), etc.

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 Pasillo. De este modo, los dos planos que se superponen en la pieza (claves de sol y fa en la partitura para piano) aparecen a veces recalando el mismo ritmo (como en los primeros compases de *Genio Alegre*), o proponiendo, como ocurre repetidamente en *Noel*, esquemas polirítmicos sencillos pero suficientemente sincopados para crear una

sucesión ritmo-melódica fluida y graciosa (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 *glisandos* de la segunda sección, que parecen auténticos “chistes musicales”<sup>5</sup>.

5. La noción de «chistes musicales» proviene de Duque (1995, p. 14). Al igual que “Malvaloca”, “El Genio Alegre” era el título de una obra del teatro español escrita por los hermanos Álvarez Quintero en 1906, que se presentó en Bogotá en 1908 (Bermúdez, 2008, p. 204).

*Genio Alegre* (compases 1-8) y *Noel* (compases 1-8), CDM



Por su parte, *El Republicano* es un bambuco del todo característico de este género en su forma andina más habitual, tanto desde el punto de vista armónico como rítmico. Es una pieza festiva y alegre 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, estos aspectos incidieron mucho en la gran popularidad que tuvo desde los años veinte, cuando la prensa decía que esta pieza había “sido la animación de muchas fiestas” (Fajardo, Revista *Minerva*, c. 1925). O 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!* haya sido el mismo que en 1917 Calvo ya había bautizado como *El Republicano* (Serrano y Mejía, 2005, p. 78; Rico Salazar, 2004, p. 171). Y justamente con este nombre fue grabado nuevamente en 1928 por la Orquesta Internacional de la Victor (*International Novelty Orchestra*) en Nueva York. A pesar de su significación dentro del escenario de definición y legitimación de la música colombiana desde finales del siglo XIX, el



La obra musical de Luis Antonio Calvo

Bambuco es uno de los géneros con menor representación dentro del 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 tiene su explicación, tal como lo expone Duque, en al menos dos razones. En primer lugar, “el ámbito del bambuco es del conjunto de cuerdas (bandola, tiple, guitarra) y el de la canción”, hecho por demás evidente en las primeras décadas del siglo XX y que no encajaba del todo con la preferencia que tenía Calvo por las piezas instrumentales para piano. En segundo término, los acalorados debates alrededor de cómo se debía escribir el Bambuco (su notación rítmica) “hicieron que pocos compositores sometieran sus bambucos escritos al escrutinio de sus colegas” (Duque, 2008, p. 20).<sup>6</sup>

### **Melodía**

Indudablemente, el principal atractivo de la música de Luis A. Calvo, hoy como ayer, reside en sus melodías. Sin embargo, esto 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 fue justamente en la sencillez de las melodías donde radicó buena parte del éxito y la popularidad de muchas piezas de Calvo y, en cierto modo, esa misma sencillez jugó un papel muy importante en el carácter evocador y profundamente expresivo que varias de esas melodías, una vez armonizadas y situadas en contextos rítmicos concretos, lograron cosechar. En efecto, la construcción melódica que hacía Calvo consistía, la mayor de las veces, en el

paulatino desenvolvimiento de motivos que se basaban principalmente en las notas de la escala a que daba 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 (modulación por ejemplo) y son poco frecuentes.

En esencia, las melodías de Calvo guardan una relación más bien solidaria y 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 utilicen, 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 1*, pero también son recurrentes las melodías homofónicas (y homorrítmicas) 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 justas.<sup>7</sup>

6. El debate sobre la escritura del Bambuco ocupó varias páginas de la Revista Micro en los años 40. Ver en especial el número 53.

7. Como muestran Uribe Holguín y otros, “[la] noción de consonancia y disonancia ha ido evolucionando con el desarrollo de la música”, de allí que intervalos que siglos atrás se pensaban como disonantes, se acepten hoy sin mayor dificultad como consonantes, entre ellos las segundas y eventualmente las sextas (1989, p. 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 en cierto modo, con eventuales variaciones rítmicas e interválicas, es reiterado en otros momentos de la pieza, dándole con ello mayor uniformidad e identidad a la obra. 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.

Línea melódica de *Emilia II* (Sección 1 en Re mayor). Primera frase melódica, compases 1-9:



ARMONÍA: I V<sub>4/3</sub> I<sub>6</sub> IV ii φ<sub>4/3</sub> I<sub>6/4</sub> II<sub>4/3</sub> (V/V) V7 V7

Como se puede ver, esta primera frase termina en la nota La (duplicada en su octava), y 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, resultado de una doble innovación. Primero, la introducción de otro motivo rítmico, que desde entonces se torna reiterativo. Y segundo, la aparición de notas ajenas a la tonalidad de Re mayor que surge 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.

Línea melódica de *Emilia II* (Sección 1 en Re mayor). Frases melódicas dos y tres, compases 10-29:



I V<sub>4/3</sub> I<sub>6</sub> ii<sub>6</sub>=i II<sub>7</sub> (V/V) V<sub>6/5</sub> V7 i<sub>6</sub> i=ii V<sub>6/5</sub>  
[Mi menor] [Re Mayor]

V I<sub>6</sub> I (V/iv=ii) ii V7 I I<sub>7</sub> (V/IV=VI) I V7 I  
[Fa mayor] [La mayor]



La obra musical de Luis Antonio Calvo

Este tipo de estrategias son un lugar común 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* o incluso, en *Escenas Pintorescas de Colombia*. Dichos giros son a veces nutridos agregando voces, y eventualmente cambiando del registro agudo al grave y viceversa (como en *Lejano Azul* en el *Intermezzo 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 tales 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 1*. Sin embargo, por normal general, Calvo no utiliza una textura contrapuntística y las melodías modales son raras. Por el contrario, las melodías de Calvo son conciliadoras, estables y cadenciosas, y en ese sentido se trata de melodías amenas para la mayoría de las audiencias, poco partidarias de las frases musicales demasiado tensionantes, irresolutas o indeterminadas.

### **Armonía**

Al estudiar el contorno melódico de *Emilia II* fue posible analizar de paso una porción interesante del trabajo de Calvo a nivel armónico, aunque es bien cierto que la mayoría de sus piezas exhiben una estructura

armónica menos elaborada que la de esta danza. En líneas generales, la música de Luis A. Calvo se inscribe en un contexto armónico tonal, congruente con lo que teóricos como Walter Piston han denominado “la práctica común” (Piston, 1998, p-p. vii-viii). Es decir, la delimitación de un corpus de estrategias recurrentes en el campo de la armonía que se define en virtud del ejercicio creativo de los compositores europeos de los siglos XVIII y XIX (Hauser, 1978, p-p. 954-959). Así pues, las armonías de Calvo se sujetan, sin mayor irreverencia, a un discurso conservador en cuanto a los rudimentos más básicos de la teoría musical se refiere, a la vez que es notorio el influjo del estilo armónico de los compositores románticos de la segunda mitad del siglo XIX. De modo que Calvo, a pesar de desarrollar su arte en las primeras décadas del siglo XX, no refleja visos impresionistas ni giros armónicos en modo alguno afines con las innovaciones teóricas propias de su siglo.

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, 1995, p. 14). Además, los acordes son por lo general triadas, salvo en el caso de las dominantes en donde son frecuentes, como habría de esperarse, las séptimas menores. Otro tipo de tensiones, de colores y de cuatriadas son más bien raras. Esto úl-

timo es más notorio en los acompañamientos, ya que al considerar 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, aún en estos casos los materiales interválicos son coherentes con el entorno armónico respectivo, cosa que refuerza el sentido consonante de los acordes y del tejido musical en general. Así mismo, se privilegian los acordes que son base de cada tonalidad tanto en su carácter, mayor o menor, como en sus funciones armónicas tradicionales de tónica, subdominante y dominante. Bajo tales presupuestos se construye un trasegar armónico en donde priman las secuencias que alternan tensiones y resoluciones. Esto resulta predominante y característico aún en los casos en que se presentan modulaciones preparadas o repentinas. De esto también sirve de ejemplo el fragmento de *Emilia II* que analizamos lí-

neas atrás, pues a pesar del tránsito pasajero por tonalidades cercanas y distantes con relación a la tonalidad original, la progresión armónica siempre privilegia un recorrido en búsqueda de una dominante que, a su vez, resuelva inmediatamente en una tónica.

Varios de estos aspectos se pueden apreciar en el primer intermedio instrumental del vals canción *Eclipse de Belleza*. La melodía, que es a una sola voz, se acompaña 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 triadas (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.

*Eclipse de Belleza*, primer intermedio instrumental (compases 37-51)

The image displays two systems of musical notation for the piece 'Eclipse de Belleza'. Each system consists of a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Below the bass staff of each system, Roman numerals indicate the chord progression. The first system (measures 37-51) shows the following progression: I, I<sub>6/4</sub>, V<sub>4/3</sub>, V7, V<sub>4/3</sub>, V7, I. The second system (measures 52-56) shows: I<sub>6/4</sub>, I, V7, V<sub>4/3</sub>, V7, V<sub>4/3</sub>, V7, I. The melody in both systems features a characteristic waltz rhythm of eighth notes and quarter notes.



La obra musical de Luis Antonio Calvo

Otro elemento recurrente en las obras para piano de Calvo que le resulta útil al compositor para agregar más diversidad y extensión a 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 en un registro medio. En el caso de *Eclipse de Belleza*, como en el de la mayoría de valeses, los bajos y los acordes comparten los mismos valores rítmicos, pero al tratarse de otros géneros, los acompañamientos cambian en virtud del patrón rítmico que es necesario resaltar. Estos aspectos son muy característicos en la organización ritmo-armónica del famoso pasillo *Entusiasmo*:

*Entusiasmo* (Pasillo). Primera Sección, compases 1-18, BLAA

—140—

## "ENTUSIASMO"

PASILLO PARA PIANO

POR LUIS A. CALVO

ARMONÍA: I - I<sub>6</sub> - V<sub>4/3</sub> - V7 - I - III (V/VI) - IV - II7 (V/V) - I<sub>6/4</sub> (K6/4) - V7 - I

La densidad armónica de las obras de Calvo no es siempre la misma. Hay piezas como *Eclipse de Belleza*, *El Republicano*, o el propio *Intermezzo 1*, en las que las secciones enteras se construyen casi exclusivamente sobre una alternancia entre tónica y dominante. Otras veces, los círculos armónicos constituyen series de periodos cortos (de no más de 8 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 (ó ii) – V – I y IV – I – V7 – I.

Por otra parte, en algunas oportunidades Calvo hace uso de sustituciones armónicas, siendo más frecuentes 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 ha sido notorio en las armonías que hemos venido citando, Calvo hace 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:



*Emilia II*, compases 7-12 de la tercera sección. Secuencia de dominantes secundarias

Sin embargo, hay oportunidades en que las dominantes secundarias no se 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 de lograr modulaciones pasajeras no preparadas. Un ejemplo de lo primero se encuentra en *Entusiasmo*, en un donde un tercer grado mayor (dominante del sexto) se resuelve en el cuarto grado: III (V/VI) – IV, creando una suerte de cadencia rota pues la nota sensible al sexto (en Re mayor, la #) resuelve a la tercera del acorde de IV (sol mayor) en vez de ir a la fundamental del acorde VI (si menor). De 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 se resuelve en este último sino en el primer grado de una nueva tonalidad, La mayor: I7 (V/IV=VI) – I.<sup>8</sup> Este tipo de artificios, conocidos por lo general como resoluciones irregulares, es otro de los rasgos característicos de los compositores románticos del siglo XIX que fue legado a Calvo tras sucesivas decantaciones de sus forjadores originales.

8. En este último caso también puede considerarse un tipo de mixtura modal, pues 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).



La obra musical de Luis Antonio Calvo

Calvo “[En] ningún momento experimenta con un procedimiento contrapuntístico” (Duque, 1995, p. 14), lo cual sin duda es una consecuencia directa de los vacíos concretos en sus estudios profesionales. Con todo, algunas obras como el preludio *Spes Ave* y el *Arabesco*, exhiben una propuesta armónica un poco más elaborada que el promedio de sus obras. Este último, en opinión de Duque, “posee una de las estructuras más sólida, amén de una estructura pianística variada” (Duque, 1995, p. 14). A pesar de lo sobresaliente, expresivo y ágil de su melodía, la progresión armónica tiene un papel por demás protagónico. Por esto, y por la inclusión de elementos técnicos poco frecuentes en el resto de sus composiciones, el *Arabesco* representa una pieza muy singular dentro del repertorio de Calvo. Efectivamente, casi por regla general la obra musical de Calvo “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 las que se pueden “detectar giros [...] que evocan fugazmente referencias preexistentes”, de modo que hay “quienes asocian no solo el título, sino las sinuosidades” del *Arabesco* de Calvo “con el célebre *Arabesco N° 1* de Claude Debussy”. (Duque, 1995, p-p. 13-14). De igual forma, la extensión del registro utilizado para la construcción de los esquemas melódicos que exhiben piezas como *Añoranza*, *Lejano Azul* o el *Intermezzo 4*, constituyen ejemplos interesantes de recursividad y belleza. 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, y del que también participaron de cerca figuras como Emilio

Murillo (sobre todo a nivel del pasillo). Este refinamiento consistió en la complejización de los acompañamientos que hacía la mano izquierda, y la inserción de algunos elementos rítmicos, armónicos y melódicos importados, una vez más, de la tradición pianística decimonónica, cosa que trajo consigo la superación de algunas ligerezas muy arraigadas a la interpretación de estos ritmos (“el típico chucu-chucu”) y el endoso de los mismos como obras populares de concierto (Carrizosa en Inravisión, 2001).<sup>9</sup>

Todos estos aspectos de arquitectura armónica, vistos en conjunto, permiten ver en la obra de Calvo el reflejo de la personalidad artística de su creador. Por un lado, el reconocimiento de toda una serie de limitaciones teóricas y, por otro, el aprovechamiento de los recursos técnicos que había logrado cosechar. En otras palabras, Calvo no se atrevió a ir más allá de lo que su formación musical le permitía y, sin embargo, sacó un provecho juicioso de los materiales técnicos y teóricos que tenía a su disposición. Calvo no utiliza acordes bitonales, ni contrapunto, e incluso pareciera que no le preocupaban tanto las reglas concernientes a la conducción de voces. En cierta manera, es descomplicado y buscaba en la armonía un medio consonante en el que pudiesen fluir con suficiente comodidad sus ideas melódicas. Calvo privilegió una estética en donde las relaciones armónicas entre la melodía y el acompañamiento son siempre claras, con comienzos reposados, recorridos estables y resoluciones definidas. Y es que faltaba decirlo, en la obra de Calvo priman las cadencias auténticas (perfectas e imperfectas).

9. Así mismo, Carrizosa opinaba que de no haberse ido para Agua de Dios, a lo mejor Calvo hubiese fracasado y «colapsado» como compositor en Bogotá, como le paso a otros.

### **Timbre y forma**

Calvo escribió la gran mayoría de sus piezas originalmente para piano, y han sido otros los encargados de adaptarlas para 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, Luis A. Calvo 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, tanto así que solamente dos títulos suelen incluirse en esta categoría dentro de su catálogo: una única composición de corte más o menos sinfónico (la Fantasía *Escenas Pintorescas de Colombia*), y “la instrumentación de *Daveiva*, obra de Telésforo D’Aleman” (Duque, 1995, p. 13).<sup>10</sup> Por el contrario, era en las formas pequeñas, y en particular en la producción de piezas de salón para piano, donde se movía como pez en el agua. Poco a poco, fue interiorizando sus características primordiales y, en el camino, a la vez que maduraba su producción, las iba redefiniendo. Por tanto, es apropiado considerar la forma musical en su obra sobre todo desde 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 en promedio, 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

recurrente que la primera sección se repita en medio de las otras secciones y/o al final de la pieza a manera de estribillo, hecho por demás común en la obra de otros compositores colombianos de la misma época. A la vez que ayuda a prolongar las obras, dichos 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 cosas como exposición y reexposición de temas, reiteración del tema de una sección en otra, o re-elaboraciones de frases en el marco de modulaciones, variaciones interválicas o innovaciones rítmicas. Más bien, cada sección parece tener un tema propio, si bien indudablemente las piezas mantienen una unidad rítmica y a menudo tonal a lo largo de todas las secciones. Con base en estos planteamientos, los esquemas formales más predominantes en las obras de Luis Antonio Calvo son, en síntesis, básicamente tres: AA BB A CC A, AA BB CC A, o simplemente AA BB CC.

*Malvaloca*, *Adiós a Bogotá* y *Carminña* son, respectivamente, ejemplos de estos tres tipos. Todas son danzas y las secciones de que se componen están siempre bien definidas y delimitadas. Esto 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 “armónicamente lejana” como en el salto de tercera (Duque, 1995, p. 14). En

10. Algunos de los manuscritos de los arreglos para banda que escribió Calvo todavía se conservan en el archivo de la casa museo de Agua de Dios.



La obra musical de Luis Antonio Calvo

*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, otra de las melodías más apreciadas de toda la producción de Calvo, es el elemento más predominante de toda la pieza en virtud de la gran cantidad de veces en que se repite sin variación alguna.



*Malvaloca*, Introducción (presentación del motivo principal), compases 1-8, CDM.

De igual forma, en *Adiós a Bogotá* las tres secciones son claramente distinguibles, pero su forma permite un mayor equilibrio respecto de *Malvaloca*, en cuanto a 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, creando con ello una sensación apacible y serena, así como un discurso rítmico y melódico que suele resolver, con suficiente conciliación y longanimidad, las frases ansiosas que eventualmente crea. Efectivamente, algunos pasajes presentan tensiones armónicas interesantes por medio de inversiones en los acordes y movimientos cromáticos en los bajos y eventualmente en la melodía, cosas que parecieran ser irreconciliables con el cálido entorno armónico general de la pieza, aunque 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 explícita y evidente, su distanciamiento con la música de salón, entendida como música de baile, es notorio. Por donde se le mire es una danza, pero no es una pieza para ser bailada. En ese sentido, 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, aumentando con ello la intimidad y expresividad inherentes a la obra. Es notorio el contraste de una

sección a otra, sobretodo 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 aquellos de las dos primeras secciones. Algunas piezas, *Malvaloca* y *Adiós a Bogotá* entre ellas, tienen una corta introducción (entre 4 y 8 compases) antes de la primera sección (A), 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, sobretodo cuando se trata de lo que se conoce como tanda de vales. *Anhelos*, por ejemplo, es una obra compuesta por dos vales. El primero, en Sol menor con tránsitos temporales por Si bemol mayor, es comparativamente más breve y menos colorido que el segundo, que pasa sucesivamente de Mi bemol mayor a 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 respectivamente) en la que se rememoran fragmentos expuestos previamente, hecho por demás común entre los compositores colombianos que trabajaban en la confección de este tipo de piezas a comienzos del siglo XX. Justamente, a partir de varios de los elementos estructurales más característicos del vals a nivel de forma musical, Calvo y otros músicos de su generación, pudieron formalizar los principales patrones en la escritura y la forma de otros géneros populares como el pasillo o la danza (Duque, 1995).

### **El drama personal y el carácter de la obra**

Más allá de las peculiaridades técnicas que exhibe su arte, Calvo logró construir una

estética coherente y, ante todo, repleta de elementos afectivos. En ese sentido, edificó una propuesta musical sobre la base de piezas que son esencialmente “evocadoras”, y muy poco “descriptivas”. En efecto, las obras de Calvo “[no] hablan de eventos sino de sentimientos, y de la manera más directa” (Duque, 1995, p-p. 14-15). Sin duda alguna, sentimentalismo y expresividad fueron dos ingredientes fundamentales dentro la fórmula estética que terminó gestando Calvo, la misma que le garantizó no solamente una notoria popularidad, sino la diseminación de la idea de que su música encarnaba plenamente los sentimientos más profundos de lo que en aquellos mismos 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 presentido pero no expresado. Lo que, hablando en términos más sencillos, se llama identidad (Gómez-Vignes, 2005, p. 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*,



La obra musical de Luis Antonio Calvo

*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” (Serrano, *Vanguardia Liberal*, 30 de agosto, 1988, p. 17).<sup>11</sup> Sin embargo, si bien no tendría ningún 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, sobretodo, alejado de la realidad. No hay duda de que el diagnóstico de lepra trastornó abruptamente la existencia de Calvo y que esto terminó inevitablemente expresado 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. Sin duda tales características resultaron atractivas para el público colombiano de comienzos de siglo que consumía su música e incidieron en el ascenso de su popularidad, también ya conseguida antes de la penosa manifestación del bacilo de Hansen. Como lo afirma Duque: “ciertamente, 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, 2000, p. 164).

El sentimentalismo que exhiben varias de las obras de Calvo, tempranas y tardías, es un aspecto 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, y que Calvo heredó e incorporó en sus propias faenas creativas. Un elemento que desde los mismos años concluyentes del siglo XIX era muy bien recibido por amplios sectores de la sociedad que se identificaban con las letras tristes y sensibles, o con los pasajes evocadores de emociones y escenas domésticas, propios de muchas tonadas (Bermúdez, 2000, p. 63).

Calvo solía componer la música para textos de diferentes autores buscando hacer de ellos pegajosas tonadas, pero él mismo era muy poco propenso a escribir las letras para sus canciones. De todas las canciones que musicalizó, una de las pocas de las que Calvo es también autor de la letra es el tango *Dolor que canta*, cuya partitura apareció publicada en el diario *Mundo al Día* el 21 de mayo de 1927 (Cortés, 2004, p. 176). En noviembre del mismo año fue grabado en Nueva York por una pequeña orquesta que acompañó un dueto vocal conformado por dos de los cantantes más “aclamados internacionalmente” en ese momento: José Moriche (el mismo que un año después grabaría la voz para el *Intermezzo 1*) y Margarita Cueto (*Encyclopedic Discography of Victor Recordings*; Bermúdez, 2000, p. 65). En *Dolor que canta* Calvo expresa sentimientos e ideas que se relacionan estrechamente con la coyuntura de su enfermedad y de su confinamiento, que de manera congruente con muchos de los poemas que se le dedicaban exhiben posturas en apariencia contradictorias en su valoración del dolor y la adversidad, lo

11. La misma opinión expresa la pianista Dilva Sánchez en el documental *Vidas a contratiempo* (Inravisión, 2001) así como otros varios biógrafos de Calvo, quienes a la hora de justificar estas ideas incurren en imprecisiones con las fechas y el contexto de algunas obras de Calvo. De este modo, se presentan composiciones de 1913, como los intermezzos 1, 2 y 4 o Malvaloca, como producidas después de 1916, y se imaginan historias increíbles como que Calvo compuso el *Intermezzo 1* en el Puente de los Suspiros en el momento que ingresaba al lazareto.

que resulta ambiguo a la hora de lamentar o idealizar lo penoso de las circunstancias. Al mismo tiempo, en *Dolor que canta* sobresale la impronta de personajes familiares (en particular el papel lenitivo de su madre) así como de las fases 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 engloban 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 por vivir y las ansias de morir. Estas cuestiones aparecen de nuevo con fuerza en la letra de *Sentir*:

*¿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  
Donde estará esa quimera de un bello jardín sin flores  
alegre sin primavera y dulce sin ruiseñores.*

Características similares exhibe el texto de *Cuando caigan las hojas*, en donde la dulzura de la melodía pareciera ir en contravía con las, por momentos, mortuorias palabras de la canción. Un sutil, sereno y del todo 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* constituye todo un poema de despedida de la vida, de añoranza de la muerte y, al mismo tiempo, un innegable y 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.*

Al comentar esta canción, Duque establece: “[la] 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”. El carácter a la vez lúgubre y amoroso de la letra se inscribe en una propuesta musical sencilla pero bien construida: “La línea melódica acusa un buen nivel de cromatismo dentro de sus alcances líricos, mientras que el acompañamiento pianístico hace un inteligente uso del teclado, aportando colorido e interés a la obra” (Duque, 2000, p. 165). En una entrevista, Calvo



La obra musical de Luis Antonio Calvo

se refirió a lo que significó 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 (Bayona, c. 1920).

Pero otras eran las impresiones y las sensaciones que estaban adscritas a su música instrumental, en particular, a sus múltiples pequeñas piezas para piano. En cierto modo, la música de Calvo terminaba siendo una música inocente, por no decir casta, moralista o recatada, esto es, una música suficientemente conservadora en cuanto a sus contextos de producción y consumo, que se definía en clara oposición con otras corrientes y géneros musicales más tendencialmente licenciosos y desafiantes de la tradición y del rol pudoroso que la sociedad imponía para hombres y mujeres. En otras palabras, música romántica y sentimental pero esencialmente desprovista de acepciones desvergonzadas o sexuales. Es más, en este mismo orden de ideas, la música de Luis Antonio Calvo también 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: una música “blanca”, puesta en partituras, más “decorosa” y cercana, musical y socialmente hablando, al ideal europeo de nación que, desde finales del siglo XIX, constituía la versión hegemónica de la identidad nacional. Esto, en franca oposición a la música “negra”, la

de la costa, más africana o indígena que europea, y que se veía como “música vulgar y licenciosa en términos sexuales”, por lo cual no era tenida en cuenta en la construcción cultural del país (Wade, 2000, p-p. 47-51).

Es probable que concepciones como estas hayan ayudado a que varias de las composiciones de Calvo pudieran infiltrarse más o menos exitosamente en algunos círculos sociales específicos, en los que se constituían en herramientas útiles para el estudio doméstico del piano. En particular, parece que buena parte de la demanda por las partituras de piano de Calvo se encontraba en las mujeres jóvenes de la élite. No eran obras marcadamente difíciles desde el punto de vista técnico, pero resultaban suficientemente atractivas, expresivas y sentimentales. Además, al tratarse de piezas instrumentales con poca elocuencia a nivel descriptivo, daban lugar a toda 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, 2001, p. 255 y 1998-1999, p. 125). Y en efecto, nombres de mujeres, evocaciones de sentimientos o recuerdos, así como metáforas de situaciones idílicas son por demás un componente abundante 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*, y *Madeja de Luna*, solo por nombrar unas pocas.

Al igual que las canciones, muchas piezas instrumentales estuvieron inspiradas en experiencias personales o dedicadas a personas particulares. Por ejemplo, en el marco de lo que fue un romance exclusivamente epis-

tolar, Calvo compuso un vals expresamente dedicado a “la Srta. Rosario Blanco y Meaño (de Caracas, Venezuela)”; una pieza interesante en tanto exhibe por momentos características musicales poco comunes dentro del estilo compositivo de Calvo. Seguramente, esto último es la razón de que sea también una pieza muy poco difundida y casi del todo 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 que Calvo utiliza en ocasiones motivos rítmicos irregulares para construir frases melódicas, con grupos de figuras de valoración especial conformados por 9, 10, 11, o 12 notas. Definitivamente no se trata de un vals afín con la mayoría de los valeses que hacen parte de su catálogo compositivo. En *Noche de Abril*, sobretodo en su sección introductoria, son escasos los giros melódicos tradicionalmente conciliadores, como escasas las progresiones armónicas estables y abundantes los acordes que intensifican la tensión de la pieza. Y sin embargo, no es una pieza del todo triste o del todo lúgubre. Con su ritmo lento y pausado, trasluce a menudo momentos irreconciliables, pero el flujo melódico es de todas formas continuo y cadencioso, alternando 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 terminan resolviendo más o menos serenamente.

### **Coda: “Escenas Pintorescas de Colombia”. La delimitación de Calvo dentro de los cánones de la música colombiana**

A pesar de su vaguedad e indeterminación primeras, la obra musical de Luis Antonio Calvo terminó por asumirse como un pro-

totipo 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 de Calvo estaba a punto de extinguirse, y de esa misma manera se sigue considerando y presentando hoy. Sin duda, una de las composiciones de Calvo que jugó un papel más radical para la consolidación de estas empresas, en especial por la intensa carga simbólica que convocó, fue *Escenas Pintorescas de Colombia*. Concebida y estrenada en 1941 como una Fantasía sobre motivos populares colombianos en el marco de un concurso que tenía como propósito revitalizar la música nacional popular, *Escenas Pintorescas* sirvió de vehículo para movilizar, aunque de manera más bien efímera, toda una serie de sentimientos al amparo de las arengas sobre la identidad nacional. Y al mismo tiempo, sirvió para poner de nuevo en el escenario a un compositor de casi 60 años, cuya música ya empezaba a sonar como de otra época ya superada.

Desde agosto hasta 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 y de nuevo con un uso impreciso de las categorías, veían *Escenas Pintorescas de Colombia* como una obra sinfónica en el sentido más excelso y académico del término. Sin embargo, como explica Ellie Anne Duque al referirse a otras de “las obras paradigmáticas en el repertorio sinfónico nacionalista” de esos años, a saber, la *Suite tierra colombiana* de José Rozo Contreras (1930), *Torbellino* de Jesús Bermúdez Silva (1933), y la *Pequeña Suite* de



La obra musical de Luis Antonio Calvo

Adolfo Mejía (1938), se trató “de la continuación de la estética nacionalista ingenua, contenida dentro de marcos clásicos y que no propone posturas modernas de ruptura” (Duque en Bermúdez, 2000, p. 148). Y a decir verdad, a pesar de su atractivo popular y la creatividad de varias de sus melodías, la Fantasía de Calvo desplegaba un nivel de elaboración y sofisticación bastante menor que los trabajos sinfónicos nacionalistas de sus contemporáneos y compatriotas. *Escenas Pintorescas de Colombia* es, en síntesis, una obra extensa en la que se suceden distintos motivos melódicos al amparo de ritmos populares claramente distinguibles y explícitamente introducidos, entre los que sobresalen el Torbellino y el Bambuco. Melodías creativas, armonías consonantes y acompañamientos rítmicos ajustados con fidelidad a los géneros de música popular que se querían exaltar. Lugares comunes en la música de Calvo, pero ya no adscritos al entorno interpretativo de la 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 principal de la obra, que versa sobre el peregrinaje a Chiquinquirá de un grupo de promeseros, y en cuyas líneas se esforzó por hacer explícita la manera en que ciertos juegos musicales pretendían describir las circunstancias concretas que se iban suscitando en la trama: amanecer, faenas campesinas, paisajes naturales, encuentros sociales en día de mercado, fervor religioso y festividades populares, entre otras situaciones. Por momentos, Calvo hace acopio de una sorprendente habilidad para crear encuadres musicales que resultan coherentes con las escenas respectivas (como cuando despunta el alba o cuando llega el

momento de la elevación religiosa) pero, en general, el valor de la obra no radica en su capacidad descriptiva, de modo que algunos instantes musicales que insinuaban referencias específicas se convierten muy pronto en *ostinatos* de esquemas ritmo-melódicos tradicionales y convencionales y, a menudo, es la historia que se relata en el texto escrito la que hace que se evoquen e idealicen en la música 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.

De esta manera, Calvo logró llenar de entusiasmo e inflar de orgullo nacionalista los pechos de Emilio Murillo y de no pocos colombianos que escucharon con alborozo la presentación en 1941. Aunque a decir verdad tenía muy poco de sinfonía, se trataba sin duda de un sesudo trabajo de orquestación, por lo que la prensa, al calor del frenesí de patriotismo que acompañó el estreno, 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 más bien desconocían. En este orden de ideas, se escribían cosas como que *Escenas Pintorescas* era todo un ejemplo de “la dignificación de los ritmos populares” o 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 Tiempo*, 3 de octubre, 1941). Difícil era insinuar algo contrario, pues cualquier comentario crítico resultaba altisonante y no se le prestaba mayor atención.

Era innegable la utilidad y contundencia de *Escenas Pintorescas de Colombia* para reforzar los elementos simbólicos que dominaban como un manto hegemónico el escenario discursivo en torno a la delimitación de la identidad nacional colombiana, con todas las ganancias políticas y económicas que dicha delimitación traía consigo (Wade, 2000). Esos elementos estaban presentes en el imaginario colectivo y, de un modo u otro, a la luz de los materiales musicales que tenía a su disposición y en virtud de una serie de decisiones de tipo estético que dictaban bien fuera una serie de convenciones populares o las convicciones de su propio gusto (y que podían no ser otra cosa sino las dos caras de una misma moneda), Calvo hizo su música. Ideó varias melodías para *Escenas Pintorescas* pero no tuvo reparo en insertar textualmente los temas de *Tiplecito de mi vida* (de Alejandro Wills), de *El Guatecano* (de Emilio Murillo), de su propio *Intermezzo 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 le ayudaban en la decoración.

### Conclusión

Luis A. Calvo no fue un músico profesional ni un referente destacado para la historia de la música, como sin duda sí han llegado a serlo muchos otros con mejor formación, más oportunidades, y con elaboraciones musicales que sobrepasan con creces a las del músico santandereano, autor de *Mahaloca* y *Lejano Azul*. Calvo fue un compositor de obras sencillas y pequeñas, esencialmente vinculadas al ámbito de la música popular, y más bien anacrónicas y un poco anquilosa-

das a la luz de los recursos que evidenciaban en aquel momento otros compositores mucho más aventajados y cercanos a la vanguardia académica. Aunque la mayoría de sus contemporáneos lo quisieron ver así, la de Calvo no fue música clásica. Carecía de varios de los procedimientos técnicos más indispensables de ese terreno y el propio Calvo lo sabía muy bien. Pero es que hasta ese momento la cosecha de músicos profesionales o de compositores sobresalientes en el medio artístico nacional había sido más bien escasa. Algunos nombres venían perfilándose con fuerza, pero al igual que Calvo, la mayoría de los músicos colombianos de las primeras décadas del siglo XX habían hecho carrera con una formación limitada, cuando no empírica, y permanecían anclados al binomio que conformaban el apego al romanticismo decimonónico y la idealización de los aires musicales endémicos y populares. Sin embargo, tal anacronismo y tal provincialismo no eran exclusivos de Calvo y sus colegas, sino en buena medida eran marcas características de amplios sectores de la sociedad, en medio de la cual la música de Calvo, simple y melancólica, logró ponerse de moda.

Efectivamente, Calvo logró alinearse con el gusto estético que, dentro de las fronteras de la música popular, predominó en amplios sectores de la población. Un gusto que, no obstante, estaba todavía muy en ciernes dentro del concierto del mundo musical moderno y que justamente, con la introducción de la radio y el disco, y luego, con la incursión cada vez mayor de productos musicales extranjeros, terminó por redefinirse continuamente en virtud de toda una suerte de modas. Esto último, implicó a la larga, un progresivo declive en los niveles de



popularidad de la música de Calvo y de muchos de los colegas de su generación. Pero durante las primeras décadas del siglo XX, la propuesta musical de Calvo y de varios de sus contemporáneos, aferrados como él a la idealización de la música popular que se asumía como autóctona, 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.

Sin embargo, 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 un alto componente expresivo, pero que no constituyen elaboraciones musicales del todo complejas desde el punto de vista armónico, instrumental o estilístico. Así pues, la obra musical de Calvo refleja las restricciones propias de su limitada formación profesional como músico, limitaciones de las que él mismo era bien consciente y que reconocía a menudo. Sin lugar a dudas, de haber desarrollado un estilo compositivo más elaborado, probablemente ni su popularidad ni su cercanía con el público habrían sido tan acentuadas.

### Referencias

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

Archivo privado de Fernando León Rengifo

3. Archivo privado de José Vicente Niño Santos

Archivo privado de Sofía Elena Sánchez Messier

Archivo personal de Humberto Correal (administrado por Guillermo Amado Gracia)

Centro de Documentación Musical, Biblioteca Nacional

*Encyclopedic Discography of Victor Recordings* (1913-1929)

Entrevista a Eduardo Carrizosa en el video documental *Vidas a contratiempo* (Inravisión, 2001).

Publicaciones periódicas: *El Espectador*, c. 1920; Revista *Minerva*, c. 1925; *El Tiempo*, 3 de octubre de 1941; *Vanguardia Liberal*, 30 de agosto de 1988.

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

-----, "From Colombian «national» song to «Colombian song». 1860-1960" en *Lied und populäre Kultur / Song and Popular Culture. Special Issue: Popular song in Latin America*. Berlin-New York: Waxmann, 2008: 167-259.

Cortés P., Jaime. *La Música nacional popular colombiana en La colección Mundo al día (1924-1938)* Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, 2004.

*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.

- Duque, Ellie Anne. "Luis A. Calvo (1882-1945). En el cincuentenario de su muerte, un análisis de su obra musical" en *Revista Credencial Historia*, No. 72 (1995): 13-15.
- "Ecos de un baile" en *Revista Ensayos*, No. 5, Universidad Nacional de Colombia – Instituto Caro y Cuervo 1998-1999: 125-140.
- "Música en las publicaciones periódicas" en Bermúdez, Egberto. *Historia de la música en Santafé y Bogotá, 1538-1938* Santafé de Bogotá: Fundación de Música, 2000, pp. 159-165.
- "Música en tiempos de guerra" en Gonzalo Sánchez y Mario Aguilera (editores.) *Memoria de un país en guerra: Los Mil Días, 1899-1902*. Bogotá: Planeta, 2001.
- "Las Obras" y "Los Compositores". Textos del CD que dentro de la colección *Música y músicos de Colombia*, lanzó el Banco de la República en 2008 y que incluye obras de Ricardo Acevedo Bernal, Luis A. Calvo, Fulgencio García, Pedro Morales Pino, Emilio Murillo, y Guillermo Quevedo Zornoza.
- *Guillermo Uribe Holguín y sus «300 trozos en el sentimiento popular»*. Bogotá: Ediciones del Centenario de G.U.H., 1980.
- Gómez-Vignes, Mario. "La polifacética personalidad musical de Luis Antonio Calvo" en Serrano y Mejía (comp.) *Luis A. Calvo. Vida y obra*. Bucaramanga: UIS, 2005.
- Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*. Tomo II. Madrid: Guadarrama, 1978.
- Muñoz, Catalina. *To colombianize Colombia. Cultural politics, modernization and nationalism in Colombia, 1930-1946*. Ph.D. thesis, University of Pennsylvania, 2009.
- Ospina R., Sergio. *Luis A. Calvo, su música y su tiempo*. Tesis de grado Maestría en Historia. Departamento de Historia, Universidad Nacional de Colombia, 2013.
- "Sonidos en la Historia de Colombia. Notas sobre la Música en la Independencia" en *Goliardos. Revista Estudiantil de Investigaciones Históricas*. Departamento de Historia, Universidad Nacional de Colombia, Año 17, No. XIII (2010) 3-15.
- Piston, Walter. *Armonía*. Cooper City: Span-Press, 1998.
- Rico Salazar, Jaime. *La canción colombiana. Su historia, sus compositores y sus mejores intérpretes*. Bogotá: Norma, 2004.
- Santamaría Delgado, Carolina. *Nacionalistas, ciudadanos y cosmopolitas: hábitos de escucha de la música popular en Medellín, 1930s a 1950s*. Bogotá: Banco de la República, 2009 [En prensa, 2013]
- Uribe Celis, Carlos. *Los años veinte en Colombia. Ideología y Cultura* Bogotá: Ediciones Aurora, 1984.
- Uribe Holguín, Guillermo. *Curso de Armonía*. Bogotá: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, 1989
- Wade, Peter. *Music, race, and nation. Musica tropical en Colombia*. Chicago and London: University of Chicago Press, 2000.



# Relación entre la actitud postural y el desempeño frente al piano a partir de la Técnica Alexander.

Julia Alejandra Ávila Roa\*

Recibido: agosto 12 de 2013 Aprobado: noviembre 15 de 2013

---

## Artículo de investigación

Para citar este artículo/ To reference this article

Ávila, J. (2013). Relación entre la actitud postural y el desempeño frente al piano a partir de la Técnica Alexander. *Música Cultura y Pensamiento*. Vol 5, N° 5, pp: 155-175

---

**Resumen.** Se le atribuye una gran importancia a la Técnica Alexander, debido a la orientación que quiere llevar a cabo en la conciencia de cada persona para desarrollar sus actividades. Esta técnica, enseña al pianista a mantener un proceso postural activo durante la preparación técnica y contextual de las obras a interpretar. A partir de esta investigación se creó una guía interactiva que muestra un proceso por medio del cual, con la Técnica Alexander, se crean unas condiciones y una conciencia de sí mismo, generando una actitud nueva al tocar el piano con el cuerpo en su totalidad, pensando en un sistema completo y dirigido. Este proyecto indica cómo reeducar el cuerpo, y propone alternativas para dejar atrás los malos hábitos corporales causados por el mal uso del mismo, ayudándolo a recobrar poco a poco su postura natural. Esta investigación es de carácter etnográfico teniendo como enfoque un análisis cualitativo de tipo descriptivo.

**Palabras Claves:** Técnica Alexander, Reeducación postural, Piano, Experiencia sensorial corporal.

## The relationship between the postural attitude and piano performance based on the Alexander Technique

**Abstract.** The Alexander Technique has been considered of great importance due to the factor of awareness that each person brings to the realization of activities. This technique teaches the pianist to maintain an active postural process during the technical and contextual preparation of the works being interpreted. An interactive guide was created as a result of this research, which shows the process of how, through the Alexander Technique, one develops self-awareness while creating conditions that generate a new attitude towards playing with the whole body in a systemic and directed way. This Project shows how to reeducate the body and suggests ways to leave behind the bad corporal habits caused by the misuse of the self, leading to the gradual recovery of one's natural posture. Considering the focus on descriptive qualitative analysis, this research is essentially ethnographic in nature.

**Key Words:** Alexander Technique, Postural reeducation, Piano, Corporal sense experiences.

---

\*. Maestro en Música con énfasis en enseñanza instrumental de la Universidad El Bosque. Docente de piano en la Facultad de Educación y Artes del Conservatorio del Tolima. [julia.avila@consevatoriodeltolima.edu.co](mailto:julia.avila@consevatoriodeltolima.edu.co)

## Introducción

Este proyecto nace de la necesidad de maestros y estudiantes de piano frente al cómo solucionar el problema de la ubicación corporal y el cansancio físico a la hora de estudiar el instrumento. En los tiempos actuales, la postura ha sido tema de investigación ya que los estudios demuestran que no sólo tiene implicaciones físicas, sino también a nivel sistémico, es decir, se trata un concepto holístico que posibilita la relación cuerpo-mente.

En vistas de que, al estar sentados un buen número de horas, sin una correcta postura, el cuerpo se va deformando, este proyecto quiere dar a conocer a los pianistas cómo aprender a utilizar su cuerpo y reeducarlo, articulando y apropiando los elementos de la Técnica Alexander en relación con la conciencia corporal, para lograr una buena postura frente al piano.

Para desarrollar lo anterior, a través de test diagnósticos aplicados a estudiantes universitarios y a niños estudiantes de piano, se evidenciaron los problemas de postura al tocar, por medio de un taller titulado *Experiencia sensorial corporal*, se trabajaron estos problemas aplicando los elementos de la Técnica Alexander. También se realizaron entrevistas a reconocidos maestros de piano para abordar, desde su punto de vista, el tema postural y así conocer cuáles técnicas utilizan y cómo.

Siguiendo con esta metodología, a partir de la bibliografía y después de haber analizado los resultados de los test diagnósticos, las entrevistas y del seguimiento de la apropiación de la Técnica Alexander, en el taller (basado en el análisis del diario de observación y de

la evaluación realizada a los participantes) se realizó el diseño de una guía interactiva, que muestra paso a paso la experiencia sensorial corporal, utilizando los elementos de la Técnica Alexander.

El diseño lo realizó Ana Milena Rico Espinosa, egresada de la carrera de diseño gráfico de la Universidad Jorge Tadeo Lozano de Bogotá. Tomó un mes y medio hacer la Guía interactiva. Esta es práctica para los pianistas, y contiene imágenes y videos claros, explicados paso a paso.

## Antecedentes históricos

Los pianistas deben enfrentar largas horas de estudio, presentando, en muchos casos, malas posturas causantes de dolencias en el cuerpo, enfermedades y estrés. Estas posturas, además de no permitir realizar un progreso efectivo a nivel musical, deterioran la calidad de vida de una persona. Ante esto se buscan paliativos como terapias y masajes que ayudan en el momento pero no solucionan el problema, ya que rara vez se concientizan del mal uso que se hace del cuerpo a la hora de sentarse a estudiar este instrumento. Si hicieran un buen uso del cuerpo, no sólo a la hora de tocar el piano sino también en los hábitos a la hora de realizar las actividades de la vida cotidiana, no sufrirían de dolor alguno. El pianista no solo necesita el conocimiento del compositor y de su obra tanto teórica como históricamente para lograr una buena interpretación, para ello también se debe buscar el equilibrio entre el cuerpo y la mente (Rosenberg, 2002 & Gelb, 1987).

En este siglo el ser humano lleva una vida prácticamente sedentaria, como lo exponen Barlow (1986) y Rosenberg (2002). Esta si-



tuación le impide al pianista tener la movilidad necesaria para expresarse haciendo uso de su cabeza, cuello y torso, movimientos que se hacían naturalmente en la infancia. Cuando se empieza a corregir la postura lo hacen mal, debido a que sentarse bien o derecho no quiere decir tener una postura rígida o acartonada en la que se tensiona el cuerpo, pues esto es una forma de manipularlo por sus partes en vez de utilizar su control central. Esto muestra la pertinencia de la Técnica Alexander, un “*método para desarrollar la auto-observación y el autoconocimiento*” (Gelb, 1987, p.100) que enseña a utilizar el cuerpo como un sistema, es decir, como un todo.

La Técnica Alexander trata de generar condiciones por las cuales se mejoran las actividades aplicando la inteligencia a éstas y, al mismo tiempo, venciendo el dominio del hábito. Esta no es específicamente una educación postural, sino una reeducación para el control consciente de sí mismo; por ende, la postura se puede abordar desde esta técnica siempre y cuando no se persiga un fin físico sino uno sistémico, en el que se reducen los sentidos al mismo tiempo. Dándole importancia al tema de la conciencia postural, en el año 2006, Martín Moncada Garzón, egresado de la Universidad El Bosque, investigó alrededor del problema que tienen los directores musicales con aspectos como las dolencias musculares, la tensión, el estrés y el nerviosismo frente al público, problemas que en no pocos casos obedecen a la postura empleada. Como resultado diseñó una Guía de relajación para directores, combinando la Técnica Alexander con la respiración yogui.

Así mismo, en la investigación titulada *Conciencia y control corporal en la técnica vocal, una*

*profundización en las problemáticas de los procesos de aprendizaje a través de las ideas operativas de la Técnica Alexander*, desarrollada en la ciudad de Bogotá en el año 2005 por Andrea Liliana Landinez Gonzáles, estudiante de la Universidad Javeriana, se indaga cómo lograr un mejor y consciente uso del cuerpo con la Técnica Alexander para apropiarse un aprendizaje más sencillo y adquirir una conciencia y un control corporal en la técnica vocal.

En el año 2007 Eliana María Quintero Campos creó *Herramientas para el mejoramiento del lenguaje corporal en el cantante intérprete: propuesta del taller dirigido a los estudiantes de canto lírico de la Universidad El Bosque*, trabajo que tuvo como objetivo el de mejorar la expresión y comunicación del cantante, por medio de la observación de las actitudes pasivas con respecto a la expresividad del cantante y al nerviosismo que se genera en sus conciertos.

De manera más reciente, en el año 2010 se realizó el trabajo de investigación titulado *Cartilla pedagógica de preparación mental-corporal para músicos*, desarrollado por Iván Darío Zambrano Salazar, estudiante de la Universidad el Bosque, quien tuvo como intención indagar por estrategias para mejorar la relación mente-cuerpo en los instrumentistas musicales e indagar sobre la importancia que tiene el conocimiento de sí mismo en relación con el desempeño instrumental. Para ello propuso una solución pedagógica integral, presentando al maestro y al instrumentista estrategias para desarrollar hábitos constructivos como sobre el uso del cuerpo y la mente en el arte de la música, y proponiendo una manera de preparación adecuada para tomar conciencia de las altas exigencias que deben poseer el cuerpo y la

mente en la labor musical, ayudando al instrumentista con una preparación antes de tocar su instrumento.

Darse cuenta de este problema crea la necesidad de indagar sobre las posibles soluciones para lo cual se debe desarrollar y comprender el sentido cinestésico (Zepeda, 2003) por medio de la práctica de la dirección e inhibición que propone la Técnica Alexander. Por lo anterior esta investigación se trazó como intención analizar cómo la apropiación de elementos de la Técnica Alexander ayuda a obtener una buena actitud postural frente al piano.

### **El principio de la conciencia postural según la Técnica Alexander**

#### **La relevancia de la postura**

A partir de la Revolución industrial se generaron cambios significativos en las formas de vivir de los seres humanos, ya que se modificaron los hábitos debido en parte a la alteración en las formas de vida. De estar en el campo en constante movimiento con una sana alimentación, se pasó a la ciudad en donde los movimientos que acostumbraba a realizar el hombre a la hora de trabajar quedaron oprimidos hasta casi desvanecerse por el fenómeno de las máquinas que reemplazaron su mano de obra y por los deterioros posturales que empezaron a ser causados por las posiciones monótonas de la industrialización y de la educación de la época. Esto último fue producto de las tradiciones de la escuela y del falso concepto de disciplina que exigía la inmovilización al interior del aula, conllevando a que los estudiantes adquirieran malas posturas por estar sentados durante largas jornadas. Así se empezó a generar una dependencia postural

que llevó al ser humano a estar sentado en todo momento, adoptando posiciones antinaturales y estáticas nocivas para el cuerpo.

En la actualidad el problema es aún mayor, debido al consumismo tecnológico, puesto que son extensos los periodos de estaticidad que una persona se gasta ya sea frente a un computador, en su lugar de trabajo, frente a la televisión o a un juego de video. Por ello en la segunda mitad del siglo XX, como lo plantea Barlow (1986), la ergonomía buscó optimizar los tres elementos del sistema: hombre, máquina y ambiente, adaptó las sillas y áreas de trabajo con cierta comodidad, para que el agotamiento y las tensiones que generaban los malos e innecesarios movimientos a la hora de trabajar fueran menores. Pero este cambio o posible solución a las molestias y deterioros del cuerpo no resultó tan eficaz, pues la mayoría de gente trabajadora, especialmente oficinistas, seguía con dolores de espalda y de cabeza, evidenciándose que existían más cosas por cambiar, pues no era suficiente que los aparatos y artefactos se modificaran, si no se cambiaba la mentalidad del individuo en cuanto a su concepción del manejo del cuerpo del cual la postura es una manifestación.

Cuando se habla de postura se hace referencia a la disposición o actitud frente a una situación, es un posicionamiento ante algo que le permite al individuo desarrollar su carácter y por ende su personalidad. Igualmente al hablar de la postura se vincula la disposición del cuerpo, tanto en reposo como en movimiento, tiene que ver con una actitud corporal en cuanto a la conciencia que lleva al individuo a lograr un equilibrio para adquirir un buen funcionamiento del cuerpo sin tener excesos de movimientos.



Por esto, la postura juega un papel muy importante a la hora de interpretar el piano.

Es indispensable en los primeros pasos de enseñanza empezar con una buena postura; de eso depende todo el progreso del estudiante y su futura carrera como pianista; porque los malos hábitos y mañas aprendidas desde niño o en la adolescencia después le impiden el desarrollo técnico libre a lo largo de toda su carrera artística (Sichkov, comunicación personal, marzo 15 de 2011).

Con respecto a la posición o tensión muscular, se deben tener en cuenta los necesarios o innecesarios movimientos musculares que se hacen a la hora de cualquier actividad, en este caso al momento de tocar el piano. También se debe percibir de forma clara cada acción que el cuerpo haga, cuestionándose a la hora de estar sentados frente al instrumento, para evaluar la postura y la utilización de los músculos, y a la vez tener en cuenta la economía de energía viendo si los movimientos del cuerpo son los precisos y necesarios para lograr un buen manejo de este y tener así una excelente interpretación.

En el trabajo de investigación realizado, uno de los estudiantes al terminar las sesiones de la experiencia sensorial corporal inhibió antes de tocar una escala, dirigió el movimiento del cuerpo utilizando los codos y colocó las manos en el piano. Hizo una escala desde el cuerpo integrado, evitando el desgaste de energía.

Al haber ya desarrollado la inteligencia musical, los pianistas deben también explorar la inteligencia corporal-cinestésica (Gardner, 2004), la cual puede ayudar a resolver problemas del uso de su cuerpo, haciendo al intérprete consciente de todos sus movi-

mientos y de cada parte de su cuerpo para aprender a dirigirlo pensando antes de actuar.

A veces es complicado percibir lo que está pasando en todo el cuerpo y tener una buena concentración en la música que se toca; pero al analizar la posición del mismo y las tensiones con una ejercitación mental a la vez, se pueden analizar los pasajes difíciles y corregir la posición equivocada, teniendo en cuenta la tensión muscular y la posición en que se encuentra el pianista mientras toca de forma libre, facilitando los movimientos para la corrección de los errores. Esto se evidenció en el caso de un estudiante analizado, quien interpretó el estudio op.25 No. 1 de Chopin, trabajando la relajación y dirección de movimientos. En las dos manos hacía arpeggios en los que se podía utilizar mucho el codo, el cual permite relajar el brazo y no tensionarlo, dirigía más el codo hacia los lados con un poco de movimiento de muñeca y liberaba la tensión que tenía en ellos. Percibió que al hacer esto su espalda se ensanchaba; luego de hacer conciencia, se empezó a enfocar en la música, a veces se olvidaba del cuerpo y entonces sus movimientos le recordaban la utilización de sí mismo. Luego de evidenciar la apropiación de los elementos trabajados, al finalizar la obra tocó el último acorde para luego soltarlo, alejando la mano lentamente desde el codo, relajándose. Además, antes del final de la obra, hizo una escala en la que dirigió todo su cuerpo para pasar su peso de un isquion a otro.

En este sentido la cinestesia o percepción del cuerpo le permite al pianista estar pendiente de su postura corporal y de su tensión muscular, reeducando las malas posturas a

la hora de estar sentado tocando, teniendo un equilibrio de la atención necesaria en la interpretación del piano y del cuerpo en acción.

Al desarrollar la inteligencia corporal-cines-tésica luego de haber hecho una reeducación postural se empieza a automatizar cada movimiento que debe hacer el pianista a la hora de su interpretación, pues ahora sí serán movimientos bien dirigidos sin desgastar la energía del cuerpo en ningún momento. Como el proceso de cambiar el hábito es racional, parte del nuevo hábito es hacer conciencia, así que será algo automático, pero sin dejar atrás la tarea de pensar antes de actuar.

En el trabajo investigativo otro de los estudiantes dio ejemplo de la interiorización de casi todos los ejercicios de estiramiento y calentamiento, de haber aprendido a inhibir y a dirigir sus movimientos, mostrando un ejercicio consciente de todo su cuerpo, donde expandió su espalda abriendo y dirigiendo sus codos, brazos, muñecas y manos llevando todo el cuerpo (cabeza, cuello, torso y brazos) hacia las teclas del piano con naturalidad, luego tocó una escala de lado a lado llevando todo su cuerpo dirigido de forma consciente. También demostró el trabajo en una obra, en donde hizo dirección de movimientos junto con la expresividad; trabajó la expansión de la espalda con ayuda de los codos para tocar las octavas; hizo la dirección de la melodía en el bajo donde llevaba todo su cuerpo junto a esta y los acordes finales se hicieron más enfáticos con ayuda de los codos, brazos y manos, expandiendo la espalda de nuevo.

### **Conceptos y desarrollo de la Técnica Alexander**

Frederick Matthias Alexander (1869 - 1955) fue pionero de los maestros de la concien-

cia corporal, actor y recitador de origen australiano, padecía de fuertes molestias en su laringe, las cuales le exigieron estar en reposo por un tiempo para descansar los músculos y poder recuperarse para retomar sus recitales. Su carrera estuvo amenazada por una ronquera crónica (Alexander, 1995), perdiendo prácticamente su voz; por esta razón, comenzó a investigar sobre el uso y funcionamiento de su cuerpo (Gelb, 1987). Los médicos diagnosticaban que era un exceso de empleo de los músculos, pero su enfermedad no se debía tanto a ello, sino más bien al mal uso de sí mismo, pues tensionar todo su cuerpo cuando hacía y practicaba sus recitales le generaba un uso incorrecto de la cabeza, los órganos vocales y respiratorios, tensionando también los músculos de sus extremidades, descargando demasiado peso en los bordes de los pies, alterando y perdiendo su equilibrio.

Alexander empezó a desarrollar un proceso de autoobservación encontrando las diversas contracturas que intervenían en la posición de su cabeza, halló que mandarla hacia atrás le ocasionaba problemas en su garganta. Con esta actividad Alexander aprendió a reeducar su cuerpo dándole una buena dirección y controlando e inhibiendo conscientemente todos sus movimientos, evitando tensiones indebidas.

Básicamente lo que Alexander enseña con su técnica es a respetar la libertad del cuello, permitiendo una verdadera extensión axial (Freres y Bernadette, 2000) y eliminando tensiones que evitan la respuesta inadecuada del cuerpo ante un estímulo, pues mediante una verdadera toma de conciencia se puede recuperar la buena orientación del cuerpo.



- **Concepto**

La Técnica Alexander consiste en dirigir el cuerpo de forma consciente teniendo en cuenta un control que le ayude a la persona a utilizar todo orgánicamente; con esta técnica también se puede empezar a realizar movimientos libres dejando la rigidez que se lleva en el cuerpo, y así se puede generar una economía de movimientos ejecutando los que sean necesarios, ahorrando energía para su utilización más adelante.

Según Rosenberg (2002), al estar erguidos (sentados o de pie) de una mala forma, se puede desviar la energía postural y pueden haber reacciones musculares indebidas que interfieren con la eficiencia del movimiento. Lo correcto posturalmente no es tensionar todos los músculos del tronco, sino buscar un estado neutro, dirigir e inhibir lo que se va a realizar, para así tener movimientos libres de tensiones indebidas. Esto significa que tener una mala postura es perder la energía postural.

- **Desarrollo**

Teniendo en cuenta lo dicho por Gelb (1987) en el sentido de que el ser humano es una entidad psicofísica, Alexander estableció unas ideas operativas que ayudan a la enseñanza de una reeducación postural, por lo que su técnica tiene como base la relación entre el uso del cuerpo y su funcionamiento.

En una sesión de Técnica Alexander se puede ver cómo la mano del profesor ayuda a orientar al cuerpo, concientizándolo y dirigiéndolo, liberando tensiones y ayudando a despertar el sentido cinestésico del alumno, llevándolo a adquirir un tono muscular adecuado. Además, le va orientando hacia una

predisposición del cuerpo para cualquier actividad, ayudándolo a entender el concepto de *inhibición*, el cual poco a poco se va adquiriendo ya que pensar en cada acción y movimiento que se va a realizar, hasta que el cuerpo esté seguro de que va a hacer la actividad de forma correcta, es un proceso que puede tomar bastante tiempo aprender, volviéndose un hábito más adelante. Pensar antes de actuar en determinados momentos ayuda a erradicar las buenas o malas costumbres del cuerpo reeducándolo, en primer lugar, con la inhibición.

Además, se empezará a dar importancia a los *medios* que se utilizarán para lograr el objetivo de cualquier actividad, pues no se debe sólo pensar en cumplir el objetivo pase lo que pase (Por ejemplo, tocar una obra de gran dificultad) sin pensar en que el cuerpo necesita estar en disposición para interpretarla. El cuerpo debe estar preparado con calentamientos y estiramientos, debe ser tratado y acondicionado para cumplir el objetivo que es tocar la obra muy bien; se debe pensar en esto antes de actuar para no maltratarlo o darle un mal uso.

Al *dirigir* los movimientos el cerebro le proyecta mensajes al cuerpo controlando las respuestas ante cualquier estímulo, utilizando su *control primario* (relación dinámica entre cabeza, cuello y torso) para tener una mejor coordinación y prevenir una utilización defectuosa del cuerpo; en este proceso se conduce la energía necesaria para el uso de este, liberando el cuello, llevando la cabeza hacia adelante y hacia arriba, y alargando y ensanchando la espalda.

En este sentido, Alexander consideraba la *respiración* (Rosenberg, 2002) como otra función más del cuerpo, como la postura y el

movimiento. Por lo tanto, a partir de que el cuerpo obtenga buenas condiciones de postura y organización, al haber trabajado la Inhibición, el Control primario y la Dirección de movimientos conscientes, procesos naturales del cuerpo como la respiración funcionarán de forma eficiente. Pero al realizar de forma inadecuada las actividades y los movimientos sin inhibir antes de actuar, el Control primario dejará de funcionar como guía y se crearán condiciones inadecuadas, pues éste está siendo interferido y bloqueará las funciones naturales del cuerpo. Es decir que cuando se interfiere con el Control primario en su organización y relación entre cuello, cabeza y torso (CCT), se interfieren funciones naturales del cuerpo como la respiración. “La Técnica Alexander no enseña a respirar, excepto en el sentido de enseñar a recuperar la respiración natural a través de cambiar las condiciones generales, (Rosenberg, 2002, pag. 122) utilizando de manera adecuada el Control Primario, inhibiendo y dirigiendo los movimientos”

Alexander decía que es fácil respirar si sabemos devolver el torso a su longitud y su anchura, y si sabemos mantener ambas. En opinión de Alexander, respirar es una actividad natural y espontánea que no debe interferirse directamente. Lo que debemos hacer, en cambio, es crear las condiciones para que la respiración se produzca libre y fácilmente; es decir, alargando y ensanchando el torso (Drake, 1992, pag. 113).

Finalmente en la Técnica Alexander se contempla hacer cambios indirectamente, a través de la reintegración del control primario, que a la vez redistribuye la fuerza necesaria para cualquier actividad. De Alcántara ofrece un buen ejemplo:

Considera un pianista que endurece su cuello, hombros y brazos cuando está tocando; es probable que tense su cuello simplemente para compensar por la falta de tensión necesaria en otro lugar. Si usa su espalda y sus piernas para soportar sus hombros y sus brazos adecuadamente, puede soltar las tensiones indebidas de su cuello (De Alcántara, 1997, pag. 15).

### Metodología de investigación

Esta investigación es de carácter etnográfico ya que se soporta en un estudio de campo que se centra en la observación de un grupo de estudiantes y realiza una serie de entrevistas a maestros de piano, teniendo como enfoque un análisis cualitativo de tipo descriptivo.

En esta investigación se debe estar inmerso en los hechos sociales para posibilitar los registros de observación; analizando e interpretándolos, ya que es necesario que el investigador se ubique en el lugar donde nace el fenómeno a estudiar (Tezanos, 1998).

En cuanto al enfoque cualitativo, el trabajo se ajusta al perfil del objeto de estudio en el momento de la descripción que fue analizada, en este caso a partir de la Técnica Alexander, para poder abrir el camino de la interpretación que permite descubrir las relaciones que dan sentido y significado al concepto de postura corporal frente al piano.

El proceso de investigación se inició sin definiciones previas del objeto de estudio, ya que la meta final era la construcción de este a través del descubrimiento de las relaciones que le dan sentido.

Se encuentran tres dimensiones que llevan a reconocer este documento como una inves-



tigación de tipo etnográfico. En él se indaga qué conocimiento tienen los maestros de piano sobre la postura con un enfoque cualitativo, ya que se observará una población de estudiantes de piano que ayudará a evidenciar la conciencia de su cuerpo a través de un test diagnóstico. A la vez se cuestiona acerca de su interés por la reeducación sensorial y postural para interpretar mejor el piano. Las tres dimensiones se evidencian de la siguiente forma: la primera, relacionada con el conocimiento de la postura, ya que se estipula al interior de la Técnica Alexander; la segunda es la conciencia del cuerpo, pues describe los elementos que tiene esta técnica que ayudan a la concientización del cuerpo; y la tercera dimensión es el interés por la reeducación sensorial y postural evidenciada en la biografía de Alexander, mostrando cómo logró hacer un cambio en su cuerpo permitiendo darle un mejor manejo, corrigiendo su postura.

En esta investigación se utilizó la observación estructurada, empleando un formato a

partir de categorías a priori. Dicha observación permitió mostrar la recurrencia o ausencia de una determinada conducta a partir de la cuantificación que, en este caso, se realizó con un test diagnóstico y, a partir de los resultados, se obtuvieron las características del comportamiento del grupo de estudiantes.

El test diagnóstico fue usado con algunos estudiantes de piano de la Universidad el Bosque tales como Guillermo Escandón (III semestre), Ana María Franco (I semestre), Edward Bolívar (III semestre) y Cristian Espinosa (VIII semestre) y con niños estudiantes de piano de la maestra Clarita Correa: Santiago Rojas (9 años), Andrés Felipe Pérez (10 años) y Katalina Salazar (9 años). Tuvo como fin averiguar acerca del conocimiento de los estudiantes mencionados sobre el concepto de postura, sobre conciencia postural y acerca del interés de estos por la reeducación sensorial y postural a la hora de tocar el piano.

### **Cuadro N.º. 1. Test diagnóstico.**

Dimensión	Evidencia	Relación con la Técnica Alexander	Ítems
Primera	Concepto de postura	Concepto de la Técnica Alexander	Posición al sentarse
			Ubicación del cuello y cabeza
			Ubicación de los pies
			Ubicación de las piernas
Segunda	Conciencia postural	Elementos de la Técnica Alexander	Pensar como sentarse antes de tocar
			Ejercicios preparatorios para el cuerpo
			Recesos durante las horas de estudio
			Corrección de postura por parte del profesor
			Conciencia postural al tocar piano
			Disposición del cuerpo al tocar
			Partes del cuerpo tenidas en cuenta al tocar
			Percepción de movimientos y esfuerzos físicos
			Percepción de movimientos innecesarios y desgaste de energía
Ahorro de energía corporal			

Dimensión	Evidencia	Relación con la Técnica Alexander	Ítems
Tercera	Interés por la reeducación Sensorial	Experiencia de M. Alexander	Interés por el tema postural
			Interés por aprovechar la energía corporal
			Interés por una reeducación sensorial y postural

Con base en los resultados de los test diagnósticos, se diseñó y realizó con los estudiantes universitarios y los niños seleccionados el trabajo de campo denominado *Experiencia sensorial corporal para pianistas*. El objetivo de este fue ayudar a activar el sistema sensorial, permitiendo tener una conciencia corporal, un sentido cinestésico más desarrollado y una mejor utilización del cuerpo.

El método a trabajar en la sesión fue deductivo, ya que el aprendizaje de ésta generó conocimiento de lo general a lo particular; es decir del conocimiento básico que tienen los estudiantes de piano acerca de la postura hasta llegar a conocer su verdadero concepto, experimentando por sí mismos y encontrando su posición ideal para tocar piano.

Se fundamentó en el aprendizaje significativo, pues el estudiante relacionó los conocimientos previos con nuevas experiencias en la clase, otorgándole mejor calidad a lo aprendido, buscando que los conocimientos, al ser interiorizados con mayor facilidad, fueran perdurables. Con este modelo, el estudiante tuvo la oportunidad de interactuar con el orientador de las sesiones

dando su punto de vista y aportando a ésta, generándose así un aprendizaje activo. Las sesiones se llevaron a cabo de forma personalizada más o menos cada ocho días con una duración de entre 30 a 45 minutos.

Para hacer el respectivo seguimiento después de las actividades de cada experiencia, cada estudiante tocaba el piano para ser observado mientras el orientador registraba en un diario/semanario la tarea en casa y la síntesis de la sesión, anotando los siguientes aspectos: el comportamiento corporal, si se cumplió el objetivo de la sesión o no, y las anécdotas y dificultades de esta. Se corroboró lo necesario que resulta la práctica de una preparación corporal para encontrar una buena postura, ya que el cuerpo con tensiones funciona mal.

La experiencia se dividió en tres categorías basadas en los elementos de la Técnica Alexander desarrollados en sesiones particulares para cada estudiante. El ambiente de esta fue de total tranquilidad para mayor concentración del participante. Se tuvo al alcance un piano acústico con su respectiva silla y un espejo.



Relación entre la actitud postural y el desempeño frente al piano a partir de la Técnica Alexander

### **Cuadro N°. 2. Trabajo de campo: Experiencia sensorial corporal para pianistas**

CATEGORÍAS	SESIONES	ACTIVIDADES
A: ORGANIZACIÓN Y CONCIENCIA DEL CUERPO	1	Posición Yacente (semi-supina) - percepción del cuerpo y de la cabeza, el cuello y el torso (CCT). Estiramientos conscientes.
	2	Corrección de la postura – búsqueda del punto medio y posición neutra (Rosenberg, 2009, pp. 26 – 30); en esta actividad no se corrigió la postura de inmediato, sino que se buscó el punto medio y posición neutra para la buena ubicación del cuerpo frente a piano.
	3	Relación del cuerpo con la silla – control primario-expansión-extremos; en esta sesión, después de haber encontrado el punto medio y la posición neutra, se trabajó la flexión, extensión e hiper extensión, junto a la expansión de la espalda hacia los brazos, utilización de los extremos y el control primario de la Técnica Alexander.
B: MOVIMIENTO CONSCIENTE DEL CUERPO	4	Movimientos sobre la silla frente al piano; en esta actividad, se realizaron movimientos como inclinar/reclinar, alcanzar y tocar las teclas del piano en varias octavas, cruzar los brazos y mover el tronco en momentos de expresividad de una obra.
C: RECUPERACIÓN CONSCIENTE DE CONDICIONES	5	Recuperación de la postura; en esta actividad se realizaron ejercicios como dejar caer el cuerpo para adelante o contraerse, luego desde la cabeza buscar (dirigir conscientemente el cuerpo) y volver a encontrar la posición neutra después de tocar piano.
	6	Evaluación de la <i>Experiencia sensorial corporal para pianistas</i> .

Después de la culminación de la Experiencia sensorial corporal, se realizó una evaluación a los participantes para conocer su proceso personal. En ella se abordaron preguntas abiertas y cerradas con base en los objetivos de cada sesión: crear una conciencia de cada parte del cuerpo quitando las tensiones a la vez, encontrar el punto medio y la posición neutra para sentarse frente al piano, dirigir los movimientos desde el Control primario, Inhibir (pensar) antes de actuar; recuperar la postura y evaluar la experiencia sensorial corporal.

#### **Entrevistas a maestros**

La entrevista que se realizó en esta investigación fue *estructurada* ya que las preguntas fueron abiertas. Fue dirigida a los maestros

de piano Piedad Rosas (Universidad el Bosque), Clarita Correa (maestra egresada del Conservatorio Giuseppe Verdi de Milán), Marleny Varón (maestra de la Institución Educativa Amina Melendro de Pulecio, de Ibagué) y Sergei Sichkov (pianista de la Orquesta Sinfónica de Colombia). Este muestreo se hizo con el fin de conocer acerca de su pedagogía postural, ya que los criterios de validez de ellos son claves al estar vinculados con el objetivo de la investigación. Estos ayudan a recuperar la historicidad en el objeto que se está trabajando, además tienen un rol importante en la población a investigar ya que son maestros de gran experiencia a nivel pedagógico, por tiempo de estudio y trabajo.

**Cuadro N°. 3. Entrevistas a maestros de piano**

ENTREVISTAS A MAESTROS DE PIANO	
No.	PREGUNTAS
1	¿Considera importante el tema postural para tocar piano?
	¿Qué papel juega el tema de la postura a la hora de interpretar el piano?
2	¿Qué tipo de técnica postural trabaja cuando interpreta el piano?
	¿Lo aplica también en los ensayos? ¿Cómo lo aplica?
	¿Aplica la misma técnica para sus estudiantes? ¿Cómo?
3	¿Cómo verifica que sus alumnos logran apropiarse su enseñanza postural?
4	¿Cuáles han sido las dificultades que ha encontrado a nivel postural de sus alumnos?
5	Si ha aplicado la Técnica Alexander en usted y en sus estudiantes, ¿cómo lo ha hecho?
6	¿Qué problemas específicos ha solucionado con su técnica postural?
7	¿Cuál cree que es la posición ideal para tocar piano?
8	¿Influyen la altura de la silla y el tamaño del piano para tener una buena postura?

A demás de la utilización de las anteriores herramientas de investigación, se realizó una revisión documental para ampliar el enfoque del campo temático. Se revisaron textos de temas relacionados con la postura, sobre la Técnica Alexander, sobre psicología (acerca de la inteligencia corporal cinestésica), además de algunos antecedentes como las tesis relacionadas con el tema postural y la Técnica Alexander.

**Resultados**

**Análisis de los test diagnósticos**

**Cuadro N°. 4. Análisis de la experiencia sensorial corporal**

CATEGORÍAS		SESIONES	DESCRIPCIÓN
A	ORGANIZACIÓN Y CONCIENCIA DEL CUERPO	1	Todos los casos consiguieron crear una conciencia a la hora de hacer los estiramientos.
			Comprendieron que los hombros deben estar nivelados y sin tensión, el cuello alargado y la cabeza libre.
			Lograron hacer los ejercicios de estiramiento manteniendo la posición de simio, la cual ayuda a evitar la tensión de la parte baja de la espalda (se deben flexionar un poco las rodillas para nivelar el cuerpo y soltar un poco la pelvis, dejando que el peso de este caiga en las piernas y no en la espalda).



Relación entre la actitud postural y el desempeño frente al piano a partir de la Técnica Alexander

CATEGORÍAS		SESIONES	DESCRIPCIÓN
A	ORGANIZACIÓN Y CONCIENCIA DEL CUERPO	1	Al realizar cada ejercicio de forma lenta, obtuvieron conciencia de su cuerpo.
			Los niños, gracias a su edad (9 y 10 años), hicieron y comprendieron los ejercicios de forma natural, al igual que los estudiantes universitarios.
		2	Aprendieron de forma satisfactoria cómo encontrar su punto medio y la posición neutra para sentarse cómodos frente al piano.
El caso del estudiante número 5 encontró el punto medio fácilmente, pues siempre se sentaba de forma natural.			
		3	Lograron dirección de movimientos desde el Control primario (uno de los principios de la Técnica Alexander), coordinando la cabeza y el cuello, expandiendo la espalda y dirigiendo su codo, brazo y mano hacia un objeto a alcanzar.
B	MOVIMIENTO CONSCIENTE DEL CUERPO	4	Aprendieron a inhibir antes de actuar y a percibir la dirección de sus movimientos en el momento de interpretar una obra en el piano.
C	RECUPERACIÓN CONSCIENTE DE CONDICIONES POSTURALES	5	Luego de haber tenido contacto con el piano, todos los casos lograron aprender satisfactoriamente la recuperación postural.
		6	Evaluación de la Experiencia.

**Cuadro N°. 5. Síntesis de la evaluación de la experiencia sensorial corporal.** Las preguntas de esta son realizadas con base en los objetivos de cada sesión, ya que se evalúa cada caso desde dichos objetivos.

Sesiones	Objetivo	Descripción de los resultados
1	Crear una conciencia de cada parte del cuerpo quitando las tensiones a la vez.	Luego de haber creado una conciencia postural en el transcurso de la experiencia, a veces hacen los ejercicios de posición yacente y estiramientos antes de tocar piano.
2	Encontrar el punto medio y la posición neutra para sentarse frente al piano.	Todos lograron una reeducación sensorial y postural para tocar mejor y encontraron la posición ideal para tocar piano.
3	Dirección de los movimientos desde el Control primario	Consiguieron dirigir sus movimientos de forma consciente (aunque no dominan por completo todavía), menos el estudiante número 5. Por lo tanto todos los casos menos el ya mencionado es consciente de su cuerpo y de sus movimientos
4	Inhibir (pensar) antes de actuar	Tres de los cinco casos inhiben (piensan antes de actuar) antes de sentarse y durante su interpretación en el piano; al estudiante número 4 a veces se le olvida y el número 5 no lo hace.
5	Recuperar la postura	En los casos de los estudiantes 1 y 2, después de estudiar piano a veces hacen una recuperación de su postura para distensionar su cuerpo. Al contrario, los estudiantes 3 y 4 no lo hacen, pues la sesión donde se aprende la recuperación postural se hizo el día que también se realizó la evaluación de la Experiencia; el estudiante número 5 nunca lo hace.
6	Evaluar la experiencia sensorial corporal	Con respecto a la evaluación que se realizó después de haber vivido la experiencia sensorial corporal, todos los casos se sintieron bien, percibiendo los siguientes cambios: mayor conciencia en el cuerpo, menor tiempo para encontrar una posición cómoda y propicia para tocar el piano, menor tiempo en eliminar tensiones y desvanecimiento de molestias musculares después de tocar, eficacia y fluidez clara al sentarse a tocar después de preparar el cuerpo con ejercicios, relajación al tocar y sensación de estar más recto después de las sesiones.

## ANÁLISIS POSTURAL DE CADA MAESTRO ENTREVISTADO

**Cuadro N°.6: Posición ideal frente al piano según los maestros entrevistados.**

MAESTRO	CARACTERÍSTICAS	Figura
Sergei Sichkov	<p><i>Se sienta de la mitad de la silla para adelante con el torso en buena posición, o posición natural, tocando un acorde con las dos manos y sacando un poco los codos; los pies apoyados, el izquierdo apoyado en el piso y el derecho tocando el pedal con la punta de este y apoyado en el talón.</i></p>	
Piedad Rosas	<p><i>Hombros abajo, manos y brazos completamente relajados, espalda sin ninguna rigidez, y que los brazos tengan completa libertad de moverse; que el instrumento y el pianista sean uno, que no sea la cosa de madera fría, sino que sea parte del pianista, que no me impida, sino que al contrario, que me sienta completamente vivo y natural. Completamente relajado y natural sin rigidez.</i></p>	
Marleny Varón	<p><i>Debe haber una buena relajación, donde la columna nunca debe ser erguida, nunca debe estar el cuerpo en ángulo recto, siempre se busca que la posición del pianista esté en un ángulo semicerrado; y el cuerpo debe estar inclinado buscando siempre el teclado.</i></p>	



Relación entre la actitud postural y el desempeño frente al piano a partir de la Técnica Alexander

Clarita Corral	<p><i>Sentarse bien en los isquiones, no desgonzado, la cabeza arriba, aflojar la parte lumbar y sacra, el brazo pesado, sin abrir los codos; para la expresividad, se debe llevar la cabeza hacia arriba, aflojar la mandíbula, soltar el cuerpo, y que la expresividad llegue a la punta del dedo.</i></p>	
----------------	--	---

### Cuadro N°. 7. Características de una buena postura frente al piano según los maestros

Aspectos	Características
Al sentarse	<p>El pianista debe apoyarse sobre los isquiones, con la cabeza arriba, aflojar la parte lumbar y sacra con el brazo pesado. Nunca se deben levantar los hombros. Se debe estar siempre retirado del teclado para que el brazo quede a buena distancia, los codos deben estar abiertos, nunca pueden estar pegados al cuerpo, sino buscando siempre el teclado.</p>
Distancia del tronco	<p>La distancia del cuerpo, en relación con el teclado, se mide a partir del Do central, se debe sentar en frente del piano y ubicar el Do en dirección al ombligo (lo anterior en cuanto a la interpretación como solista, porque cuando se va a tocar a cuatro manos ya cada pianista tiene que buscar su registro y el Do central se dejaría libre). Se deben tratar de estirar los brazos para alcanzar las últimas teclas, la tecla sobreguada y la tecla baja con el tercer dedo, para darse cuenta si está o no bien ubicado el cuerpo en el centro del piano.</p>
Distancia de las extremidades	<p>Las rodillas no deben quedar debajo, ni muy afuera del teclado, se debe buscar como medida cuatro dedos de rodillas hacia adentro, esto da un buen aislamiento del cuerpo y la silla en relación con el teclado. Los pies deben estar bien apoyados en los talones; si se utilizan los pedales, nunca se levanta el talón del piso. No es necesario tener los pies todo el tiempo en los pedales; cuando se necesita llegar al clímax de la obra con mayor sonido puede apoyarse con el pie izquierdo, ponerlo un poco atrás y lograr mayor apoyo; pero nunca debe ir para atrás el pie derecho, siempre debe estar sobre el pedal derecho. Cuando se trata del apoyo de los pies de los niños y no alcanzan el piso, deben tener una banca para apoyarlos, pues no van a usar los pedales.</p>
La silla	<p>La silla se debe partir imaginariamente en tres partes, pues sólo se va a utilizar una tercera parte de ésta; ella no se tiene para descansar, si no como un apoyo. Todo el peso del cuerpo debe estar sobre los isquiones, las piernas y los pies, inclinando levemente el cuerpo hacia adelante, para dar más facilidad al desplazarse en el teclado; así se impide que todo el peso del cuerpo recaiga sobre la espalda sin causar dolor alguno y la columna no sufre estando descargada hacia atrás.</p>
Fisiología del pianista	<p>La silla se debe acomodar de acuerdo con la fisiología de cada persona, dependiendo mucho de la longitud del brazo y de la longitud de las piernas y torso para que no choque la rodilla con la parte inferior del teclado. Se debe buscar siempre la altura adecuada de la silla, porque si la persona tiene piernas cortas, la silla va a estar más cerca al piano, pero si la persona tiene las piernas y el tronco más largos, la silla debe ir más atrás.</p>
El conjunto: la silla, el pianista y la obra	<p>La altura de la silla también puede variar dependiendo de lo que se esté tocando. Por ejemplo, si se toca alguna obra de Bach o de Mozart, la silla normalmente va bajita por que es más técnica de dedos; pero si se está tocando alguna pieza de Rachmaninoff o de Prokofiev se necesita peso de toda la parte superior del cuerpo. El peso va desde el hombro, pues se necesita una silla alta para tener mayores apoyo y sonoridad, porque es otro estilo. Un pianista que toca un repertorio avanzado con muchos saltos o con manos cruzadas, necesita mayor espacio entre la silla y el piano. Por ejemplo, si su repertorio incluye obras de Tchaikovsky o de Rachmaninoff, debe estar más retirada la silla del piano de lo normal para tener mayor amplitud de gestos. Es recomendable estudiar en la casa con una silla bajita para fortalecer los dedos, para tener mayor agarre y no compensar con el peso de todo el cuerpo; pero en el momento del concierto ya se puede aprovechar la silla alta.</p>

**Cuadro N°. 8. Aspectos técnico-pianísticos según los maestros entrevistados.**

Nº.	Aspectos técnico-pianísticos
1	Sentarse no quiere decir asumir una posición acartonada.
2	Los pies y las piernas deben ir un poco abiertos para que cuando se toquen diferentes tesituras el pianista tenga donde apoyarse, sin que sea el brazo o la mano la que se apoye, pues ahí ya habría tensión.
3	Si se va a hacer un crescendo, se inclina; si se hace un pianísimo, se corre un poco para atrás; pero nunca una posición agachada constante.
4	Se puede agachar para un pianísimo o para un sonido misterioso, pero después se debe volver a la posición natural.
5	La muñeca y la palma de la mano deben estar en dirección del brazo, del antebrazo, la muñeca y la mano, pues si se tiene esta buena posición se puede hacer cualquier acorde en forte o piano y así se puede dominar perfectamente el peso de la mano ya que la fuerza viene desde del hombro, baja por el brazo y por el antebrazo.
6	Por lo general la parte más alta debe ser la tercera falange, no es muy conveniente tener la muñeca alta o demasiado hundida.
7	No es conveniente que el dedo pulgar esté en el aire. Todos los dedos deben estar siempre encima de las teclas; el pulgar debe mantenerse cerrado lo más posible.
8	De pronto cuando se toquen el cuarto y el quinto dedo se puede sacar el codo un momento.
9	En los saltos, se debe mandar la punta del dedo a la tecla y volver, pensar siempre en la punta del dedo que va hacia la dirección de la melodía y detrás va el brazo, dándole dirección al movimiento.

**Aporte: Guía interactiva pedagógica**



**Experiencia Sensorial Corporal**

Fig. 5. Logo de la guía interactiva

Siguiendo con la metodología, a partir de la bibliografía y después de haber analizado los resultados de los test diagnósticos, las entrevistas y del seguimiento de la apropiación

de la Técnica Alexander, en el taller (basado en el análisis del diario de observación y de la evaluación realizada a los participantes) se hizo el diseño de una guía interactiva, que muestra paso a paso la experiencia sensorial corporal, manteniendo las categorías ya estipuladas.

**Criterios pedagógicos de la guía:**

A través de una serie de lecciones secuenciadas y guiadas en el video se desarrolló una consciencia postural para pianistas de la siguiente forma:

- Organización y consciencia del cuerpo.
- Movimiento consciente del cuerpo.
- Recuperación consciente de condiciones posturales.
- Evaluación de la experiencia sensorial corporal.



Relación entre la actitud postural y el desempeño frente al piano a partir de la Técnica Alexander

Instrucciones: se recomienda realizar la experiencia gradualmente, es decir sesión por sesión, tomándose el tiempo necesario para hacer cada actividad conscientemente, pues se trata de tener una experiencia sensorial. En cada sesión se encuentran los videos con sus beneficios, indicando paso a paso

los ejercicios. A medida que el cuerpo se va reeducando, se debe avanzar en las sesiones hasta culminar, haciendo un repaso de cada una de éstas. Luego de haber interiorizado cada parte de la Experiencia sensorial corporal, se debe realizar la evaluación para ver resultados.

### Categoría A: ORGANIZACIÓN Y CONSCIENCIA DEL CUERPO

#### Cuadro N°. 9. Sesión 1

Sesión	Objetivo	Actividades	Figura 6. Posición yacente
1	Crear una conciencia de cada parte del cuerpo quitando las tensiones a la vez.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Posición Yacente (semi-supina): en esta actividad, se generará una percepción del cuerpo logrando la relación entre cabeza, cuello y torso (CCT); esta posición permite cierta relajación de las tensiones musculares acumuladas en el transcurso del día.</li> <li>• Estiramientos consientes: al hacer estos estiramientos se debe tener en cuenta el principio de Alexander: “Que mi cuello se relaje, que mi cabeza se afloje entre los hombros, que mi espalda se alargue y se ensanche, que se aplane sobre el suelo”.(Drake, 1992, pag. 45)</li> </ul>	

#### Cuadro N°. 10. Sesión 2

Sesión	Objetivo	Actividades	Figura 7. Punto medio y posición neutra
2	Encontrar el punto medio y la posición neutra para sentarse frente al piano.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Corrección de la postura – búsqueda del punto medio y posición neutra.</li> </ul> <p>Con las dos actividades de la sesión número 1, se ha conseguido una relajación precisa para encontrar el punto medio y la posición neutra.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• El punto medio tiene que ver con tensión, entre flacidez (flexión) y rigidez (hiperextensión) del cuerpo.</li> <li>• La posición neutra tiene que ver con el equilibrio y la alineación del tronco. En esta actividad no se corregirá la postura de inmediato, sino que se buscará el punto medio y la posición neutra entre sentarse y la posición del cuerpo frente al piano.</li> </ul>	

**Cuadro N°. 11. Sesión 3**

Sesión	Objetivo	Actividades	Figura 8. Expansión de la espalda con movimiento dirigido del brazo hacia el lado
3	Dirección de los movimientos desde el Control primario.	<ul style="list-style-type: none"> <li>Relación del cuerpo con la silla: control primario, expansión, extremos.</li> <li>En esta actividad, después de haber encontrado la posición neutra, se trabajará la expansión de la espalda hacia los brazos, utilización de los extremos y el Control primario, que es uno de los principios de la Técnica Alexander.</li> </ul>	

Categoría B. Movimiento consciente del cuerpo

**Cuadro N°. 12. Sesión 4**

Sesión	Objetivo	Actividades	Figura 9. Movimiento sobre la silla frente al piano, inhibiendo
4	Inhibir (pensar) antes de actuar.	<ul style="list-style-type: none"> <li>Movimientos sobre la silla frente al piano inhibiendo. En esta actividad se realizarán movimientos como alcanzar y tocar las teclas del piano en varias octavas, cruzar los brazos, mover el tronco en momentos de expresividad de una obra; de esta forma se afianzará lo aprendido en la sesión N°. 3. Además se dirigirán los movimientos desde el control primario y se pensará o se inhibirá antes de actuar, teniendo contacto físico con el piano sin perder la atención de los movimientos.</li> </ul>	



Relación entre la actitud postural y el desempeño frente al piano a partir de la Técnica Alexander

### Categoría C. Recuperación consciente de condiciones posturales

#### Cuadro N°. 13. Sesión 5

Sesión	Objetivo	Actividades	Figura 10, 11, 12, 13; Recuperación de la postura, pasos 1, 2, 3 y 4
5	Recuperar la postura.	Recuperación de la postura: en esta actividad se realizarán ejercicios como dejar caer el cuerpo para adelante, luego desde la cabeza buscar (dirigir conscientemente el cuerpo) y volver a encontrar la posición neutra después de tocar piano.	

#### Cuadro N°. 14. Sesión 6

Sesión	Objetivo	Actividades	Figura 14
6	Evaluar la experiencia sensorial corporal.	<ul style="list-style-type: none"> <li>Repaso de las sesiones 1, 2, 3, 4 y 5.</li> <li>Comparar las nuevas con las antiguas condiciones: en éste momento luego de haber llevado un proceso de reeducación sensorial y postural, el pianista deberá comparar las condiciones posturales y sensoriales con las que termina la experiencia, con las condiciones posturales y sensoriales con las que empezó.</li> <li>Evaluación de la experiencia sensorial corporal del estudiante para mirar si esta sirvió o no.</li> </ul>	

## Conclusiones

En cuanto al proyecto de investigación, la vivencia del taller *Experiencia sensorial corporal* permitió que las condiciones posturales de los participantes mejoraran, ya que se evitaban tensiones indebidas; así se previene la aparición de enfermedades musculares como la tendinitis y los problemas en el torso.

Así mismo, los participantes expresaron que percibieron cambios a nivel postural sintiéndose más libres al tocar el piano. Esto ha sido logrado por medio de la reeducación y la conciencia postural.

Las herramientas de investigación empleadas permitieron hacer un seguimiento continuo. Por ejemplo, a partir de las entrevistas se obtuvo la opinión de maestros de piano en cuanto al tema postural y las técnicas que trabajan personalmente con sus alumnos. Igualmente el seguimiento de los talleres permitió observar el cambio en cada uno de los participantes en su reeducación postural.

Todo ello permitió concluir esta etapa de investigación con el diseño de una guía interactiva que pretende ayudar al pianista (y en general a los instrumentistas) a realizar una reeducación postural, por medio de la conciencia de sí mismo.

Hacer un trabajo investigativo durante dos años ha permitido el aprendizaje de los elementos de la investigación, en cuanto a la elaboración de herramientas para la búsqueda de información. Igualmente, este proceso permite agudizar los criterios de observación y análisis, por cuanto exige una reflexión alrededor de un tema en específico y un desarrollo pedagógico y musical, objetivo y concreto.

Al finalizar esta etapa se abre una puerta a nuevas propuestas relacionadas con el problema de la interpretación y las técnicas posturales en beneficio de los músicos, para lograr mejores resultados, menos dolencias y enfermedades profesionales en este campo laboral.

## Referencias

- Alexander, F. (1995), *El uso de sí mismo*. Barcelona: Editorial Urano.
- Barlow, W. (1986). *El principio de Matthias Alexander*. Barcelona: Editorial Paidós.
- De Tezanos, A. (1998), *Una etnografía de la etnografía*. Santafé de Bogotá: Editorial Antropos.
- Drake, J. (1992), *Postura sana*. Barcelona: Ed. Martínez Roca, S.A.
- Fábregas, M.; Llobet, S. y R. Jaume. (2005), *A tono: ejercicios para mejorar el rendimiento del músico*. Editorial Paidotribo.
- Freres, M. y Bernadette, M. (2000), *Maestros claves de la postura*. Barcelona: Editorial Paidotribo.
- Gardner, H. (2004), *Mentes flexibles*. Barcelona: Editorial Paidós Ibérica.
- Gelb, M. (1987), *El cuerpo recobrado*. Barcelona: Editorial Urano.
- Leimer, K. (1931), *La moderna ejecución pianística*. Buenos Aires: Editorial Ricordi Americana.
- Neuhaus, H. (1985), *El arte del piano*. Editorial Real Musical.
- Prentice, R. (1893), *Ejercicios gimnásticos para el desarrollo científico de los músculos de los de-*



Relación entre la actitud postural y el desempeño frente al piano a partir de la Técnica Alexander

---

- dos para tocar el piano y otros instrumentos.* Bogotá – Colombia: Editorial Tipografía Bogotana.
- Rosenberg, B. (2002), *Energía: postura y movimiento.* Bogotá – Colombia: Editorial Norma.
- Valderrama, J. (1988), *La resurrección del cuerpo.* Buenos Aires: Editorial Estaciones.
- Valenzuela Serrano, A. (2006), *Sotai reeducación postural integral.* Barcelona: Editorial Paidotribo.
- Viladot Perice, A. (1996), *Significadode la postura y la marcha humana.* Madrid: Editorial Complutense.
- Zepeda, F. (2003). *Introducción a la psicología: una visión físico humanista.* 2Ed. México: Prentice Hall.



# RESEÑAS



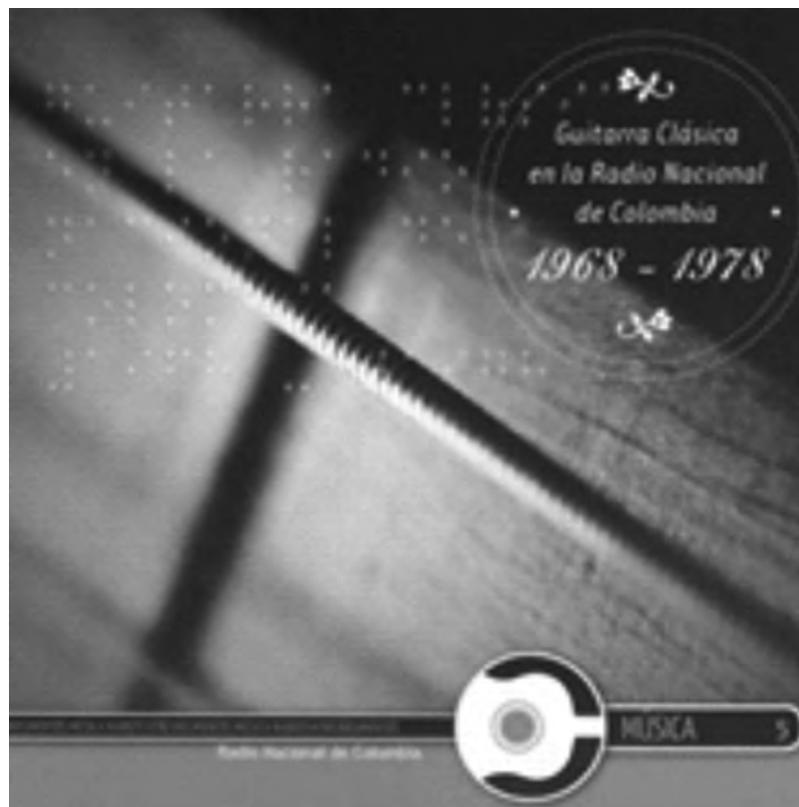


“Guitarra clásica en la Radio Nacional de Colombia, 1968-1978” CD. (2013) Perilla, José. (Ed.) Fonoteca de la Radio Televisión Nacional de Colombia (RTVC). Bogotá

## “Guitarra clásica en la Radio Nacional de Colombia, 1968-1978” CD. (2013) Perilla, José. (Ed.) Fonoteca de la Radio Televisión Nacional de Colombia (RTVC). Bogotá

Por: **Gustavo Niño Castro\***

“Es fantástico que la ciencia empiece a estudiar la raigambre social de la música. ¿Hay algo que se pegue más que una buena melodía? Lo único que sabemos todos a ciencia cierta de ella, de la música –y eso que nos acompaña desde los orígenes de las primeras tribus humanas– es su universalidad” (Eduard Punset, <http://bit.ly/L4MCqu>).



\*. Docente de Guitarra Clásica de la Facultad de Bellas Artes – Universidad del Valle. Miembro grupo Aulos [guitargus2002@yahoo.es](mailto:guitargus2002@yahoo.es)

La industria fonográfica que se gestó en Estados Unidos, Alemania e Inglaterra a finales del siglo XIX, y que alcanzó un alto desarrollo tecnológico a través del siglo XX, ha contribuido en la cristalización del legado del registro sonoro y musical de muchas culturas alrededor del mundo. El hecho de que existan registros fonográficos musicales, para el músico especializado o el investigador interesado en esta materia, es una importante herramienta de consulta histórica y bibliográfica que le permite datarse con mayor certeza y claridad sobre los diferentes aspectos científicos o didácticos que pueden estar implícitos en ellos. Para el consumidor -público común- y el aficionado, el producto fonográfico pasa a ser un elemento de distracción y diversión que se encuentra al alcance de la mano, y que puede ser manipulado desde cualquier reproductor de audio análogo o digital contemporáneo, ya sea desde su casa, sitio de trabajo o lugar de dispersión. En cierto modo este fenómeno masificó el producto fonográfico que, dependiendo de su uso -o abuso- y reproducción en físico (o en medios magnéticos), puede generar cambios de actitud social positivos o negativos en una determinada cultura.

*La guitarra con toda su luz, con todas las penas y los caminos, y las dudas. ¡La guitarra con su llanto y su aurora, hermana de mi sangre y mi desvelo, para siempre!*

*Atabualpa Yupanqui*

*La guitarra es una pequeña orquesta. Cada cuerda es un color diferente, una voz diferente.*

*Andrés Segovia*

En la década de los años ochenta, en Colombia era muy factible que los nombres

de los guitarristas *Andrés Segovia* y de *Paco de Lucía*, no fueran ajenos a la ilustración musical del común de la gente que gustaba del mundo de la música y específicamente al de la guitarra clásica -solista-; o que quizá, en las extensas colecciones de los amantes del *vinilo* existiera como mínimo un LP de estos reconocidos y legendarios intérpretes. Igualmente, con un objetivo más comercial y en la búsqueda de llegar a un público más diverso a nivel mundial, surge el guitarrista francés *Nicolas De Angelis* quien sigue la línea musical del pianista francés *Richard Clayderman*, personaje que ha tenido un éxito rotundo en récord de ventas discográficas de la música denominada como *easy listening* (de fácil escucha), *mood music* (música ambiental) o *background music* (música de fondo). Sin embargo, y de seguro en la misma época, tal vez eran desconocidos para el medio general y específico allegado a la guitarra, los nombres de reconocidos guitarristas de talla mundial como *Narciso Yepes*, *Julian Bream*, *John Williams*, *Pepe Romero*, *Manuel Barrueco*, *Göran Söllscher*, entre otros, quienes contaban con el apoyo de reconocidas casas discográficas como Deutsche Grammophon, Rca Victor, EMI, Decca, Sony Classical, Philips, CBS, etc., y que eran -en poca medida- asequibles en Colombia.

En relación con la historia de la producción discográfica de la guitarra clásica en Colombia, realmente es lastimosa tanto en su realización como en su alto desconocimiento por la poca divulgación de lo que existe. Los maestros *Gentil Montaña* (q.e.p.d) y *Clemente Díaz*, pilares de la guitarra clásica colombiana como intérpretes y compositores, hasta la fecha cumplieron con un legado muy precario de grabaciones fonográficas comparadas con el total de su producción com-



“Guitarra clásica en la Radio Nacional de Colombia, 1968-1978” CD. (2013) Perilla, José. (Ed.) Fonoteca de la Radio Televisión Nacional de Colombia (RTVC). Bogotá

positiva. Ambos, en sus diferentes facetas musicales, realizaron grabaciones por fuera de Colombia: el maestro *Montaña* en el año 1978, grabó en París (Francia) una selección de obras del guitarrista y compositor paraguayo *Agustín Barrios*, auspiciado por la arpista Nenequita Cáceres -hija del compositor- a través de una fundación dedicada a la difusión de las obras escritas para la guitarra por *Barrios*. El maestro *Díaz*, participando como requintista dentro del trío “Los solos”, grabó en el año de 1974 en Madrid (España), un LP que incluyó una selección de canciones populares que hacían parte del repertorio que interpretaba en los sitios en los que laboraba en aquella época en el país ibérico.

Retornando nuevamente a la historia fonográfica guitarrística solista producida en Colombia, o de las producciones realizadas por guitarristas colombianos dentro o fuera del país, sigue siendo no muy alentadora. De lo poco que se conoce y que existe, se pueden mencionar los nombres de destacados intérpretes y compositores como *Edwin Guevara*, *Héctor González*, *Henry Rivas*, *Andrés Villamil*, *Joaquín Riaño*, *Irene Gómez*, *Daniel Moncayo*, *Andrés Villamil*, *Jaime Arias*, *Ricardo Cobo*, *César Quevedo*, *Sonia Viteri*, *Arturo*

*Parra*, *Julián Navarro*, *Mario Arévalo*, *Gustavo Niño*, entre otros.

Es una grata sorpresa encontrar la producción del disco compacto titulado “*Guitarra clásica en la Radio Nacional de Colombia, 1968-1978*”, más aún cuando fue realizada por entidades gubernamentales y no por empresas privadas o por los propios medios de los artistas. Esto por lo menos garantiza una difusión más amplia y generalizada a nivel nacional. En ella está impresa la recopilación de los registros existentes en los archivos de la Radio Nacional de Colombia de guitarristas nacionales y extranjeros que vivieron o visitaron de paso o por una larga estancia nuestro país en la década de los años setenta, y cumple con la función cultural de difundir el patrimonio histórico fonográfico colombiano. Son grabaciones realizadas en vivo sin ninguna edición, en las que quedó plasmada la espontaneidad del artista en el momento de la interpretación con su instrumento. A la vez, informa de personajes artísticos nacionales que pueden ser desconocidos para el medio general guitarrístico colombiano, ampliando así el registro histórico de quienes han participado en la consolidación de la práctica y el estudio serio de la guitarra clásica en Colombia.





Álvaro Cuartas Coymat; Astrid Caro Greiffenstein (Trad). El Conde de Gabriac en Ibagué. (2013). Ibagué Alcaldía Municipal de Ibagué. 48 pp.

## EL Conde de Gabriac en Ibagué. (2013). Álvaro Cuartas Coymat. Astrid caro Greiffesntein ( trad.)

Por: Humberto Galindo Palma\*



\*. Docente Conservatorio del Tolima. Coordinador Grupo de investigación Aulos humberto. galindo@conservatoriodeltolima.edu.co

Las crónicas de viajeros europeos que transitaron por el nuevo continente, han sido fuente de rigurosa consulta para la historia de la música en Colombia. La referencia descriptiva más confiable que se tiene de períodos previos a la Colonia y hasta el siglo XIX, sumada a la iconografía, los instrumentos, y archivos de partituras en iglesias y catedrales, provienen de dichas fuentes. Para el caso de las músicas de tradición oral, los informes de los cronistas han sido esclarecedores en la reconstrucción de su vigencia y transformación a lo largo de la historia nacional. También, en su momento, han sido debidamente sometidos a la crítica para validar o refutar declaraciones especulativas que, de un autor a otro, vienen a dar por verídicas, noticias desdibujadas por las fronteras del tiempo. En la memoria cultural de Ibagué, los nexos históricos que ratifican su legado musical han sido argumento recurrente en la literatura social de su pasado más reciente. Para historiadores como Héctor Villegas (1962), la música constituyó un elemento realmente transformador en la sociedad ibaguereña del siglo XIX, gracias a las iniciativas de las familias Sicard y Melendro, que sirvieron de preámbulo para la constitución de la Academia de Música y el posterior Conservatorio del Tolima, bajo la tutela de Alberto Castilla.

La constante en la crónica musical de Ibagué, ha sido su mirada aislada de los escenarios de formación musical, composición y circulación artística en relación con el país y el continente latinoamericano. Una revisión más panorámica de la historia local, que aún está por escribirse. En este contexto, la publicación del historiador Álvaro Cuartas, contextualizando la traducción al español de los textos del Conde de Gabriac en sus

crónicas por América del sur, escritas en 1868, son una primicia para la literatura histórica de la ciudad, toda vez que el Conde, cuyo nombre era Alexis, como nos lo revela Cuartas, se convirtió en punta de lanza de notas y memorias locales para certificar una herencia musical, citado tempranamente en descriptivos como el Diccionario Folclórico de Harry Davidson (1970), aunque también, llegándose a especular en ocasiones que tal nombre era un seudónimo, y que la crónica sobre su paso por Ibagué sería acaso una nota periodística.

El libro completo titulado *Promenade a travers L'Amérique du Sud- nouvelle – Grenade, Équateur, Pérou, Bresil* apareció originalmente en París, fue publicado por la casa editorial Michel Lévy Frères. En él se describen en tres capítulos las correrías del viajero por los países que en su título se nombran. Un recorrido que inició un 7 de julio de 1866, y que en su paso por la Nueva Granada lo llevaría de Santa Marta a Bogotá, a Ibagué, al Quindío, terminando en Buenaventura, para luego internarse en el Ecuador, la selva amazónica del Brasil y Perú, finalizando un primero de enero de 1867 (Cuartas, p.9).

En la primera parte, Álvaro Cuartas introduce el personaje Alexis de Gabriac revelando su credenciales como diplomático, destacando su personalidad cultivada y sensible a las artes, así como otras publicaciones del personaje “*desconocidas en nuestro medio*” (Cuartas, p.8), para seguidamente establecer un marco histórico respecto de exploradores como el sabio Mutis y Alexander Von Humboldt, quien como Gabriac escribió sus travesías convirtiéndose en pioneros del desarrollo científico para la historia de Colombia. A continuación se desarrollan



Álvaro Cuartas Coymat; Astrid Caro Greiffenstein (Trad). *El Conde de Gabriac en Ibagué*. (2013). Ibagué Alcaldía Municipal de Ibagué. 48 pp.

los comentarios correspondientes a su interpretación de la narrativa de Gabriac sobre la vida musical de Ibagué, experimentada en unas pocas escenas del viajero en este territorio. Seguida de una breve reflexión a cargo de César Augusto Zambrano sobre la herencia musical local, se desarrolla en la tercera parte la traducción que motiva el título del libro.

La sección, que corresponde a la llegada del Conde a Ibagué (pág. 68 del original), traducida por Astrid Caro Greiffenstein, tiene interés desde el punto de vista musicológico, por la referencia pormenorizada de escenas de la vida musical observadas por el viajero en esta ciudad, aportando para ello unas pocas transcripciones musicales, y dibujos de las escenas y paisajes allí descritos. Las estampas relatadas por Gabriac son explícitas en suministrar nombres como el de los Sicard, y su ya naciente proyecto de sensibilización educativo musical para la

ciudad, para luego detenerse en la descripción de músicos, instrumentos y tonadas, que vienen a ratificar su existencia y descripción precisa de cómo se ejecutaban para entonces. El tiple, la carrasca, los tambores y la caña, ya conocidos en otras provincias de la Nueva Granada, son registrados en esta crónica con el interés de un observador foráneo, mezclando sus impresiones en ocasiones irónicas, con detalles paisajísticos, mostrándose como un conocedor del lenguaje musical, con ejemplos de notación que no dejan duda de cómo se practicaban dichas músicas. De esta forma, el texto *El Conde de Gabriac en Ibagué* es ante todo una invitación a conocer el total de la obra de este viajero, confrontando sus impresiones a lo largo del continente en busca de nuevos hallazgos que, desde lo musical, hagan una lectura más articulada de la historia de Ibagué en el panorama nacional, y por qué no, latinoamericano.





## Música, Cultura y Pensamiento

Revista de Investigación musical de la Facultad de Educación y Artes del  
Conservatorio del Tolima, Vol. 6 No. 6, 2014

### CONVOCATORIA DE PUBLICACIÓN

La Revista *Música, Cultura y Pensamiento* del Conservatorio del Tolima es una publicación anual que busca divulgar reflexiones en torno a la música, derivadas de procesos de investigación de la comunidad académica, artística y científica a nivel regional, nacional e internacional. La revista incluye artículos científicos, reflexiones teóricas sobre problemas o temas de la música, informes de investigación, ensayos, aplicaciones pedagógicas y didácticas de la música, obras artísticas y musicales, entrevistas, ponencias, reseñas y traducciones. Se publicarán preferiblemente artículos en español o inglés dentro de los siguientes tipos:

- **Artículo de investigación científica y tecnológica:** Presenta de manera detallada los resultados originales de proyectos de investigación.
- **Artículo de reflexión:** Presenta resultados de investigación desde una perspectiva analítica, interpretativa o crítica, sobre un tema específico, recurriendo a fuentes originales.
- **Artículo de revisión:** Elaborado con base en una investigación donde se analizan, sistematizan e integran los resultados de investigaciones publicadas o no sobre un campo en ciencia o tecnología, con el fin de dar cuenta de los avances y las tendencias de desarrollo. Se caracteriza por presentar una cuidadosa revisión bibliográfica.

También se publican: *artículos cortos, reportes de caso, revisiones de temas, cartas al editor, traducciones, documentos de reflexión no derivados de investigaciones, reseñas bibliográficas, ensayos*, resúmenes de trabajos de grado, tesis de posgrado en las áreas artísticas según clasificación de Publindex-Colciencias y trabajos de investigación, reflexión o crítica de antropología, historia y estudios culturales relacionados con música.

- **Separata de música:** la revista incluye una separata de música dedicada específicamente a la publicación de partituras inéditas que revelen el pensamiento musical colombiano como patrimonio documental en obras musicales históricas, productos de trabajos musicológicos, o productos de creación de compositores colombianos o latinoamericanos la estética y lenguaje musical.

#### 1. Contenido de los artículos

**1.1 Público:** La revista se dirige a comunidades dedicadas a la actividad e investigación científica y tecnológica; a músicos, artistas y docentes universitarios.

**1.2 Información de los autores:** Se deben incluir los datos personales de cada uno de los autores como: nombres y apellidos completos, nacionalidad, titulación y universidad donde se obtuvo, filiación institucional, te-

léfonos, dirección postal y electrónica. Opcionalmente la dirección de la página web donde pueden ser consultados los autores.

**1.3 Resumen:** El artículo debe llevar al inicio un resumen en español y su respectivo abstract en inglés, cuya extensión no sobrepase las 150 palabras. Para el caso de los artículos en inglés se debe presentar primero el abstract, seguido del resumen en español.

**1.4 Palabras clave:** Cinco (5) palabras o frases claves según las categorías de la Nomenclatura Internacional de la Unesco.

**1.5 Extensión de los artículos:** La extensión del artículo puede oscilar entre las tres mil (3.000) palabras mínimo y quince mil (15.000) palabras, máximo incluyendo la lista de referencias. El artículo debe presentarse en fuente Times New Roman 12 puntos, a interlineado doble. El título en Español e Inglés (o en inglés y español, para artículos en inglés), seguido del nombre del(los) autor(es), y la tipología del artículo. (Ver primer párrafo de esta convocatoria). Éste deberá contener por lo menos: introducción; desarrollo (en caso de ser un artículo de investigación deberá incluir metodología, resultados y análisis de los mismos); conclusiones y referencias. Se podrán incluir opcionalmente agradecimientos cuando fuera necesario. En la Separata el autor hará una breve presentación de la obra y a criterio del Comité Editorial, se designará un par académico para reseñar la obra.

**1.6 Gráficos y tablas:** Las gráficas como dibujos, fotografías, diagramas, tablas o ejemplos musicales irán en formato gráfico jpg de alta resolución de 300 dpt., en blanco y negro, y deben adjuntarse de manera independien-

te al artículo. En caso de requerirse, el editor solicitará los archivos de los ejemplos musicales en formato Finale 2013 o xml. Las tablas de análisis creadas en formato excel que impliquen fórmulas deberán ser adjuntadas en archivos independientes en los programas respectivos. Todas las imágenes deben aparecer dentro del documento indicando su nombre y fuente. Los autores se responsabilizan de manera expresa por el permiso de uso de imágenes protegidas con copyright.

**1.7 Notas al pie de página:** Las notas hechas al artículo se presentarán a pie de página mediante el uso de numeración en superíndice. Cuando la nota no pertenezca al texto en si mismo se usará asterisco.

**1.8 Citas y referencias:** Se exige que en todos los artículos las referencias bibliográficas, así como la citación de fuentes musicales, videográficas o cibergráficas se incluyan al final del artículo ordenadas alfabéticamente y señalándolas dentro del documento, de acuerdo con el sistema APA (American Psychological Association, 6th edition). Las normas básicas exigidas para la estructura de esta bibliografía, se pueden interpretar en los ejemplos que a continuación se muestran. Sólo se deben referenciar las fuentes de consulta mencionadas al interior del artículo de la siguiente forma:

**Artículos de revistas:** Apellidos, Inicial del nombre. (Año). Título del Artículo. *Nombre de la Revista*, volumen (número), rango de páginas citado.

Keane, D. (1986) Music, Word, energy: A dynamic framework for the study of music. *Communication and Cognition*, Vol. 19 (2), 207 – 219



Hernández, O. (2007) Música de marímba y poscolonialidad musical. *Revista Nómadas*, No. 26, 58 – 62

**Ensayos dentro de compilaciones:** Apellido, letra inicial del nombre (año). Título del ensayo. En: Nombre, Apellido (Eds) / (Comps.), título del libro (rango de páginas citado). Ciudad:Editorial.

Miñana, C. (2009) La investigación sobre la enseñanza en Colombia: positivismo, control, reflexividad y política. En: *Pensamiento educativo No. 44-45 titulado: Las prácticas de la enseñanza: Desafíos, conocimiento y perspectivas comparativas entre América del Norte y América del Sur.*

**Libros:** Apellidos, letra Inicial del Nombre.(Año). Título del libro. Ciudad: Editorial Fischerman, D. (2004), *Efecto Beethoven. Complejidad y valor en la música de tradición popular.* Buenos. Aires: Editorial Paidós

**Internet:** Apellido, letra inicial del (Año). *Título.* Recuperado el día del mes, año, dirección electrónica.

Garzón, O. (2002). *Rezar, soplar, cantar: Análisis de una lengua ritual desde la etnografía de la comunicación.* Recuperado el 15/05/2008. De <http://redalyc.uaemex.mx/yc/pdf/21901507.pdf>.

## Música Grabación

Gustav Mahler, *Symphony no.1 in D Major*, Concertgebouw Orchestra conducted by Leonard Bernstein, Deutsche Grammophon 431 036-2, (1989), compact disc. [UWO MCD 6866]

## Partitura

Picker, T. (Composer), & McClatchy, J. D. (Librettist). (1995). *Emmeline: An opera in two acts* [Score and parts]. Mainz, Germany: Schott Helicon.

## 2. Proceso para la publicación del artículo

**2.1 Envío de Artículos:** Las propuestas deben enviarse a la dirección postal del Conservatorio del Tolima, Decanatura de la Facultad de Educación y Artes; Revista *Música, Cultura y Pensamiento*, Carrera 1 Calle 9 No. 1-18 , Ibaguè, Tolima, Colombia, con una carta dirigida al editor de la revista en la que certifique que todos los autores del trabajo están de acuerdo con someter el artículo a consideración del Comité editorial. El artículo debe hacerse llegar en medio magnético (CD, DVD), con dos copias impresas y enviarse en copia digital al correo electrónico de la revista, en formato .doc (compatible con 93, 97 o xp y win 7 u 8 para texto y referencias) y .pdf (para texto con imágenes incluidas).

**2.2 Separata** Para la postulación de obras dentro de la separata, se requeriran los scores en notación finale 2013 o xml, o en caso de partituras manuscritas históricas, las imágenes en alta resolución, y el registro de derecho de autor de la obra.

**2.3 Declaración de originalidad:** Sin excepción, todos los artículos deben ser originales, que no deben estar siendo evaluados en otras revistas ni habersido publicados (a excepción de las traducciones o de artículos de gran relevancia publicados en revistas de difícil acceso en el medio). El trabajo debe estar acompañado del formato adjunto a

esta convocatoria, debidamente diligenciado y firmado por todos los autores. Para la obra presentada en la Separata de música, deberá adjuntar el debido registro de derechos de autor.

**2.4 Arbitraje:** Una vez que el artículo llegue a la dirección de la revista, se notificará por correo electrónico el recibido y se iniciará el proceso de evaluación por pares. Luego de esta evaluación, se informará a los autores si el artículo se acepta o no. En caso de aceptación, el autor deberá atender las respectivas correcciones de los evaluadores y el último concepto del Consejo Editorial para su publicación. Los colaboradores se comprometen a respetar los plazos de entregas a que sean sometidos los artículos durante el proceso de correcciones, y acoger las recomendaciones a que haya lugar durante el arbitraje.

### **3. Otras consideraciones**

Esta publicación de carácter académico y científico, tiene como propósito principal difundir conocimiento dentro de la comunidad académica, sin fines de lucro. Por lo tanto no paga por las colaboraciones de articulistas. Una vez publicado un artículo, el (los) autor (es) recibirá(n) dos ejemplares de la revista, y los autores se comprometen a no someter el mismo artículo a nuevas publicaciones.

**4. Derechos de autor:** Esta publicación se acoge a los términos legales de Derechos de Autor (Ley 23 de 1982), y reconocerá en todas las instancias la titularidad y derechos de obra de los autores.

**5. Plazo** Las inscripciones estarán abiertas desde el 30 noviembre de 2013 hasta el 15 de enero de 2015

### **Informes:**

Conservatorio del Tolima - Decanatura de la Facultad de Educación y Artes

Carrera 1 Calle 9 No. 1-18

Teléfonos: +57(8) 2618526 - 2639139 Fax: +57(8) 2615378 - 2625355

Revista ***Música Cultura y Pensamiento N° 6***

musicaculturaypensamiento@conservatoriodeltolima.edu.co

humberto.galindo@conservatoriodeltolima.edu.co



## DECLARATORIA DE ORIGINALIDAD DE TRABAJO ESCRITO Y AUTORIZACIÓN DE PUBLICACIÓN

Título del Trabajo:

---



---

Por medio de esta constancia, Yo (Nosotros) \_\_\_\_\_  
identificados con Cédula de Ciudadanía \_\_\_\_\_ declaro (declaramos)  
que soy (somos) el (los) autor (es) del trabajo que se presenta a consideración para publicación  
dentro de la Revista Música Cultura y Pensamiento Nro. \_\_\_\_\_, año \_\_\_\_ del Conservatorio  
del Tolima, y que su contenido es producción directa de mi (nuestro) trabajo intelectual.  
Todos los datos y referencias a materiales publicados aparecen debidamente identificados  
con sus créditos respectivos. Declaro (declaramos) que todos los materiales presentados se  
encuentran totalmente libres de derechos de autor y por lo tanto me hago (nos hacemos)  
responsable(s) de cualquier litigio o reclamación relacionada con derechos de propiedad  
intelectual, exonerando de responsabilidad al Conservatorio del Tolima .

Declaro (declaramos) que este artículo es inédito y no se ha presentado a otra publicación  
seriada para su publicación.

Se manifiesta tener conocimiento de los términos de la Convocatoria a la cual se presenta  
este trabajo académico y se autoriza al Conservatorio del Tolima su publicación de manera  
ilimitada en el tiempo para ser incluido en la Revista Música, cultura y pensamiento en caso de  
ser aprobado por el Comité editorial, para que pueda ser reproducido, editado y distribuido  
y comunicado En el país y en el extranjero en los medios impresos y electrónicos y cualquier  
otro medio determinado por la revista.

Como contraprestación a esta autorización se declara la conformidad de recibir dos (2)  
ejemplares por cada autor de dicha publicación.

En constancia de lo expuesto , se firma esta declaratoria el día \_\_\_\_ del mes \_\_\_\_ del año \_\_\_\_  
en la ciudad de \_\_\_\_\_

Nombres

Firmas

Documento de identificación

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_





Call for publication

## Music, Culture and Thought

Musical research magazine issued by the Education and Arts Faculty at Conservatorio del Tolima, Vol. 6 No. 6 2014

### CALL FOR PUBLICATION

The Music, Culture and Thought magazine from Conservatory of Tolima is an annual publication spreading reflections about music, coming from research processes at the academic, artistic and scientific communities at local, national, and international level. The magazine includes scientific articles, theoretical reflections about problems or topics of music, research reports, essays, pedagogical and didactic applications of music, artistic and musical pieces, interviews, dissertations, reviews and translations. Articles in Spanish or English will be preferably published. among the following types:

**Scientific and technological research articles:** present in a detailed way, the original outcome of research projects.

**Reflection articles:** The author presents research results from an analytic, critical and interpretive perspective about a specific topic, based on original sources.

**Review articles:** Based on a research in which the results of research -published or not- about a field in science or technology related to music are analyzed, systematized and integrated in order to deal with the advances and development trends. It is featured by presenting a careful bibliographic review.

**Short articles:** Case reports, topic reviews, letters to the editor, translations, reflection

documents not coming from research, post degree thesis, bibliographic reviews, essays, dissertation summaries, in the artistic areas according to Publindex-Colciencias (Colombia), will be published as well as research, anthropological reflections, history and studies related to music.

**Reprint of music:** The magazine includes a reprint of music specifically dedicated to publish unpublished music scores revealing the Colombian musical thought as a documentary heritage in historical musical Works, products of musicological works or products of Colombian or Latin-American composers creations, about aesthetics and musical language.

### 1. Contents of the articles

**1.1 Public:** The magazine is addressed to communities dedicated to scientific and technological research and activities, research; to musicians and university teachers.

### 1.2 Authors information.

Everyone of the authors must include his or her personal information: full name, nationality, university degree, institutional filiation, phone numbers, postal and e-mail addresses. Optionally, the webpage URL where the information about the authors can be found.

### 1.3 Summary.

The article will start with a summary in Spanish and its respective abstract in English and shouldn't contain anymore than 150 words. For articles in English the abstracts is presented first, and then the summary in Spanish.

### 1.4 Key words.

Five (5) key words or phrases (according to UNESCO International categories)

### 1.5 Length of the articles.

The length of the articles might range between a minimum of 3.000 words and a maximum of 15.000 including the reference list.

The article must be presented in font Times New Roman 12 points and double line spacing. The title must be in Spanish and English (English and Spanish for articles in English), followed by the name of the author or authors and the type of article. (see first paragraph of this call). It must contain at least: Introduction, development, (in the case of a research article methodology, analysis and results will be included); conclusions and references. Optionally, gratitude can be expressed when necessary. In the reprint, the author will write a short presentation of the work and depending on the editorial Committee, an academic pair will be designated for the work review.

### 1.6 Graphics and tables.

The graphics such as drawings, photographs, diagrams, tables or musical examples will go in graphic format jpg high resolution and 300 dpt in black and white and must be sent separately from the article.

If necessary, the editor will request the files of the musical examples in Finale 2013 o xml. format. The analysis tables created in Excel for involving formulas must be sent in independent files in the respective programs. All images must appear inside the document indicating name and source. Authors are responsible for the usage permit for images protected with copyright.

**1.7 Footer notes.** Footer notes will be presented as footers using numbers in superindex. When the note doesn't belong to the text itself, an asterisc will be used.

**1.8 Quotations and references.** In all of the articles, the bibliographic reference, as well as the quotation of musical, videographic or cibergraphic sources, must be included at the end of the article, in alphabetic order and pointed out in the document according to the APA system (American Psychological Association, 6th edition).

The basic mandatory rules for the structure of this bibliography can be understood in the following examples. Only the bibliography mentioned in the article must be referred as follows:

**Articles from magazines:** Surnames, Initial of the name. (Year). Title of the article. *Name of the magazine*, volume (number), range of pages quoted.

Keane, D. (1986) Music, Word, energy: A dynamic framework for the study of music. *Communication and Cognition*, Vol. 19 (2), 207 – 219

Hernández, O. (2007) Música de marimba y poscolonialidad musical. *Revista Nómadas*, No. 26, 58 – 62



Call for publication

**Essays inside compilations:** Surname, Initial letter of the name (Year). Title of the essay. In: Name, Surname (Eds) / (Comps.), title of the book (range of pages quoted). City:Editorial.

Miñana, C. (2009) La investigación sobre la enseñanza en Colombia: positivismo, control, reflexividad y política. En: *Pensamiento educativo No. 44-45 titulado: Las prácticas de la enseñanza: Desafíos, conocimiento y perspectivas comparativas entre América del Norte y América del Sur.*

**Books:** Surnames, Initial of the name. (Year). Title of the book. City: Editorial-  
Fischerman, D. (2004), *Efecto Beethoven. Complejidad y valor en la música de tradición popular.* Buenos. Aires: Editorial Paidós

**Internet:** Surnames, Initial of the name. (Year). Title . Reviewed day, month, year. URL.

Garzón, O. (2002). *Rezar, soplar, cantar: Análisis de una lengua ritual desde la etnografía de la comunicación.* Recuperado el 15/05/2008. De <http://redalyc.uaemex.mx/yc/pdf/21901507.pdf>.

## Music

### Recording

Gustav Mahler, *Symphony no.1 in D Major*, Concertgebouw Orchestra conducted by Leonard Bernstein, Deutsche Grammophon 431 036-2, (1989), compact disc. [UWO MCD 6866]

### Score

Picker, T. (Composer), & McClatchy, J. D. (Librettist). (1995). *Emmeline: An opera*

*in two acts* [Score and parts]. Mainz, Germany: Schott Helicon.

## 2. Process to publish the article

### 2.1 Sending the articles.

The proposals must be sent to the following postal address: Conservatorio del Tolima, Decanatura de la Facultad de Educación y Artes; Revista *Música, Cultura y Pensamiento*, Carrera 1 Calle 9 No. 1-18 , Ibaguè, Tolima, Colombia, altogether with a letter addressed to the editor of the magazine certifying that all the study's authors agree to submit the article to the editorial Committee. The article must be sent electronically (CD-DVD), with two hard copies and also a digital copy to the electronic mail of the magazine , in .doc format (compatible with 93,97 o XP y win 7 or 8 for text and references) and pdf (for text with images included).

### 2.2 Reprint.

For submitting Works in the reprint, the scores must be in notation finale 2013 or xml, or in the case of handwritten historical scores, they must be high resolution images.

**2.3 Statement of originality.** Without exception, all the articles must be original, neither being evaluated by other magazines nor have been published (Except translations or relevant articles published in magazines difficult to get locally). The work must be accompanied by the attached format completely filled in and signed by the authors. For the works presented in the music reprint, the registration of copyright must be sent.

**2.4 Arbitration.** Once the article gets to the direction of the magazine, it will be acknowledged by e-mail and the evaluation

process by pairs will be started. After this evaluation, the authors will be informed if the article is accepted or not. In the case of being accepted, the author must attend the corrections from the reviewers and the final concept from the Editorial Committee before being published. Collaborators agree to respect the death lines for the articles during the process and to accept the recommendations suggested during arbitration.

### **3. Other considerations.**

This publication is scientific academic nature, and its main purpose is to spread knowledge inside of the academic commu-

nity, nonprofit. So articles authors are not paid for their work. Once the article is published, the authors will receive two copies of the magazine and they also agree not to publish the same article again.

**4. Copyright.** This publication welcomes the legal terms of copyright (Law 23, 1982) and will totally recognize the instances of titularity and copyright of the authors.

### **5. Terms**

Inscriptions will be opened from the 30th of November, 2013 to the 15th of January, 2015.

### **Information:**

Conservatorio del Tolima - Decanatura de la Facultad de Educación y Artes

Carrera 1 Calle 9 No. 1-18

Teléfonos: +57(8) 2618526 - 2639139 Fax: +57(8) 2615378 - 2625355

Revista *Música Cultura y Pensamiento*

musicaculturaypensamiento@conservatoriodeltolima.edu.co

humberto.galindo@conservatoriodeltolima.edu.co