

Prólogo 7

Editorial 9

Música y pensamiento

Congresos Nacionales de la Música, 1936-1937
Fernando Gil Araque 13

Línea de investigación en Historia y Patrimonio del Conservatorio del Tolima:
Grupo de investigación: 35

Música y cultura

Memoria colectiva y músicas locales en una perspectiva de desarrollo humano
María Eugenia Londoño Fernández 51

Amina Melendro de Pulecio: la legendaria madrina de la música
“Un compromiso con la historia” 65

Luz Alba Beltrán, Álvaro José Millán, Diego Edisson Rivas Quijano, Hernán Espinosa

Vicente Sanchis Sanz: Leyenda viva de una época dorada
Luz Alba Beltrán, Mónica Andrea Gúisa H., Sara Isabel Bautista S. y Mauricio Alejandro Luna G. 75

Álvaro Ramírez Sierra: Crónica de un compositor vanguardista colombiano
Andrea Hernández Guayara, Andrea del Pilar Varón 91

Instrumentarium: Las culturas tradicionales vistas desde el
patrimonio instrumental musical 99
Humberto Galindo Palma

Música en clave

Reflexión histórica de las formas de la escritura musical del bambuco,
entre el colonialismo y la república en Colombia 115
Sergio A. Sánchez Suárez

Suite Op. 18: Una aproximación a los ritmos andinos desde la armonía moderna 131
Adrian Camilo Ramírez Méndez

SEPARATA. Fantasía sobre Juan el Bautista - para órgano 143
Juan Gabriel Alarcón



Conservatorio del Tolima
1906

MÚSICA, CULTURA Y PENSAMIENTO



Congreso Nal de música - Ibagué Enero
1936

Música, cultura y pensamiento

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

Vol. 1 No. 1

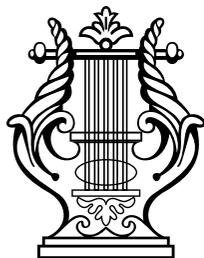
Música, cultura y pensamiento

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

Vol. 1 No. 1

Humberto Galindo Palma
-Editor-

Conservatorio del Tolima
1906



Conservatorio del Tolima

1906

Luz Alba Beltrán Agudelo

Rectora

Néstor Guarín Ramírez

Decano

Jairo Bernal Guarnizo

Secretario Consejo Directivo

Oscar Barreto Quiroga

Presidente del Consejo Directivo

Música, cultura y pensamiento

Reservados todos los derechos

© Conservatorio del Tolima

© Humberto Galindo Palma

Directora

Luz Alba Beltrán Agudelo

Editor

Humberto Galindo Palma

Comité Editorial

Luz Alba Beltrán Agudelo

Néstor Guarín Ramírez

Franklin Emir Torres

Humberto Galindo Palma

Andrea Hernández Guayara

Comité Científico Artístico

Héctor Mauricio Rojas B., Dr. Universidad de Manizales

Franklin Emir Torres, Mg. Universidad Nacional de Colombia

Diego Mauricio Barragán, Mg. Universidad
Nacional de Colombia

María Victoria Casas Figueroa, Mg. (c) Universidad del Valle

Luz Alba Beltrán Agudelo, Dra. Universidad Valladolid, España

Néstor Guarín Ramírez, Mg. (c) Universidad del Tolima

Ana Patricia Noguera de Echeverri, Ph.D. Universidad de Campinas, Brasil

Juan Pablo Luna, Mg. Texas Christian University

© Autores:

Fernando Gil Araque

María Eugenia Londoño Fernández

Andrea Hernández Guayara

Andrea del Pilar Varón

Humberto Galindo Palma

Sergio A. Sánchez Suarez

Adrián Camilo Ramírez

Juan Gabriel Alarcón

Mónica Andrea Güisa Hernández

Sara Isabel Bautista Suárez

Diego Edisson Rivas

Álvaro José Millán

Hernán Espinosa

Mauricio Alejandro Luna Gómez

© Fotografías

Portada: Banda del Espinal invitada al Primer Congreso Nacional de la Música 1936

Fuente: Archivo Gonzálo Sánchez

Portada separata: El Bautismo de Cristo

Piero della Francesca (1448-50) National Gallery, Londres.

www.artehistoria.jcyl.es/artesp/obras/4664.htm

Archivo Familiar Nohora Leonor Abadía.

Archivo Mundo Sonoro. Colección Alfonso Viña

Corrección de estilo

Cecilia Curtidor

Teresa de Bermeo

Primera edición

Ibagué, noviembre de 2009

Número de ejemplares: 300

Diseño e impresión

León Gráficas Ltda.

Fondo Editorial Conservatorio del Tolima

Carrera 1 Calle 9 No. 1-18

Teléfonos: +57(8) 2618526 - 2639139

Fax: +57(8) 2615378 - 2625355

info@conservatoriodeltolima.edu.co

www.conservatoriodeltolima.edu.co

Ibagué - Tolima - Colombia

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

Música, cultura y pensamiento — Revista de investigación musical / Gil Araque, Fernando et. al., autores / Galindo Palma, Humberto, editor. — 1 ed. — Ibagué: Fondo Editorial Conservatorio del Tolima, 2009.

160 páginas, ilustraciones, retratos, partituras e índice, 30 cm.

ISSN: 2145-4728



Contenido

| | | |
|-----------------------------|---|----|
| | Prólogo | 7 |
| | Editorial | 9 |
| Música y pensamiento | | |
| | Congresos Nacionales de la Música, 1936-1937 Fernando Gil Araque | 13 |
| | Línea de investigación en Historia y Patrimonio del Conservatorio del Tolima: Grupo de investigación: | 35 |
| Música y cultura | | |
| | Memoria colectiva y músicas locales en una perspectiva de desarrollo humano María Eugenia Londoño Fernández | 51 |
| | Amina Melendro de Pulecio: la legendaria madrina de la música “Un compromiso con la historia” Luz Alba Beltrán, Álvaro José Millán, Diego Edison Rivas Quijano, Hernán Espinosa | 65 |
| | Vicente Sanchis Sanz: Leyenda viva de una época dorada Luz Alba Beltrán, Mónica Andrea Güisa H., Sara Isabel Bautista S. y Mauricio Alejandro Luna G. | 75 |
| | Álvaro Ramírez Sierra: Crónica de un compositor vanguardista colombiano Andrea Hernández Guayara, Andrea del Pilar Varón | 91 |
| | Instrumentarium: Las culturas tradicionales vistas desde el patrimonio instrumental musical Humberto Galindo Palma | 99 |

Música en clave

Reflexión histórica de las formas de la escritura musical del bambuco,
entre el colonialismo y la república en Colombia 115
Sergio A. Sánchez Suárez

Suite Op. 18: Una aproximación a los ritmos andinos desde la armonía moderna 131
Adrian Camilo Ramírez Méndez

SEPARATA. Fantasía sobre Juan el Bautista - para órgano 143
Juan Gabriel Alarcón



Prólogo

El Conservatorio del Tolima, a través de su revista *Música, cultura y pensamiento*, pone de manifiesto el avance en la investigación formativa, realizado durante los últimos años, entre directivos, educadores y estudiantes, comprometidos en primera instancia, en la autoformación y en constituirse en investigadores de la propia realidad.

Con la presente revista pasamos de la publicación de los acontecimientos y hechos institucionales a la reflexión de lo que se hace, lo que se hizo, y lo que se hará, en relación con la historia, la pedagogía musical y la expresión musical que se construye en las aulas, en los pasillos, en los exteriores y en el mundo de los maestros y los estudiantes.

Comprometidos con la investigación, abrimos en primera edición la revista del Conservatorio del Tolima como revista universitaria,

buscando que en el transcurso de la segunda y tercera versión contemos con el nivel de una revista indexada y podamos ser un medio de expresión científico – artística, como punto de encuentro para los maestros y los estudiantes de música y de arte de Colombia. Así, queda la invitación para todos nuestros amigos artistas que hacen investigación, innovación y creación para que consideren este medio de expresión como una oportunidad donde pueden publicar sus trabajos.

Agradecemos el trabajo adelantado por el equipo de edición, el voto de confianza y apoyo del comité científico y contamos con sus comentarios y críticas constructivas para crecer y avanzar en la investigación artística.

Luz Alba Beltrán Agudelo



Editorial

Música, Cultura y Pensamiento se presenta como una revista de investigación musical cuyo propósito está centrado en convertirse en el medio de divulgación de la producción científica y artística de la comunidad académica a nivel nacional e internacional.

Tal propósito se hace oportuno en momentos en que la producción académica y artística musical requiere que, desde una cultura científica, se aborden reflexiones sistemáticas en temas propios de la música como la praxis educativa, la creación estética y desde luego, los complejos procesos de su articulación con nuestra sociedad en todas sus esferas. De tal modo que se hace necesario crear un observatorio de nuestra realidad musical a través de los canales de divulgación que den cuenta de los resultados de investigaciones y perspectivas académicas en dichos escenarios.

La división temática de la revista permite tanto a los lectores como a los autores la posibilidad de encontrar variedad, amplitud y profundidad en los campos de conocimiento relacionados con la música y la creación artística. De esta manera, son tres los ejes temáticos que movilizan la estrategia de divulgación de la revista: *Música y Pensamiento*; que quiere presentar aquellos trabajos convergentes a las líneas institucionales de investigación a saber: Música, historia patrimonio; Música y Pedagogía;

Música Vernácula; y Música e Innovación Curricular. La sección *Música y Cultura*, por su parte quiere convocar aquellos artículos que inviten a la reflexión sobre prácticas, debates y trabajos propios de la investigación musical en nuestro país. Hemos considerado pertinente incluir desde la sección *Música en Clave*, el material musical propiamente dicho presentado en forma de separata, dando cabida al lenguaje más propio a nuestra disciplina: la música. Se acoge aquí el discurso creativo de compositores colombianos de nuestro tiempo, pero también aquellas obras de significación musicológica, tanto desde el punto de vista histórico, etnomusicológico, o de innovación, que nos aproximen al discurrir musical de una sociedad colombiana, atenta a los compromisos del saber y el comprender nuestra realidad, inmersa en la universalidad del mundo que nos anuncia el siglo XXI.

Se inicia éste número con un texto fundamental sobre los *Congresos Nacionales de la Música, 1936-1937*, en el que su autor *Fernando Gil Araque*, confirma su impacto desde el papel crucial que jugara la Dirección Nacional de Bellas Artes al aglutinar los principales intelectuales y músicos de la época, en torno a los más sensibles temas de la música nacional. Por su parte los artículos sobre *Memoria colectiva y músicas locales en una perspectiva de desarrollo*

humano, de la maestra María Eugenia Londoño Fernández e *Instrumentarium: Las culturas tradicionales vistas desde su patrimonio instrumental musical* de Humberto Galindo Palma, construyen desde sus respectivos enfoques, dos formas participantes de la música en nuestras sociedades modernas.

Los artículos sobre historias de vida a saber: *Vicente Sanchis Sanz, Leyenda viva de una época dorada*; *Álvaro Ramírez Sierra: crónica de un compositor vanguardista colombiano*; y *Amina Melendro de Pulecio: la legendaria madrina de la música* “*Un compromiso con la historia*” representan para nuestra comunidad académica la síntesis del ejercicio investigativo adelantado por docentes y estudiantes que están a su vez enmarcados desde el artículo *Línea de investigación “Historia y Patrimonio del Conservatorio del Tolima”: Aproximaciones teóricas y metodológicas*, que da cuenta de los lineamientos asumidos por los grupos de investigación constituidos y en proceso de acreditación ante Colciencias. El artículo *Reflexión Histórica de las formas de la escritura musical del Bambuco, entre el colonialismo y la república en Colombia* del autor Ser-

gio A. Sánchez Suárez, junto a la *Suite Op. 18 para corno, violín y piano: Una aproximación a los ritmos andinos desde la armonía moderna* del compositor *Adrián Camilo Ramírez*, responden a dos miradas del lenguaje musical propiamente dicho, la primera histórica crítica y reflexiva; las segunda creadora e innovadora, inspiradas ambas en la música tradicional colombiana.

Cierra este primer número la *Fantasia sobre Juan el Bautista - para órgano* del compositor *Juan Gabriel Alarcón*, que en palabras de Mauricio Nasi construye un “ambiente armónico polimodal” que justifica plenamente su dedicatoria al compositor Olivier Messiaen, separata musical que, unida a los artículos ya citados, plasman el firme propósito de acercar a nuestra comunidad académica a la cultura investigativa que nos corresponde como universidad, e iniciar desde esta revista un diálogo permanente, crítico y renovador de la disciplina musical colombiana.

Humberto Galindo Palma
Ibagué, noviembre de 2009

MÚSICA Y PENSAMIENTO



Congresos Nacionales de la Música, 1936-1937

Congresos Nacionales de la Música, 1936-1937

Fernando Gil Araque *

Resumen. Fue fundamental para la cultura musical, y en particular para la educación y la práctica musical en Colombia, las acciones desarrolladas por la Dirección Nacional de Bellas Artes del Ministerio de Educación Nacional entre los años 1935 y 1937. Los Congresos Nacionales de la Música, eventos coordinados por la DNBA, trataron de democratizar la participación de los músicos de diferentes regiones en la construcción de la música nacional, con ideales liberales buscando un mayor acceso de población a la educación especializada en música y retomando la bandera de la divulgación y apropiación del conocimiento científico en la formulación de problemas en torno a la pedagogía musical y el arte; en ellos se validaron muchos de los esfuerzos y políticas que desarrolló la DNBA¹ congregando intelectuales y músicos en torno al fortalecimiento de la música nacional.

Palabras Clave: Congresos Nacionales de la Música en Colombia - educación y la práctica musical en Colombia- construcción de la música nacional- problemas en torno a la pedagogía musical y el arte- pensamiento musical colombiano

Abstract. The actions developed by the National Direction of Fine arts of the Department of National Education between the year 1935 and 1937, were fundamental for the musical culture and particularly for the musical education and practice in Colombia. The National Congresses of Music, coordinated by the DNBA, tried to democratize the participation of the musicians from different regions in the construction of the national music, with liberal ideals looking for a major access of population to specialized education in music and recapturing the flag of the publication and appropriation of the scientific knowledge in the formulation of problems concerning the musical pedagogies and art; many of the efforts and politics that the DNBA developed congregating intellectuals and musicians for the strengthening of the national music were validated there.

Key words: National congresses of the Music in Colombia - education and musical practice in Colombia - construction of the national music - problems concerning the musical pedagogies and the art - Colombian musical thought.

* Candidato a Doctor en Historia en la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, Especialista en Semiótica y Hermenéutica del Arte y Magister en Estética de la misma universidad, y Licenciado en Educación Musical de la Universidad de Antioquia. Profesor de la Universidad EAFIT. Es director de la Maestría en Música, coordinador de la Línea en musicología histórica y coordinador del grupo de investigación Estudios Musicales. Correo electrónico: fergil@eafit.edu.co

¹ Dirección Nacional de Bellas Artes

Entre nacionalismo y universalismo, una disyuntiva difícil de superar

Desde el último tercio del siglo XIX, las ideas nacionalistas irrumpieron con auge en diferentes ámbitos de la vida nacional. Uno de ellos fueron las artes, y en especial la música, manifestación que se convirtió en representación de la nacionalidad. El ámbito de la música nacional fue entendido desde los más variados aspectos y se apeló a ella con los más disímiles propósitos.

El término nacionalismo ha tenido múltiples acepciones por sus diversas construcciones y aspiraciones, pasando por los procesos de “formación y mantenimiento de las naciones o estados”, “la conciencia de pertenecer a una nación, junto con los sentimientos y aspiraciones a su seguridad y prosperidad”, “el lenguaje y el simbolismo de la nación y de su papel”, “una ideología, que incluye una doctrina cultural de las naciones y de la voluntad nacional” y el “movimiento social y político que se propone alcanzar los objetivos de la nación y hacer realidad la voluntad nacional”. (Smith 1997: 66)

Los nacionalismos como *doctrina, imaginario* o *ideología* han sido expuestos por múltiples autores, (Anderson, 2007; Gellner, 1994/1995; Kedourie, 1985) entre otros. Estas posiciones se pueden resumir de la siguiente manera:

No hay duda que el nacionalismo contribuye a crear naciones, muchas de las cuales son “nuevas” aparentemente o aspiran a serlo. El nacionalismo en cuanto ideología y lenguaje es relativamente moderno, pues aparece en la escena política hacia el final del siglo XVIII. Pero las naciones y el nacionalismo no son ni más ni menos que invento de otras formas de cultura, de organización social o de ideología. El nacionalismo forma parte del “espíri-

tu de la época”, aunque también depende de otros móviles, punto de vista e ideales anteriores, pues lo que llamamos nacionalismo actúa en muchos niveles y puede ser considerado tanto una forma de cultura como un tipo de ideología política y de movimientos social. (Smith, 1997:65)

Los diferentes sucesos acaecidos en Colombia desde el último tercio del siglo XIX, y los de la primera mitad del siglo pasado, los anhelos de insertar al país en procesos productivos, económicos y culturales, llevó a grupos de personas a plantear diferentes estrategias que conducían al fortalecimiento de lo nacional pasando por ámbitos tan diversos como la infraestructura, la industria, la educación, lo religioso, el arte y la música entre otros. En diferentes ámbitos se crearon comunidades (Anderson, 2007) que moldearon de acuerdo a su imagen la noción de nación y frente a unos ideales en algunos casos de apertura cosmopolita (Martínez, 2001) o universalismo, opuestos a sectores cautelosos que reclamaban por la tradición y lo nacional, frente los procesos de modernización que afrontaba el país y el crecimiento de las ciudades.

La imaginación de nación y de la música nacional como invención (Smith, 1997:67) tuvo múltiples aristas y no fue unitaria como constructora de la identidad cultural, pues el concepto de *música nacional* y su construcción atravesó campos tan disímiles como la educación musical, las políticas estatales hacia la música, la conformación de instituciones y agrupaciones musicales, las primeras grabaciones de discos en el extranjero y posteriormente el mundo de la radiodifusión y la industria del disco en Colombia. La música nacional no fue un concepto unitario, antes por lo contrario



Congresos Nacionales de la Música, 1936-1937

fue disímil y tuvo múltiples representaciones de acuerdo a las personas o sectores que hicieron uso de él. De esta manera se incorporaron elementos estéticos, políticos y musicales, elementos que tampoco fueron unitarios y ampliaron las diferentes discusiones dadas

La república liberal, y la secularización de la música

Durante la primera mitad del siglo XX, la mayoría de los países latinoamericanos implementaron políticas para la modernización del aparato productivo y educativo. (Herrera, 2006)

Las ideas de modernizar diferentes sectores estratégicos para el país, y de propiciar transformaciones en las estructuras sociales, productivas y culturales a partir de políticas estatales en Colombia se dio con mayor auge durante lo que se ha denominado la *República Liberal*, período comprendido entre 1930 y 1946. En Colombia estas reformas en los diferentes contextos fue un proceso lento que tomó décadas, no fueron inmediatas y en algunos casos no fueron más que un ideal. Muchos de estos ideales se habían planteado en la década anterior por sectores progresistas del partido conservador y algunos sectores de la sociedad por el partido liberal. (Silva, 2005) Los ideales de transformar diferentes estructuras administrativas, políticas, sociales, productivas y culturales se dieron con mayor fuerza en el cuatrienio de la administración de Alfonso López Pumarejo 1934-1938.

La transición de gobiernos conservadores a gobiernos liberales en Colombia se dio de una manera más o menos pacífica, en comparación con las revoluciones que dieron paso a nuevos gobiernos en algunos países de América Latina (Bushnell, 2000: 249). Con la llegada de los gobiernos liberales en la década de los

treinta y ante el fantasma del crecimiento de las ideas comunistas, el estado adoptó planes como la *Revolución en Marcha*, en el gobierno de Alfonso López Pumarejo, quien introdujo reformas en la constitución, la educación, el campo fiscal y que fomentó una reforma agraria. López, tenía conciencia de la importancia de insertar sectores que habían estado marginados de los procesos productivos y educativos como los campesinos, los obreros y las mujeres. (Bushnell, 2000: 255)

Uno de los medios más eficaces para lograr estas transformaciones fue la educación; entre las innovaciones que se dieron se declaró “obligatoria la educación elemental” más no gratuita, “se unificó la educación en las escuelas primarias” (Herrera, 2006); se creó la comisión de Cultura Aldeana, se implementaron planes de higiene y alimentación escolar, se crearon las Escuelas Normales Urbanas, se declaró la igualdad para acceder a la educación sin importar credo, raza o condición social, se reorganizó el Ministerio de Educación Nacional – MEN, se favoreció la inserción de la mujer en el aparato educativo como profesionales y se buscó una profesionalización del magisterio.

Ya, entre 1934 y 1946 durante La República Liberal, se “forjaron un conjunto de temas ideológicos, se elaboró un programa de trabajo, se creó un entable institucional y se difundieron a través de medios de comunicación una serie de programas que desembocaron en la designación de una *configuración cultural determinada* como *cultura popular*” (Silva, 2005:16). Entre las estrategias se conformó la oficina de extensión cultural y cultura popular, se conformó un grupo intelectuales que trabajaron en diferentes áreas en torno a políticas estatales y al acceso de población que había estado exclui-

da a diferentes objetos culturales como los libros y el cine. Se creó la *Radiodifusora Nacional de Colombia* como medio de integración de la cultura nacional, la *Biblioteca Aldeana* que en muchos casos fue el inicio de las incipientes bibliotecas municipales, los orfeones populares, la *Revista de Indias* y quizás uno de los primeros esfuerzos por estudiar las costumbres en las diferentes regiones de Colombia, con la denominada *Encuesta Folclórica*.

Dirección Nacional de Bellas Artes

Fueron fundamentales para la cultura musical y la educación artística, y en particular para la educación y la práctica musical en Colombia, las acciones desarrolladas por la Dirección Nacional de Bellas Artes del Ministerio de Educación Nacional entre los años 1935 y 1937. Éstas estuvieron dirigidas en varias direcciones: promover reformas a la educación especializada de la música, establecer mecanismos de control a través de la Inspección Nacional Música, promover la difusión e interpretación de la música a través del fomento y creación de las Sociedades de Amigos de la Música y del Arte, la promoción de músicos nacionales y extranjeros, la promoción de la ópera nacional y llevar el ideal liberal de la democratización del arte y la cultura a toda la población, beneficiando a sectores que por años habían estado alejados de políticas educativas y culturales, a través de orfeones de campesinos y de obreros. Estas labores no fueron fáciles y tuvieron tropiezos y detractores, si se mira con atención las diferentes dinámicas en torno a la música en muchos sitios de Colombia entre 1935 y 1937, en donde se observa que estos hechos no fueron aislados, y detrás de ellos se encontraba la Dirección Nacional de Bellas Artes del Ministerio de Educación Nacional.

Una de las personas que más influyó en la educación musical y en las políticas culturales del país fue Gustavo Santos Montejo² (1892-1967), quien fue director Nacional de Bellas Artes del Ministerio de Educación Nacional, entre 1935 y 1937. Santos promovió desde esa Dirección la creación y patrocinio de Orfeones de campesinos y obreros, la creación de la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia - OSN, los Congresos Nacionales de la Música, la creación y fortalecimiento de las Sociedades de Amigos del Arte en diferentes ciudades, el patrocinio de artistas nacionales y extranjeros, la promoción y revisión de currículos en instituciones musicales, el paso de la Academia Nacional de Música como el Conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia, el fortalecimiento y creación de escuelas de música en diferentes ciudades del país³, el fortalecimiento de la Banda Nacional y la realización de un censo sobre la infraestructura local en cuanto a

² Gustavo Santos (1892-1967), fue el menor de los hermanos Santos Montejo (Guillermo, Enrique, Eduardo, Hernando y Gustavo), personajes que influyeron en la vida política, periodística y cultural del país. A diferencia de sus hermanos, Gustavo se dedicó al estudio de las humanidades, la música y las artes. En Bogotá estudió piano con Honorio Alarcón en la Academia Nacional de Música. En septiembre 1909 partió hacia París en compañía de su hermano Eduardo, quien se desempeñó como adjunto de la legación colombiana en esa ciudad. Gustavo cursó cuatro años de piano en la Schola Cantorum de París con Vicent D'Indy, posteriormente vivió en Alemania e Italia. Regresó a Colombia en Julio de 1915, desarrollando una labor más como intelectual que como músico. En los años veinte y treinta inició la promoción de las artes en especial la música, la literatura y las artes plásticas. Fue entusiasta colaborador de la Revista Cultura en la que participan intelectuales como Luis López de Mesa, José Restrepo Rivera, Agustín Nieto Caballero, Luis Eduardo Nieto y el caricaturista Ricardo Rendón entre otros; Santos estableció el Centro de Estudios en donde reunía damas bogotanas en torno a conferencias y audiciones musicales. Como funcionario público fue Director de la oficina de Bellas Artes en el Ministerio de Educación Nacional (1935-1936) y Alcalde de Bogotá en 1938. Fue crítico de arte en diferentes medios escritos del país, fueron célebres sus columnas en los periódicos El Gráfico y El Tiempo en Bogotá, periódico en el que inició la columna La Danza de las horas bajo el seudónimo de . Caliban Como crítico en los años 20 estuvo al tanto de músicos modernos en su momento en París como Claude Debussy y Camille Saint-Saëns.

³ Escuela de Música de Cartagena, Instituto de Bellas Artes de Medellín, Conservatorio de Cali, Escuela de Música de Manizales, Conservatorio del Tolima.



Congresos Nacionales de la Música, 1936-1937

escenarios y agrupaciones musicales locales para la programación de actividades culturales en diferentes sitios del territorio nacional, proceso que no se pudo culminar por falta de fondos. Se puede afirmar que en solo dos años desde el Estado, se hizo más por la cultura musical del país que lo que se había hecho en el transcurso del siglo y lo que se haría en Colombia por muchos años más; todo esto fue debido a las iniciativas que se generaron desde la Dirección de Bellas Artes en cabeza de Gustavo Santos.

En el lenguaje de Santos, se vislumbran varios elementos importantes, el primero el ideal nacionalista hacia la construcción de nación, lenguaje en el cual se hicieron eco los principales discursos estéticos en América Latina, en oposición a las vanguardias que quedaron subsumidas por este ideal; el segundo elemento, es la idea de progreso y civilización y el tercero son los anhelos de modernizar las estructuras e instituciones artísticas en el país. Santos planteaba que “entre nosotros el Arte no ha dejado de ser un agradable pasatiempo de gente desocupada, sin interés trascendental alguno, y mientras tal cosa suceda no podrá adquirir ese grado de intensidad que lo hace necesario para la vida intelectual de un pueblo. Solo cuando esto sucede, es posible hablar de las corrientes artísticas nacionales y de sus tendencias y ambiciones. Hasta entonces, lo que puede llamarse arte apenas si merece unas pocas líneas entre los ecos de los diarios”. (Santos, 1916:4) Para Santos, el arte nacional debía incorporar las técnicas del arte occidental y no ser un mero entretenimiento o una copia servil de la naturaleza. Este pensamiento se vio reflejado en las posteriores actuaciones públicas como Director Nacional de Bellas Artes, en las que trató de incidir en la consolidación de un movimiento artístico de carácter nacional.

Educación musical, nuevas estrategias para viejos problemas

La situación de la música académica en Colombia hacia 1936 era bastante precaria y preocupante. El país no había tenido una política cultural hacia la música, ni en el siglo XIX, ni en lo que llevaba transcurrido del siglo XX; por muchos años no se consolidaron procesos en la educación y en la práctica musical en el país. En las principales ciudades de Colombia se dieron esfuerzos particulares ante la inexistencia de políticas estatales que articularan la educación musical. Estos esfuerzos fueron fructíferos en algunos casos y otros no pasaron de ser solo intentos pasajeros, pero crearon poco a poco la necesidad de tener estructuras más sólidas y menos improvisadas. Los problemas que tuvo la música en Colombia eran producto de décadas de falta de políticas coherentes.

Los ideales de modernizar y renovar las anquilosadas instituciones y ponerlas al día con escuelas europeas, fueron un anhelo manifiesto por músicos colombianos bajo las ideas nacionalistas del momento. Músicos que se habían formado en escuelas europeas, músicos europeos que se habían radicado en el país, músicos nacionales que vislumbraban otras posibilidades desde el apoyo estatal, y melómanos que quisieron contribuir a estos cambios, fueron el germen para algunas transformaciones en el ámbito musical. Quizás lo más difícil no fue proponer nuevas alternativas y exponer los problemas que tenía la educación y la práctica musical en el país, sino luchar contra una mentalidad que concibió la música como entretenimiento individual y social carente de importancia, de personas que habían creado una pugna casi irreconciliable de bandos beligerantes, y de un estado que había estado casi ausente en el

territorio nacional en el campo de la educación y práctica musical.

Se puede afirmar, que hubo una élite de músicos y personas en torno a la música académica que entró en una reflexión alrededor de la música en Colombia, y llevó a cabo acciones para la transformación del panorama sonoro del país. Estas reflexiones, que en algunos casos eran particulares, se convirtieron en reflexiones que fueron válidas para todo el país; reflexiones que asumieron algunas instancias gubernamentales y privadas como paradigmas, generando cambios y reformas que fueron polémicas y en algunos casos traumáticas. Estas reflexiones generaron discusiones beligerantes frente a estas nuevas maneras de plantear soluciones a los problemas que por décadas tenía la música en Colombia. Ante estas circunstancias funcionarios, músicos y melómanos, tomaron partido en largas discusiones que mostraron los disímiles intereses frente a la música existentes en diferentes regiones de Colombia.

Se inicia la discusión

Antonio María Valencia Zamorano (1904-1952) en sus “Breves apuntes sobre la educación musical en Colombia” (Valencia, 1932), publicado en Bogotá en 1932, enunció algunos problemas sobre la educación musical y la situación musical del momento, lo paradójico es que muchos de estos enunciados aún tienen vigencia. Valencia emprendió un análisis sobre la situación del Conservatorio Nacional de Música, institución a la que perteneció como profesor; a su vez Valencia se convirtió en la parte visible de una discusión capitalina que tomó visos nacionales, y en la que fue involucrado casi desde su llegada al país, después de terminar sus estudios musicales en París (Gómez Vignes, 1991).

Esta discusión duró varios años y su contendor tuvo nombre propio, Guillermo Uribe Holguín (1880-1971), la prensa fue escenario de esta contienda, la cual entendía el público especializado, pero que el común de la gente se preguntaba qué importancia podía tener⁴. Pero ¿qué fue lo que levantó tanta polémica para que se llegara a esta situación?, a continuación se presentan unas breves líneas sobre este texto.

Valencia criticó la educación que se estaba impartiendo en el Conservatorio Nacional de Música, del cual Uribe Holguín fue director entre 1910 y 1935. Es importante señalar que esta polémica estuvo inmersa en el ideal nacionalista de momento. Uribe Holguín estuvo enfrascado por más de veinte años en discusiones sobre lo nacional y la música con compositores como Emilio Murillo. En el texto de Valencia son visibles dos representaciones además del elemento nacional, el primero es la idea de progreso en la conformación de la nacionalidad y el segundo, es la discusión estética acerca de la formación del gusto.

El Conservatorio, como organismo ideológico, como agente propulsor del Arte y modelador del gusto estético, debe figurar a la vanguardia de las renovaciones espirituales que impone el progreso de la nacionalidad. En consecuencia todo colombiano que se dedique al estudio de las Bellas Artes, debe preocuparse por la excelencia de los frutos que dé nuestra primera escuela oficial de música, por la efectividad de su labor constructiva, consagrando todo su entusiasmo y todo el acopio de sus conocimientos al servicio de causa noble. (Valencia, 1932:3)

⁴ Este debate fue presentado en los Periódicos Mundo al Día y El Tiempo, y en cartas personales, parte de esta polémica discusión puede seguirse en Gómez Vignes, Imagen y obra de Antonio María Valencia., 288-298. Y aún años mas tardes es retomado por Uribe Holguín en sus Memorias: Uribe Holguín, G. Vida de un músico colombiano, Bogotá, Librería Voluntad, 1941.



Congresos Nacionales de la Música, 1936-1937

Valencia es claro en cuanto a los alcances de una escuela nacional de música, cómo ésta debía irradiar sus ámbitos a todo el territorio nacional, y ser propulsora del arte. Otra función fundamental de la educación musical fue la formación del gusto, punto central también de la polémica. ¿Qué pasaba entonces en el Conservatorio Nacional de Música?, ¿qué hacía decir a Valencia que sus estudios no estaban a la vanguardia de las renovaciones espirituales? Valencia atribuye las causas del retardo en los siguientes cuatro puntos:

- La deficiente instrucción técnica que se ha dado en el conservatorio.
- La carencia de miras ideológicas que ha presidido nuestra educación musical.
- La falta de difusión metódica de la buena música en el público
- La poca atención que ha merecido el problema del mejoramiento social y material del músico colombiano. (Valencia, 1932:3-4)

De esta manera, los fines primordiales que debe llenar una escuela nacional de música deberían ser los siguientes:

- **Primero:** la enseñanza técnica y estética del arte musical.
- **Segundo:** La creación de un verdadero centro de investigaciones, de análisis, de inquietud, que dé nacimiento a una genuina escuela de arte nacional.
- **Tercero:** la educación lógica, racional, de un pueblo que apenas inicia su formación artística
- **Cuarto:** el mejoramiento social y material del músico, acorde con la misión de cultura pública que le está encomendada. (Valencia, 1932:4)

Esta actitud pretendió orientar la formación artística desde la educación pública. Estos planteamientos que en primera instancia parecen ingenuos y simplistas, resumen la situación de la música no sólo en Bogotá, sino en el país.

Este texto tuvo repercusiones por lo menos al interior de la Dirección Nacional de Bellas Artes. En 1935, Santos planteó varias estrategias en torno a la educación musical en el país, la decisión más drástica fue la anexión del Conservatorio Nacional de Música a la recién reorganizada Universidad Nacional. Ante la crisis presentada en esa institución Gustavo Santos asumió en interinidad la dirección del Conservatorio, momento en que fue anexado a la Universidad Nacional de Colombia, decisión que estuvo en tono con las políticas estatales de modernización de la educación, de profesionalización y apertura ideológica.

Este proceso se había dado ya en algunas ciudades latinoamericanas en instituciones como el *Conservatorio Nacional de Chile*, entidad que comenzó a hacer parte de la reciente facultad de artes en 1928; en el mismo año, el *Conservatorio Nacional de México* también se incorporó a la universidad, de esta manera se tomaba el modelo norteamericano de institucionalizar la música a través de las universidades, a diferencia de Europa donde la educación musical en su nivel superior era independiente de la universidad.

Esta anexión no fue aislada de las reformas que se dieron en la educación en el país, reformas donde fue evidente la intervención del Estado según las políticas del momento. El gobierno de López Pumarejo unificó las facultades de educación (Decreto 1917 de 1935, 1935); en 1935 se creó la Escuela Normal Su-

perior (Ley 39 de 1935, 1935) que funcionó de manera autónoma entre 1936 y 1951. Esta institución, al lado de la Universidad Nacional de Colombia, según el presidente Darío Echandía, se convirtieron en la cúspide del sistema educativo en Colombia. En la reestructuración (Ley 68 de 1935, 1935) que se dio a la Universidad Nacional de Colombia, se dio autonomía académica y administrativa, y se anexaron el Conservatorio de Música, la Escuela de Bellas Artes y el Observatorio Nacional entre otros, y se legisló sobre el otorgamiento de títulos por parte de las universidades colombianas.

Congresos Nacionales de la Música

Iniciando el siglo XX y paralelo a la exposición mundial de 1900 se realizó en París el *Congreso de Música* organizado por la Schola Cantorum, escuela que había abierto sus puertas oficialmente el 15 de octubre de 1894, fundada por Charles Bordes, Alexandre Guilmant y Vincent d'Indy, como una alternativa para la enseñanza de la música frente al antiguo Conservatorio de París. Inició labores en una antigua casona de Montparnasse, hasta su instalación definitivamente en 1900 en el Barrio Latino, en un antiguo convento benedictino. En esta escuela jóvenes músicos latinoamericanos, franceses, españoles y rumanos hicieron su formación musical durante la primera mitad del siglo XX. Esta institución fue regentada por Vincent d'Indy entre 1900 y 1931, y jugó un rol muy importante en la vida musical francesa y latinoamericana. Entre los profesores y estudiantes que pasaron por esta institución se encuentran: Isaac Albéniz, Sergiu Celibidache, Jacques Chailley, Maurice Duruflé, Vincent d'Indy, Wanda Landowska, Olivier Messiaen, Darius Milhaud, Maurice Ohana, Albert Roussel,

Eric Satie, Déodat de Séverac, Paul Tortelier, Joaquim Turina, Edgar Varèse, Louis Vierne y Karin Waehner; entre los músicos colombianos que hicieron su formación en esta escuela se encuentran Guillermo Uribe Holguín, Antonio María Valencia, Emirto de Lima, Carlos Posada Amador y Gustavo Santos, quien fue importante promotor de la música en el país.

A inicios del siglo XX, la naciente musicología incorporó nuevos problemas de análisis a la reflexión sobre la música. Poco a poco se pasó del estudio de la música religiosa a otros problemas de la música secular y de la teoría musical. Desde 1921 se programaron anualmente en alguna ciudad europea congresos musicales hasta 1940. En 1900, paralelo al *Congreso Internacional de Tradiciones Populares*, se presentaron estudios sobre la música tradicional de diferentes regiones europeas en el siglo XIX. Entre las temáticas tratadas se abordaron problemas estéticos, bibliografía, etnomusicología, organología, música y psicología, teoría de la música, estudios de la música en particular de una ciudad o región, historia de la recepción, análisis e iconografía.

En América Latina, los problemas que acapararon la atención de los músicos fueron en su mayor parte de carácter operativos como la organización de las escuelas de música, la educación musical y la organización de las agrupaciones e instituciones musicales; discusiones permeadas por la discusión nacionalista que acaparaba la atención de los músicos. La investigación musicológica no fue prioritaria y pocos músicos se preocuparon por temáticas que no fueran las propias del oficio. Entre éstos se pueden señalar a Antonio María Valencia, Emirto de Lima y Daniel Zamudio en Colombia.



Congresos Nacionales de la Música, 1936-1937

Como antecedentes a los congresos musicales en América Latina en 1926, se celebró el Primer Congreso Nacional de Música en México, en el cual se confrontaron los diferentes discursos existentes en torno a la música en México. (Madrid, 2008: 115/2007:18-21)

I Congreso nacional de la música

A mediados de 1935, Alberto Castilla, director del Conservatorio del Tolima le propuso a Gustavo Santos realizar un congreso en Ibagué en torno a problemáticas de la música en Colombia, este congreso sería el primero a realizarse en el país. Gustavo Santos, vio la oportunidad de discutir los problemas por los que atravesaba la música en el país y de reunir las personas que tenían injerencia en la educación musical en las diferentes regiones de Colombia. Santos acogió la idea, y desde la Dirección Nacional de Bellas Artes, tomó las riendas de esta iniciativa, no sólo fue el apoyo económico, sino también el que concibió la estructura académica del congreso. Para esto concibió un programa que abarcara diferentes temáticas y conciertos, que sirviera de modelo a otras instituciones para ser replicado en diferentes regiones el país, y a su vez ir ambientando, y en algunos casos, dejar por consenso las reformas que estaba realizando desde la Dirección Nacional de Bellas Artes. De esta manera el interés primordial fue iniciar una serie de congresos en torno a la música donde se debatiera la situación musical en Colombia y emprender acciones para su transformación.

Los congresos nacionales de la música trataron de democratizar la participación de los músicos de diferentes regiones en la construcción de la música nacional, buscaron un mayor acceso de población a la educación espe-

cializada en música, al retomar la bandera de la divulgación y apropiación del conocimiento científico en la formulación de problemas en torno a la pedagogía musical y el arte. De esta manera, se realizó en 1936 en el Conservatorio de Ibagué, el primer Congreso Nacional de la Música entre el 15 y 19 de enero, evento auspiciado por el Ministerio de Educación Nacional y organizado por el Conservatorio del Tolima. La Dirección Nacional de Bellas Artes quiso imprimirle la mayor rigurosidad a este Congreso, entonces, Santos fue consciente de la magnitud e importancia y su principal intención fue elaborar un “inventario de las ideas y problemas que en materia de música hubieran para conocer cuál era la política que debía seguirse en estas materias”⁵. Este congreso fue la oportunidad para reunir por primera vez en Colombia a las personas que tenían injerencia sobre la formación y la práctica musical en el país. Pero un grave peligro rondaba la organización: para muchos asistentes era más importante la muestra musical o el roce social que se pudiera dar, que los problemas que se iban a abordar. Santos agregó: “La gente no se ha dado cuenta de que cosa debe ser el Congreso [...] En verdad lo que menos me interesa a mí es lo que se pueda ir a tocar allí, es decir la parte exhibicionista”⁶.

Las pautas que se quisieron marcar fueron las más altas tanto en las ponencias, como en las discusiones de los problemas tratados. Esta rigurosidad fue relacionada con la cientificidad y la ausencia de empirismo y argumentos.

Creo estar en lo cierto y por tanto pensar en un todo de acuerdo con Usted al considerar que el

⁵ En AGN, Ministerio de Educación Nacional, Actividades Culturales, informes 1930-1940, folios 65-66, carpeta 1, caja 7; AGN, Ministerio de Educación Nacional, Actividades Culturales, informes 1930-1940, carpeta 5, caja 3.

⁶ Idem.

Congreso de Ibagué debe dársele una orientación absolutamente científica y de consiguiente ajena a todo empirismo y a todo exhibicionismo ridículo; de otra manera sería muy fácil caer en todas las características de una fiesta pueblerina, indigna de todo artista que se respete y del Gobierno Nacional tan dignamente representado por usted en esta ocasión⁷.

Gustavo Santos a Antonio María Valencia

_[*Abondó*] en sus ideas sobre la seriedad que debe darse a este congreso, y desde un principio todos buscamos, hasta hacerme antipático e insolente, he insistido hasta el particular. Desgraciadamente, creo que todos nuestros esfuerzos se estrellen contra el deseo de hacer “juerga” en torno al Congreso. En todo caso defenderé hasta donde sea posible la seriedad de la parte oficial, al menos si veo que ésta se trata de echar a pique, me abstendré de concurrir pues no me prestaré nunca a jugar con estas cosas!

Desgraciadamente son muy pocas las personas que como usted se prestan a ayudar de buena fe y con entusiasmo. Desde que saben las gentes que hay invitaciones, todo el mundo se ha declarado músico y hasta el último de los rascatripas se considera llamado a ir en primera línea. Es una cosa desesperante esta índole nuestra⁸.

Las temáticas tratadas se pueden agrupar en grandes núcleos: la música y el músico en relación con la sociedad y la cultura, la educación musical profesional, la música como formadora de gusto, la historia de la música en Colombia, el folclor y la música, la situación de la música en el país y el

músico en Colombia. La metodología que se propuso fue lectura de las ponencias y discusión sobre estos temas.

Durante las sesiones del congreso se tratarán los siguientes temas sobre los cuales presentarán estudios de base de discusión a distinguidos artistas y especialistas en cuestiones musicales:

1. Importancia de la música en la formación de la cultura
2. La música, factor decisivo en la formación de la personalidad
3. Historia de la música en Colombia
4. Folklore colombiano
5. Características de la música colombiana
6. Influencias exóticas en la música colombiana
7. Valorización de la música colombiana en sí y en relación con la música universal
8. Programa de cultura musical en Colombia
9. El porvenir de la música en Colombia
10. Música colombiana, música americana
11. Orquesta y ópera en Colombia
12. El Presupuesto nacional y la educación musical
13. La música y el niño
14. La música y el pueblo
15. La música y la escuela
16. El piano y el violín. Su historia. Importancia de su estudio
17. Las bandas, su importancia, desarrollo y valor pedagógico
18. Orfeones, masas corales, conjuntos vocales. Su historia. Su importancia social
19. ¿Qué puede hacerse en desarrollo de la música y beneficios de los músicos colombianos? (Bravo, 1998: 115-116)
 - a. Sindicatos, asociaciones, sociedades musicales, Sociedad de Amigos de las Bellas Artes.
 - b. Formas de apoyo que debe y puede dar el estado a la cultura musical.

7 En AGN, MEN, DNBA, Actividades culturales 1935-1937, Caja 003, Carpeta 5, Valencia, A. M., Correspondencia, 1935, f. 14-15-16.

8 En AGN, Ibíd. Caja 003, Carpeta 5, Santos Montejó, G. Correspondencia, 1935, f. 14,15,16.



Congresos Nacionales de la Música, 1936-1937

- c. Formas de apoyo que debe y puede dar el Gobierno regional a la cultura musical.
- d. Formas de apoyo que debe y puede la sociedad a la cultura musical.
- 20. La crítica musical. Su importancia, sus necesidades y sus deberes.
- 21. Bailes y cantos regionales. Su historia, su importancia social, su significación pedagógica, su significación nacional.
- 22. Bailes y cantos regionales en la escuela, el colegio y la universidad.
- 23. Bailes y cantos regionales en las festividades aldeanas y en los centros y asociaciones obreras.
- 24. Programa para el fomento de los bailes y cantos regionales.
- 25. Programa para la restauración de las formas puras y típicas de bailes, cantos y coplas regionales populares.

Los anteriores tópicos fueron un inventario de los problemas inmediatos que se debían abordar en el Congreso. Santos trató de limitar estas temáticas consiente de la imposibilidad de tratarlas con rigurosidad, de esta manera prefería que fueran menos pero que existiera la posibilidad de discusión y llegar a algunas conclusiones para trazar políticas a nivel nacional en torno a la música. Es interesante observar que de los 25 ítems propuestos un 55% de las temáticas corresponden a problemas de historia de la música, la crítica o el folclor musical en Colombia.

Quizás el invitado que más expectativa generó fue Antonio María Valencia, sus severas críticas a la situación musical en Colombia, su paso por el Conservatorio Nacional de Música, los logros en poco tiempo en el Conservatorio de Cali, y la estrecha relación que se había creado entre el Director Nacional de Bellas Ar-

tes había generado una confianza mutua entre administrador y artista. Inicialmente Valencia había planeado realizar un texto sobre las siguientes temáticas:

Valor educativo e higiénico del canto, elemento primo de la cultura artística. – Necesidad de proveer la educación musical científica en las escuelas primarias y en los colegios de 2ª. Enseñanza. – Vinculación de la universidad al movimiento artístico colombiano. – Divulgación de la historia de la música explicada. – Corales infantiles, corales adultas, corales obreras, corales militares. – Acción gubernamental nacional, departamental y municipal en pro de la cultura musical. – Presupuestos progresivos. – Providencias legislativas que defiendan el sector social dedicado a la enseñanza y práctica de la música. – Organización de una verdadera cruzada de acción social en beneficio de las Bellas Artes. – Planes de enseñanza. – Planes para la formación del gusto colectivo. – Creación de una comisión de folklore que estudie científicamente los ritmos y melodías propias del país, su alianza con la poesía popular, la influencia de la música extranjera, los bailes y los trajes típicos, etc., con el fin de definir la música colombiana auténtica y poder conjeturar sobre sus posibilidades presentes y futuras⁹.

De las ponencias y lecturas efectuadas en Ibagué se destacan las realizadas por Antonio María Valencia; Emirto de Lima y Santiago, con su ponencia *La guitarra, instrumento romancero, vista a través del pueblo de la costa atlántica* (De Lima y Santiago, 1942); Daniel Zamudio con *El folclor musical en Colombia* (Zamudio, 1949: 1-30) y José Rozo Contreras sobre *La Banda, su evolución histórica y su importancia en la educación*, en la cual se abogó por la creación

⁹ En AGN. Valencia A.M, Correspondencia.

de Bandas en todo el país con presupuestos nacionales, departamentales y municipales. (Rozo Contreras, 1960:107) Ponencias a las que referiré más adelante.

La presentación oficial del congreso trató astutamente de crear un clima de reflexión y diálogo, conscientes de las rivalidades y pugnas que existían en el círculo musical capitalino. De esta manera los organizadores plantearon que con este congreso se trataba de darle “cédula de ciudadanía” a la música en Colombia, mediante consensos para dirigir las políticas oficiales a la regulación de la práctica musical en el país, convirtiendo preocupaciones particulares en “preocupaciones nacionales”¹⁰, esta situación fue fundamental en las políticas oficiales que se tomarían por parte de la Dirección Nacional de Bellas Artes en 1936 y 1937.

Avalado de cierta manera por las ponencias y conclusiones del congreso, Gustavo Santos siguió con sus planes de intervención en la escuela de música más importante del país y su anexión a la Universidad Nacional; la creación de la Orquesta Sinfónica Nacional, a partir de la antigua Orquesta del Conservatorio, mediante la Ley 135 de 1936: la promoción de Orfeones populares y la creación en diferentes ciudades colombianas de *Sociedades de Amigos del Arte*, para la promoción y difusión del arte y la música.

Desde Medellín José María Bravo en un texto publicado en la Revista de la Universidad de Antioquia, presentó el congreso como un acontecimiento civilizatorio y extraordinario, sin precedentes en el país.

El Primer Congreso Nacional de Música

... Contra lo que generalmente se pensaba y se decía, el Primer Congreso Nacional de música fue un éxito rotundo. El solo hecho de haberse puesto en contacto directo los principales artistas del país lo hubiera justificado. Pero los estudios serenos y trascendentales que fueron presentados, las conclusiones eficaces, el ambiente general de las disertaciones, los diversos actos artísticos muy lucidos le dieron al Congreso y a la Semana Musical contornos de grandiosidad y de inmortalidad.

Para nosotros lo más saliente del Congreso fue aquel pensar y aquel obrar en armonía que pudiéramos decir preestablecida. Porque esto fue admirable. Todos los concurrentes, a pesar de que en su mayor parte ni se habían conocido con anterioridad, aparecían con los mismos anhelos, con idénticos propósitos [...]

[...] Como puntos de interés particular fueron tratados los que tocan con la pedagogía musical, la enseñanza del canto religioso, la depuración de la música sagrada y de las que se difunde por medio de la radio y de las grabaciones. No se descuidó [en] el Congreso lo de la propiedad artística y lo que atañe a ediciones de obras musicales.

Todos estos anhelos fueron condensados en el proyecto de una legislación fundamental de música que es objeto de estudio detenido a fin de llevar a la práctica las conclusiones del Congreso.

En Ibagué nos dimos cuenta todos que el porvenir de la música en Colombia ofrece largas perspectivas porque fuera de lo anteriormente narrado, la dirección artística del país está en manos de hombres que tienen derecho a ella por múltiples conceptos.

La idea de una educación clásica se destacó suficientemente en el Congreso de Música y magníficas exposiciones fueron hechas acerca de la música

¹⁰ Programa oficial I Congreso Nacional de la Música, Ibagué 1936, p. 2.



Congresos Nacionales de la Música, 1936-1937

nacional. Sobre ello se recalcó con la mira de luchar en pro del análisis y contra el intuicionismo tropical que en esto como en todo nos domina. No que se haya querido destruir el derecho a la originalidad sino que se manifestó la necesidad de estudios detenidos para adquirir el mismo derecho. (Bravo Márquez, 1936: 414-416)

Como señaló Bravo Márquez, uno de los principales logros fue reunir en relativa calma a un grupo de músicos que pensaron en los problemas que afrontaba la música en el país. Las posiciones más beligerantes estaban en la capital de la república y con la ausencia de Guillermo Uribe Holguín, se perdió la oportunidad de discutir en un ámbito académico las diferentes posiciones en torno a la música en Colombia. De esta manera primó la visión, y de hecho no tuvo mayor oposición, la posición en torno a la música de Antonio María Valencia y Gustavo Santos Montejo. El “obrar en armonía” al que se refería Bravo Márquez fue un paso necesario en calmar los ánimos en torno al pensamiento musical en los primeros cuarenta años en la música en Colombia en el siglo XX. El relevo generacional introdujo otras ideas, problemas y visiones en relación con la música en el país, pues como lo señalaba Bravo Márquez, los anhelos de la mayoría de los músicos en las diferentes regiones se dirigían hacia idénticos propósitos, ya que los problemas en torno a la música eran similares en las diferentes regiones. El ámbito de la música académica en Colombia era limitada, los ideales de renovación y la conciencia que podía existir un futuro mejor en la música en el país, o sea el “porvenir de la música en Colombia”, ofrecía múltiples oportunidades porque todo estaba por hacer en disímiles campos, como la pedagogía, la promoción y difusión musical, la

legislación, la radiodifusión e investigación musical, poniendo las esperanzas para renovación en la Dirección Nacional de Bellas Artes y en los dirigentes de las diferentes regiones que tenían a su cargo la administración de diferentes instituciones en el país.

El primer Congreso de la Música fue la manifestación de los cambios de época, de las necesidades y de las reformas que iba a afrontar la práctica musical en Colombia desde ese momento. Desde las principales capitales del país, asistieron delegaciones con invitación expresa de la Dirección Nacional de Bellas Artes o del Conservatorio del Tolima. Este Congreso generó las más altas expectativas en las diferentes regiones y muchas personas que se sentían con el derecho de asistir, solicitaron ser incluidos en la lista de invitados, pero el presupuesto fue limitado y la idea de Santos fue reunir las personas que tenían alguna injerencia en las decisiones que se tomaban en relación con la música en las diferentes regiones del país¹¹.

Inicio de una tradición

Para la década de los treinta no eran nuevos en el mundo los estudios de la música popular de extracción campesina por parte de músicos que tenían una formación académica. Basta recordar los trabajos pioneros de Bela Bartok y Kodaly, o las tempranas grabaciones en Colombia realizadas por el investigador alemán K. Th. Preuss, en 1914, a los indígenas Uito-

¹¹ Algunos de los asistentes fueron: Gustavo Santos, Alberto Castilla, Juan Lozano y Lozano, Antonio María Valencia, Max Grillo, Daniel Zamudio, José J. Gómez R, Jesús Bermúdez Silva, Víctor Mallarino, Guillermo Espinosa, Antonio J. Cano, Emilio Jaramillo, José María Bravo, Gonzalo Vidal, Quevedo Zornoza, Enrique de la Hoz, Teresa Tanco de Herrera, Elvira Restrepo de Durana, Lucía Pérez, Josefina A. Barón, Teresa Melo, Antonio Varela, Temístocles Vargas, Ismael Posada Franco, Ana Villamizar, Sofía Villamizar, María Castello, Alejandro Villalobos, Gabriel Carreño, Emilio Murillo, Martín Alberto Rueda y Emirto de Lima.

tos en el Amazonas y los indígenas Arhuacos en la Sierra Nevada de Santa Marta, grabaciones que posteriormente fueron utilizadas en 1934, por Fritz Bose en su trabajo denominado “Die Musik der Uitoto”, publicado en la Revista de Musicología Comparada.

El concepto *folclor*, ha tenido innumerables connotaciones y usos, pasando por el sentimiento del “alma nacional”, o el folclor como “puro”, “ario” o “superior” para el encuadramiento de la juventud en el régimen nacional socialista alemán, o como ideología en diversos momentos, o la labor que realizan estudiosos aficionados a las “antigüedades”, entre otros, o simplemente el estudio de algo exótico como se planteó en el I Congreso Nacional de la Música, en este texto no se trata en buscar la genealogía de este concepto, solo se trata de resaltar algunas particularidades en los trabajos presentados en el congreso.

Han pasado siete décadas desde los trabajos presentados por Emirto de Lima y Daniel Zamudio. Me referiré en primer lugar a Emirto de Lima y Santiago (1890-1972), compositor cruzoleño-colombiano, quien para 1942, era miembro de 81 organizaciones culturales o musicales alrededor del mundo. Su texto *Folclore colombiano* publicado en 1942, recoge algunos ensayos publicados en revistas, conferencias y textos inéditos. Entre los ensayos se encuentran los publicados en el *Boletín Latinoamericano de música BLM*, en 1935 por Francisco Curt Lange, pionero del movimiento americanista en el campo de la música. El artículo publicado por Emirto de Lima sobre *Apuntes de los cantos y bailes costeños* (1935: 95-95), se convierte en un artículo pionero sobre música Caribe colombiana, cuando la música caribeña no tenía la preeminencia que tuvo el Pasillo y el Bambuco, como aires representativos de nacionalidad.

De Lima, fue un hombre abierto a nuevos conocimientos en el vasto sentido de la palabra e impregnado de un espíritu científico, con el cual inició la sistematización de muchas de sus observaciones sobre la música popular, que realizó en su ciudad adoptiva, Barranquilla. Aunque no era colombiano de nacimiento, como buen observador y estudioso tuvo un conocimiento amplio y muy superior a muchos contemporáneos de los diferentes ritmos tradicionales colombianos, pasando por la música indígena, la música andina colombiana y su fuerte “la música caribeña” y sobre todo la música que se escuchaba en Barranquilla.

En el mismo año del Primer Congreso Nacional de la Música, Emirto de Lima envió al Tercer Congreso Internacional de Musicología, realizado en Barcelona, en abril de 1936, su ponencia *Divagaciones en torno al pasillo Colombiano*. Un elemento importante en la observación de De Lima, fue *El folclor como parte importante del pueblo y la ciudad*, en este sentido se adelanta a investigaciones posteriores que se realizarán en los años sesenta y setenta, estudiando los cantos y danzas que se presentaban en el Carnaval de Barranquilla. Como era usual en los congresos, se presentaban proposiciones para ser consideradas por los asistentes y convertirlas en resoluciones del congreso, para que fueran acatadas por las autoridades respectivas, resoluciones que fueron solo eso porque muy pocas llegaron a feliz término.

La proposición de De Lima, presenta en sus considerandos una síntesis de la importancia del folclor y los peligros que asechaban a la música nacional. Con esta proposición se pretendía crear una *Fiesta de la Canción Popular* en la ciudad de Cali.



Congresos Nacionales de la Música, 1936-1937

El Congreso Nacional de Música
Reunido en la ciudad de Ibagué el 16 de Enero
de 1936

CONSIDERANDO

1. Que el folklore de una nación constituya uno de los lazos que más estrechamente unen a todos sus hijos;
2. Que no debe descuidarse el cultivo de la música popular tan expresiva y tan diciente en nuestra alma;
3. Que últimamente han inundado al país un sin número de aires musicales extranjeros, groseros cantos bárbaros, acompañados de instrumentos musicales extravagantes, detalles que amenazan desalojar nuestra música típica nacional del puesto que hoy ocupa en la conciencia colectiva;
4. Que hasta hoy muchas regiones de Colombia ignoran a los genuinos creadores y cultivadores del folklore de otros departamentos como también desconocen completamente los aires musicales, canciones, danzas y demás manifestaciones de la lírica popular que constituyó una de las más legítimas características de los hijos de nuestra nación;

De Lima, convencido de las transformaciones positivas que sufría el país, plantea que:

Lo primero que tenemos que hacer en beneficio del arte musical popular colombiano es encomendar a un grupo de expertos folkloristas del país la transcripción inteligente y concienzuda, ceñida en forma rigurosa a las mejores fuentes informativas, de todos los cantos y bailes del sentir popular que hay regados por los ámbitos de la República.

En segundo término viene, como consecuencia

lógica de la labor citada, la aplicación de la polifonía al ambiente musical adecuado a las melodías transcritas y la publicación de estos documentos musicales ya pasados al papel pautado.

Necesitamos desde luego, para llevar a cabo con buen éxito este trabajo, la cooperación de todos los escritores, poetas, literatos, historiadores, filólogos, estéticos y psicólogos del país, con el fin de aclarar muchas dudas que se presentarán respecto a estructuras, acentos, palabras, frases, estilos. Etc.

Al mismo tiempo se podría auspiciar también la publicación de las diferentes lexicografías de los principales departamentos del país, trabajo este que tiene mucho que ver con los textos de las obras vocales que habremos de recoger en bocas de campesinos y gente humildes de todas las regiones.

Después vendrá la obra de vulgarización artística que realizaremos con paciencia y denuedo sin par... La música popular, decía un eminente crítico español, es la expresión etnográfica de un pueblo adaptado a lo universal del espíritu humano por el revestimiento armónico que ella misma ha prestado.

Si somos consecuentes con el programa de las actuales transformaciones de la República, tenemos que trabajar sin tregua y con todos los bríos que somos capaces por el constante desenvolvimiento de nuestra nacionalidad musical. (De Lima, 143-146)

Daniel Zamudio, por su lado presentó su ponencia titulada *El folclor musical en Colombia* (Zamudio, 1949: 1-30), que posteriormente sería publicada en 1949, en la Revista de Indias, texto que fue ampliado para esa publicación. En el texto citado, Zamudio apela al americanismo musical, donde era necesario insertar la música del país en circuitos más amplios para su estudio y análisis, para poder hablar de una música Americana. Al igual que De Lima, Za-

mudio recomienda la recolección y sistematización de melodías tradicionales y populares, antes de que fuera demasiado tarde. (Zamudio, 27) Como muchos otros estudiosos del folclor de la época, la visión de Zamudio sobre la música nacional era restringida. Para Zamudio el estudio del folclor era una manera civilizatoria de presentarse al mundo con un ropaje académico. La visión limitada del folclor nacional, lo llevaba a presentar el rico patrimonio musical del país como limitado, a su vez emparentaba, como otros teóricos, el folclor nacional con el folclor español, de esta manera lo indígena y lo africano quedaba a un estatus menor.

Los puntos sometidos por la Dirección de Bellas Artes al estudio de este congreso pueden reducirse a un común denominador, y es la propulsión de la cultura musical en Colombia concediéndole gran importancia al nacionalismo. Esto parece ser de importancia capital y decisiva; en otros términos, quiere decir: manera de presentarnos ante la civilización artística vestidos correctamente. A este objeto debemos prepararnos, y la mejor manera es empezar a admitir que hasta hoy hemos hecho muy poco. Apenas si se cuentan esporádicamente algunos esfuerzos individuales en las actividades musicales de distinto orden, pero desconectados entre sí y sin resultados prácticos generales. A la luz de un criterio imparcial aplicado de cerca se puede ver que hasta hoy entre nosotros el empirismo y la desunión se han erigido en nuestro sistema.

...Finalmente: a pesar de que, folklóricamente, no podamos ufanarnos de disponer de mucha variedad, ya que la importancia de la cantidad es mucho menor que la de la calidad, el compositor colombiano puede realizar algo en obra de nacionalización basándose, desde luego, en los elementos característicos de nuestros aires.

De esta manera, las ponencias presentadas

por Zamudio y De Lima se convierten hoy en un material precursor que abrió puertas en años posteriores a estudios mayores, como fue la Encuesta Folclórica Nacional y la creación de la Comisión Nacional de Folclor en los años cuarenta.

II Congreso Nacional de la Música

Hacia 1935 Medellín no jugaba un papel importante en el ámbito musical a nivel nacional. Quizás la figura con más renombre y respeto era Gonzalo Vidal, quien fue representante de todo un estilo musical en Colombia. La situación musical en Medellín era preocupante, no existía una estabilidad en las diferentes instituciones que abordaban la música académica en la ciudad. Los esfuerzos se dirigieron a estabilizar algunos procesos musicales y a promover nuevas estructuras que facilitarían la difusión de la música. En ese año la escuela de música del Instituto de Bellas Artes se encontraba en una precaria situación por falta de fondos; en 1936, la Universidad de Antioquia asumió de manera parcial algunos cursos liderados por los profesores Carlos Posada Amador, Joaquín Fuster y José María Bravo Márquez.

Paradójicamente en 1936, con motivo de los veinticinco años del Instituto de Bellas Artes, se quiso dar un impulso y se nombró como director de la sección de música al compositor Carlos Posada Amador, sección que había sido anexada a la Universidad de Antioquia.

En el I Congreso Nacional de la Música en la ciudad de Ibagué, las directivas del Instituto de Bellas Artes propusieron como sede a Medellín para la realización del II congreso, ofrecimiento que fue aceptado por los asistentes e impulsado por la Dirección Nacional de Bellas Artes.

Bogotá, Abril 16 de 1936, ... “La Dirección Na-



Congresos Nacionales de la Música, 1936-1937

cional de Bellas Artes ha recibido con la mayor complacencia esta determinación que desde el primer momento acogió especial beneplácito, pues no solo conoce el ambiente de extraordinaria simpatía que ha de encontrar manifestación de cultura semejante, sino que considera de justicia rendir en esta forma un homenaje de aprecio y admiración a quienes en Medellín y Antioquia han trabajado por las Bellas Artes con admirable energía y resultados halagüeños”.

La Dirección Nacional de Bellas Artes se permite sugerir a usted la conveniencia de que la H. Asamblea de la que es dignísimo Presidente, vote la suma, que dada la importancia del acontecimiento, se estime conveniente para subvenir en parte los gastos que ha de ocasionar el Congreso.

No dudo de que la H. Asamblea encuentre aceptable la sugestión que me permito hacer a usted.

GUSTAVO SANTOS

Director Nacional de Bellas Artes ¹²

Como novedad se impulsó la idea de ampliar el ámbito de los congresos nacionales de la música a un “Congreso del Arte”¹³ que involucrara las artes plásticas, propuesta que se empezó a ventilar desde el Congreso de Ibagué, pero que no tuvo eco en la Dirección Nacional de Bellas Artes. Santos agrega:

¹² En AGN, MEN, DNBA, Actividades culturales 1935-1937, Caja 3, Carpeta 005, Santos Molano, G. Correspondencia, 1936, f. 120.

¹³ EN AGN, Ibid. Caja 3, Carpeta 005, Gaviria, H., Correspondencia, 1936, f. 129. Medellín, 21 de Abril de 1936, ...”La S. de M. P., precisamente llevada de su gran entusiasmo, desea que se amplíe, no solamente el título si no la tendencia del Congreso que aquí ha de verificarse, y así esta Sociedad propone que él no lleve por título “Congreso de la Música” sino “Congreso del Arte” para darles en él cabida a pintores, dibujantes, escultores, orfebres, ornamentadores, etc., y hacer en esta forma un certamen de mucho mayor amplitud”... J. Gaviria. AGN, Ibid. Caja 3, Carpeta 005, Gaviria, H. Correspondencia, 1936, f. 129.

Evidentemente [un] “Congreso del Arte” en vez de “Congreso de Música”, puede ser más interesante en especial para el lucimiento de la reunión que se proyecta pero temo que ese mayor interés de espectáculo vaya en detrimento de la eficiencia misma del Congreso que es lo que en definitivo se persigue. Los intereses y puntos de vista de músicos y pintores son muy diversos y no veo yo como podrían tratarse conjuntamente.

Yo soy partidario de que en próximo futuro se hagan congresos de pintores, y congresos de escultores, pero no de involucrarlos porque evidentemente perderían la seriedad que deben tener para convertirse en simple ocasión de reunirles muy agradablemente, pero sin un fin útil a los intereses de los gremios respectivos que es lo que se pretende y busca...

...A primera vista seduce enormemente su idea, y resultaría muy lucido el certamen, pero repito, debemos ante todo ser y tener en cuenta lo que nos proponemos y buscamos que es la reunión de los artistas por gremios para estudiar los problemas de cada uno y las posibles soluciones que tienen dichos problemas. Si convertimos nuestros congresos en grandes festejos, nos exponemos a pasar de ratos muy agradables en las distintas partes a donde vamos, pero a no hacer labor alguna de provecho¹⁴.

Si bien el reconocimiento hacia la música y las artes plásticas en el país era limitada, para ese momento la danza y el teatro no tenían mayor injerencia en los círculos académicos y su situación era más precaria.

El congreso planeado para realizarse en el primer mes de 1937, tuvo que postergarse seis

¹⁴ En AGN, MEN, DGBA, Actividades culturales, Caja 3, Carpeta 002, Santos Molano, G. Correspondencia, 1936, f. 134-135, Bogotá. y AGN, MEN, DNBA, Actividades culturales 1935-1937, Caja 3, Carpeta 005, CANO, Antonio J., Correspondencia, 1936, f. 139.

meses por razones económicas y de organización y se realizó en Medellín entre el 5 y el 11 de julio de ese año¹⁵, la junta que organizó en primera instancia el congreso estuvo conformada por el entonces director del Instituto de Bellas Artes J. A. Cano, el compositor Carlos Posada Amador, el profesor José María Bravo Márquez, el ingeniero Rafael Toro quién había organizado el Congreso de Mejoras Públicas en Medellín y el entonces alcalde de la ciudad el abogado y director de la Banda de Medellín Jorge Hernández¹⁶; el congreso contó con los auspicios de la Sociedad de Mejoras Públicas, la Dirección Nacional de Bellas Artes y la Asamblea Departamental de Antioquia.

El despliegue inicial de este congreso en la prensa con titulares como “Con gran solemnidad inicia labores el Congreso de Música” (Ariel, 1937: 1-2) fue opacado por la súbita muerte de Carlos E. Restrepo el 6 de julio, situación que desvió la atención de los medios de comunicación nacionales y de los entes gubernamentales que tenían que ver con la educación y la cultura, quienes se vieron en la disyuntiva de asistir a las honras fúnebres y actos en honor al ex presidente o asistir a las mesas de trabajo y conciertos programados por el Congreso, tomando la primera opción.

La adecuación de la educación musical en Colombia a partir de los congresos musicales, fue un cambio de pensamiento por parte de intelectuales que tuvieron injerencia en la música en el país, fue el paso de la enseñanza musi-

cal especializada pensada de manera particular y local. De la enseñanza privada y religiosa de la música, que se había dado en la mayoría de ciudades y pueblos del país, a la enseñanza de la música desde la regulación pública controlada y patrocinada por el estado, así mismo fue el inicio de la profesionalización de la música en el país. Esta democratización y ampliación de la educación fue paralela, como se señaló, a ideales de adecuar las estructuras musicales por parte de un grupo de intelectuales a nuevas formas que requería el país.

Una amable comunidad de ideas y principios

Si el Congreso de la Música realizado en 1936 fue la carta de presentación de la música académica en Colombia para avalar las nuevas estructuras que había adecuado el Ministerio de Educación Nacional a través de la Dirección Nacional de Bellas Artes, el Congreso de 1937 en Medellín se encargó de continuar pensando el problema de la educación musical en Colombia, de una manera más amplia y no particular.

En entrevista realizada por Jorge Luis Arango J., joven estudiante de la recién fundada Universidad Pontificia Bolivariana a Guillermo Espinosa, director de la Orquesta Sinfónica Nacional (OSN), agrupación que realizó varios conciertos en el congreso, manifestaba que entre los principales logros del II Congreso Nacional de la Música, se puede resumir en formar “una amable comunidad de ideas y principios”, “reglamentar la educación musical en la enseñanza primaria, que sea obligatoria y dada por maestros especializados” e “interesarse al gobierno en la educación musical” (Arango, 1937: 1)

15 Mario Gómez Vignes, plantea en su texto Imagen y obra de Antonio María Valencia que el Congreso debió ser postergado hasta el mes de julio por la falta de respuesta de Valencia a los diferentes compromisos que debía asumir en el congreso de Medellín, más sin embargo los contratiempos en el giro de las partidas correspondientes hizo que se replanteara la fecha inicial. Gómez Vignes, 1991, pp. 363-364.

16 En AGN, MEN, DNBA, Actividades culturales 1935-1937, Caja 3, Carpeta 005, Gaviria, H. Correspondencia, 1936, f. 136-137.



Congresos Nacionales de la Música, 1936-1937

La búsqueda de generar “una amable comunidad de ideas y principios” estaba lejos de consolidarse. Los esfuerzos de aglutinar a las personas que tomaban decisiones en las regiones a través de los congresos musicales se diluyó con el nombramiento de Gustavo Santos como alcalde de Bogotá, y lo poco que se había logrado de consenso se disolvió en las regiones quienes entraron en intrigas, por el poco presupuesto que asignaba el gobierno en la subvención a la enseñanza especializada.

Críticos feroces como Guillermo Uribe Holguín anotaron en sus memorias que

...en nuestro pequeño mundo musical”... Tampoco derivó de este segundo congreso ningún provecho real para el arte musical en Colombia. Costó una suma importante de dinero, habiéndose hecho gastos tan crecidos como el del traslado del personal de toda la orquesta sinfónica en avión. Asistieron representantes de todos los puntos del país, que fueron admirablemente atendidos y parece que reinó mucha animación y espíritu de compañerismo entre los congresistas. (Uribe Holguín, 1941:221)

El pequeño mundo musical al que se refiere Uribe Holguín en el país en ese momento, si era un pequeño mundo, pero dinámico y en adecuación a nuevos ideales de renovación con imaginarios y representaciones de un mundo musical fundado en las técnicas y prácticas de la música europea occidental. En las principales escuelas de música del país se observa el interés por implementar nuevos pensum y metodologías que traían los jóvenes músicos recién egresados de las escuelas de músicas en Europa, y de músicos veteranos que creían en la necesidad de adecuar las instituciones musicales del país.

El II Congreso Nacional de la Música con-

tribuyó a pensar la importancia de la educación musical desde la más temprana edad e impartida por maestros especializados; a la creación de cursos especializados en las normales para instruir maestros; avaló reformas que se habían iniciado desde 1936 lideradas por la Dirección Nacional de Bellas Artes, como la creación y conformación de la Orquesta Sinfónica Nacional, la conformación en diferentes ciudades de las Sociedades de Amigos del Arte, y la creación de auxilios nacionales para la principales escuelas del país.

Muchas de las iniciativas aprobadas en el Congreso para que el MEN tomara acciones no se realizaron, pero fueron un termómetro de las necesidades en el ámbito musical en el país. Propuestas como la edición por parte del Ministerio de Educación Nacional de un “diccionario biográfico de los músicos nacionales, compositores e instrumentistas”, publicación de las memorias del Congreso, la regulación de la programación musical en las emisoras, la creación de una imprenta para la publicación de partituras de músicos nacionales, la reglamentación de la profesión de la música¹⁷, fueron temas discutidos y que siguieron rondando por años entre las discusiones que se abordaban en la prensa y sectores especializados.

En entrevista realizada por Jorge Arango a Antonio María Valencia se refiere a las falencias en la educación musical en Colombia, y vuelve y señala algunos de los puntos de vista propuestos en su “Breves apuntes sobre la educación musical en Colombia”, (Valencia, 1932) uno de los puntos más relevantes en la entrevista se refiere a la función que cumple en la sociedad colombiana.

¹⁷ En Posada Amador, C. (s.f) Segundo Congreso de la Música en Medellín, Temas pedagógicos, Informe de comisión.(1937)

Los colombianos hemos considerado siempre la música como un arte inferior, creyéndolo acaso demasiado intelectual. El músico entre nosotros es una persona que sirve para divertir a los demás; hacer bailar, acompañar desfiles, las procesiones y las fiestas. Su arte es secundario, de recurso, para entretener y acompañar alegrías frívolas. (Arango, 1937:1-4)

Se puede pensar que esta amable comunidad de ideas y principios en las que se reunieron importantes intelectuales y músicos, fue una *comunidad imaginada* (Anderson, 1993) que por años estuvo dispersa, comunidad que imaginaba la música académica del país desde los parámetros de la música occidental europea, en aras de crear una infraestructura para el impulso a la *música nacional* entendida ésta desde los más disímiles aspectos.

Sobre las posibilidades que tenemos de hacer una cultura musical propia...Solo haciendo de la música una asociación nacional, disciplinada casi militarmente, estudiosa y llena de buena voluntad, lograremos producir obras de decisiva influencia en la historia de nuestro pueblo. (Arango, 1937: 1)

Tanto el primer como el segundo Congreso, fueron el inicio y adecuación de estructuras gubernamentales, educativas y privadas que se diferenciaron ampliamente de las antiguas estructuras e instituciones que poco habían cambiado en el primer tercio del siglo XX. Estas adecuaciones fueron coherentes con las diferentes acciones que se venían realizando en sectores productivos en aras de insertar al país en circuitos internacionales. En el ámbito musical confluyeron diferentes pensamientos que habían estado dispersos avalados o rechazados desde diferentes instituciones; personajes como

Gustavo Santos, Antonio María Valencia, Alberto Castilla, Carlos Posada Amador, Guillermo Espinosa, José Roza Contreras, fueron intelectuales y músicos que propiciaron nuevas visiones en el pensamiento y práctica de la música en Colombia.

Fuentes

- Archivo General de la Nación, (1930-1940) Ministerio de Ecuación Nacional, Actividades Culturales, informes 1930-1940, folios 65-66, carpeta 1, caja 7; informes 1930-1940, carpeta 5, caja 3.
- _____, Dirección General de Bellas Artes. (1936). Actividades culturales, Caja 3, Carpeta 002, Santos Molano, G., Correspondencia, , f. 134-135, Bogotá.
- _____,(1937) Posada Amador, C., Segundo Congreso de la Música en Medellín, Temas pedagógicos, Informe de comisión, f. 74, Medellín.
- _____, (1935-1937) Valencia, A. María. Caja 003, Carpeta 005, , Correspondencia, 1935, f. 14-15-16.
- _____, (1936) Santos Molano, G. Correspondencia, , f. 120.
- _____, (1936) Gaviria, H. Correspondencia, f. 129. 136-137
- _____, (1936) Cano, Antonio J. Correspondencia, , f. 139.

Prensa

- Arango J. J. L. (1937) *El maestro Guillermo Espinosa narra sus impresiones de la vida y el arte*, El Colombiano, 11 de julio. p. 1.
- _____, (1937) *Es preciso que los músicos se den cuenta de su misión*, El Colombiano. 1937. p. 1-4.
- Ariel. (1937) *Con gran solemnidad inicia labores el Congreso de música*. El Colombiano. pp. 1-2.
- Bravo Márquez, J.M. (1936) *El primer Congreso Nacional de Música*. Revista Universidad de Antioquia. Vol. 7, No. Marzo. Medellín. pp. 414-416.



Congresos Nacionales de la Música, 1936-1937

Santos Montejo, G. (1916) *El arte en Colombia*. Cromos. Enero 15. Vol. 1, No.1. p. 4.

Bibliografía

De Lima y Santiago, E. (1935) *Apuntes de los cantos y bailes costeños*. En Curt Lange F. (Ed.). Boletín Latinoamericano de Música. Vol. I. Montevideo, Instituto de Estudios Superiores de Uruguay. pp. 95-95.

_____, (1942) *Folclore colombiano*. Barranquilla. Litografía Barranquilla.

Echandía, D. (1936). *El partido liberal y la educación*. Medellín. Libros del mundo.

Rozo Contreras, J. (1960) *Memorias de un Músico de Bochalema*. Cúcuta. Imprenta departamental.

Uribe Holguín, G. (1941) *Vida de un músico colombiano*. Bogotá. Librería Voluntad.

Valencia, A. M. (1932) *Breves apuntes sobre la educación musical en Colombia*. Bogotá. Editorial A. J. Posse.

Vallejo, J. (1938) *La educación en Antioquia*. Medellín. SE.

Zamudio, D. (1949) *El folclore musical en Colombia, Revista de Indias*. Ministerio de Educación Nacional. Vol. IV, No.14. pp.1-30.

Bibliografía general

Anderson, B. (1993) *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México. Fondo de Cultura Económica.

Bravo Betancur, F. & Bravo Márquez J. M. (1998) *Todo el que habla canta*. Medellín. Secretaría de Educación y Cultura de Medellín.

Bushnell, D. (2000) *Colombia: una nación a pesar de sí misma*. Bogotá. Planeta.

Chartier, R. (1992). *El mundo como representación*. Barcelona. Gedisa.

Gellner, E. (1994). *Naciones y nacionalismo*. Madrid. Alianza Editorial.

_____, (1995) *Encuentros con el nacionalismo*. Madrid. Alianza Editorial.

Gómez Vignes, M. (1991) *Imagen y obra de Antonio María Valencia*. 2 Vol. Cali. Corporación para la cultura.

Helg, A. (1987) *La educación en Colombia 1918 – 1957*. Bogotá. Cerec.

Herrera C, M.C (1999) *Modernización y Escuela Nueva en Colombia*. Bogotá. Plaza y Janes,

_____, (2006) *Historia de la Educación en Colombia. La República Liberal y la Modernización de la Educación: 1930-1946*. Universidad Pedagógica Nacional en http://www.pedagogica.edu.co/storage/rce/articulos/rce26_06ensa.pdf. Consultado el 25 diciembre de 2006.

Jaramillo Uribe, J. (1989) *La educación durante los gobiernos liberales. 1930-1946*. En

Tirado Mejía, A. (Ed.) *Nueva Historia de Colombia*, Vol. IV. Bogotá. Planeta. pp. 87-110.

Kedeurie, E. (1985) *Nacionalismo*, Madrid, Centro de estudios constitucionales.

Martínez, F. (2001) *El nacionalismo cosmopolita: la referencia Europea en la construcción nacional en Colombia, 1845 – 1900*. Bogotá. Banco de la República.

Melo, J. O. (1988) *Medellín 1880 -1930: tres hilos de la modernización*, en: Martín Barbero J. , López De La Roche F. (Eds.). *Cultura Medio y Sociedad*. Bogotá. Universidad Nacional de Colombia.

Miñana Blasco, C. (2000) “*Entre el folclor y la etnomusicología. 60 Años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia*”. *A Contratiempo*. Ministerio de Cultura. No.11, pp. 36-49.

Palacios, M. & Safford, F. (2002) *Colombia: País fragmentado, sociedad dividida: Su historia*. Bogotá Norma.

Ramírez G, M. T. & Téllez C, J. P. (2006) *La educación primaria y secundaria en Colombia en el Siglo XX*. Banco de la República [Informe de investigación],

Línea de investigación en Historia y Patrimonio del Conservatorio del Tolima:

- en <http://www.banrep.gov.co/docum/ftp/borra379.pdf>. Consultado el 12 de Enero de 2006.
- Silva Olarte, R. (1989). *La educación en Colombia, 1880-1930*, en: Tirado Mejía Á. (Ed.), *Nueva Historia de Colombia*, Vol. IV. Bogotá. Planeta.
- _____, (2005) *República Liberal, intelectuales y cultura popular*, Medellín. La Carreta Editores.
- Smith, A. (1997). *La identidad nacional*. Madrid. Trama editorial,



Línea de investigación en Historia y Patrimonio del Conservatorio del Tolima:

Línea de investigación en Historia y Patrimonio del Conservatorio del Tolima: aproximaciones teórico - metodológicas

Grupo de investigación: *

Luz Alba Beltrán Agudelo, Néstor Guarín Ramírez, Miguel Ángel Carrión Tovar, Humberto Galindo Palma
(Fecha de recepción junio 2009; fecha de aprobación agosto 2009)

Resumen. El Grupo de Investigación Historia y Patrimonio del Conservatorio del Tolima está constituido por directivos y docentes institucionales. Con la participación de los estudiantes de la Licenciatura en Música, a través de sus Trabajos de Grado, este grupo lidera proyectos de investigación institucionales en la línea que aquí se presenta. Como punto de partida, la línea de investigación define conceptos, identifica de manera apropiada los aspectos que le permiten lograr claridad en los distintos momentos del trabajo investigativo propuesto en el contexto propio, con el fin de tener un conocimiento sólido de la teoría que fundamenta y guía la reconstrucción de la historia cultural, educativa y artística del Conservatorio del Tolima.

Palabras claves: Investigación, música, historia, memoria, relato, documento.

Abstract. The research Group “History and Patrimony of the Conservatory of the Tolima” is constituted by managers and institutional teachers. With the participation of the students of the Licentiate in Music, across his Works of Grade, this group leads institutional research projects in the line that here appears. As starting point, the investigation line defines concepts, identifies in an appropriate way the aspects that allow him to achieve clarity in the different moments of the work research proposed in the proper context, in order to have a solid knowledge of the theory that bases and guides the reconstruction of the cultural, educational and artistic history of the Conservatory of the Tolima.

Key words: Investigation, music, history, memory, history, document

* Grupo de investigación Historia y Patrimonio del Conservatorio del Tolima: Phd. Luz Alba Beltrán, Rectora; Mg(c) Néstor Guarín, Decano; Esp. Miguel Ángel Carrión; docente Metodología musical; Esp. Humberto Galindo Palma, Docente Metodología de investigación. Correo electrónico humbertogal@gmail.com

Introducción

La definición de esta línea de investigación pretende mantener documentada de una manera científica la historia institucional, para que sea enseñada y transferida a las nuevas generaciones de Ibagué y el Tolima. Además, para compartirla con otros centros de formación musical. Este proceso iniciado por los directivos y docentes del Conservatorio del Tolima, busca involucrar estudiantes, egresados y amigos del Conservatorio, quienes de manera sistemática y organizada podrán aportar a la reconstrucción de la historia de quienes han dirigido, enseñado y vivido en la Institución, reconociendo sus aportes musicales, pedagógicos, administrativos y fraternales. Haciendo así, posible que el Conservatorio del Tolima funcione por más de cien años y sea reconocido como Institución formadora de músicos calificados, en Colombia y fuera de ella.

Antecedentes

En Colombia son pocos los documentos escritos que existen de las instituciones dedicadas a la enseñanza musical, sus procesos y protagonistas. Los primeros y más relevantes aportes en este campo son registrados por el padre José Ignacio Perdomo Escobar en su *Historia de la Música en Colombia* (1963), y continuados en la década de los 80's en los trabajos de Elianne Duque, Egberto Bermúdez, de la Universidad Nacional de Colombia. Recientemente en 2006, con motivo del Primer Encuentro de Investigaciones Musicales convocado por Acofartes y la Biblioteca Luis Ángel Arango, se registran los trabajos sobre historia de la Educación Musical en Bogotá, Colombia y América Latina, de Martha Lucia Barriga Monroy de la Universidad de Pamplona, y Juliana Pérez, de

la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Estos trabajos retoman la importancia de registrar los procesos históricos de los principales Centros de formación musical como Conservatorios y Academias. El Conservatorio del Tolima no ha sido la excepción y de manera aún incipiente, ha sido reseñado desde sus cimientos por autores regionales como Héctor Villegas (1962), Helio Fabio González Pacheco (1986) y Carlos Orlando Pardo (1995) estas reseñas sirven hoy de fuentes documentales para los trabajos del presente grupo de investigación.

Bases conceptuales de la línea en “Historia y Patrimonio”

Desde un punto de vista teórico, el impacto del conocimiento de la historia en los sucesos presentes y futuros, toma importancia en la medida en que hacen posible entender que no existen sueños ni destinos aislados para la humanidad. Cada experiencia acaecida en el contexto local, es reproducida, o repetida indefectiblemente a una escala global. La preocupación por transmitir a otros ese cúmulo de saber, fue la que dio origen a la palabra, a la escritura y en fin, a la comunicación como actividad central de los hombres. Nos comunicamos para aprender, para crecer, para descubrirnos a nosotros mismos y al universo que nos alberga. De acuerdo con De Certeau(1993), así surge la historiografía como el discurso en el presente respecto al pasado a fin de rellenar la brecha que se abrió cuando el presente rompió con el pasado. Surge como una representación o redramatización del pasado que únicamente puede ser lograda por medio del acto de escribir. El acto de escribir, lo cual implica un desistir de la verbalización, da



Línea de investigación en Historia y Patrimonio del Conservatorio del Tolima:

testimonio de la pérdida del sentido de la experiencia en la vida. Se trata de recuperar este sentido regresando muy atrás al pasado para volver una vez más hacia el presente. De manera que al poner la atención en el pasado, la historia asume un acto reflexivo respecto al presente. Es la forma de restaurar la comprensión del presente ubicado entre el pasado y el futuro, entre el campo limitado a lo real y finito y el campo del deseo, que es abierto. (Grajales, 1993)

Más allá del relato descriptivo, se entiende que el trasfondo de toda reconstrucción histórica está cargado de significados interpretados para un fin específico. No se hace, ni se relea la historia gratuitamente, tras ella viene expresado el pensamiento de quien la narra, y de quien es narrado a su vez. Esta conjugación de intenciones hace posible que el hombre aprenda y reinterpreté constantemente su complejidad existencial. *“Se podría afirmar que toda investigación, en un sentido debería ser filosófica por cuanto es a través del discurso filosófico que aprendemos a establecer relaciones de causalidad y llegar a conclusiones de un cierto grado de confiabilidad.”* (Kem, 1993)

Darle sentido a la historia es la responsabilidad de toda una sociedad. Saber valorar el peso de las evidencias y explicar sus relaciones es un compromiso que transforma incluso, al mismo historiador. En este sentido se convalida cómo de un mismo suceso histórico, podemos encontrar múltiples miradas, que no buscan otra cosa que convencer de su propia interpretación de los hechos. Si en la antigüedad se privilegiaron los relatos en que se mezclaba la fantasía, el temor y la propia ignorancia sobre el mundo, poco a poco se fue decantando la brecha de quienes más allá de observar y contar, aportarían un sentido de comprensión al

recuento histórico de la humanidad, que es el sentido contemporáneo de esta disciplina.

Holscher argumenta a favor de un nuevo modelo “analítico” de la historia y de la investigación de la historia según el cual la historia es el producto del juicio histórico ejecutado por quienes diseñan historias respecto a su propio pasado, presente y futuro; un modelo en que el evento histórico es definido como el punto común de referencia de muchas narraciones que se pueden contar respecto a él y un modelo en que el cambio histórico se percibe como el cambio de parámetros relacionados con un objeto histórico dado. (Holscher 1997: 317)

La validez y pertinencia en la conformación del grupo de investigación Historia y Patrimonio Musical del Conservatorio del Tolima, surge dentro de una coyuntura convergente con grupos de investigación afines como los grupos: *Música y Músicos de Colombia*, liderado por Egberto Bermúdez de la Universidad Nacional de Colombia e *Historia de la Música en Colombia*, liderado por Fernando Gil Araque de la Universidad EAFIT que en un interés temático compartido, han alcanzado su reconocimiento ante Colciencias y se vislumbran como pares académicos estratégicos con los que se han de establecer relaciones de intercambio y acompañamiento disciplinario.

Antecedentes prácticos

De manera institucional, el Conservatorio ha dado pasos significativos para articular su compromiso formativo musical con la elaboración de su memoria centenaria. Es por ello que desde múltiples procesos formales el Conservatorio consolida su interés por lo histórico evidenciándose la realización de certámenes como la conmemoración de su centenario; la realiza-

ción del III Congreso Nacional de la Música, y el acompañamiento a once trabajos de pregrado desde 2003 a 2009, que retoman aspectos como la Composición en el Conservatorio; Relatos históricos de su fundación; Memorias de sus agrupaciones musicales (Coro y Orquesta); perfiles de maestros y compilación de archivos documentales musicales.

Objetivos

Objetivo General. Reconstruir la historia del Conservatorio del Tolima desde sus protagonistas y sus procesos como aporte al desarrollo educativo musical de la nación.

Objetivos Específicos. Recopilar los datos biográficos de las personas que han liderado procesos administrativos, docentes y/o artísticos en el Conservatorio del Tolima.

- Consignar la historia de las principales agrupaciones musicales del Conservatorio del Tolima.
- Reconocer y escribir los aportes significativos que el Conservatorio del Tolima le ha hecho al medio cultural de la ciudad y el departamento.
- Reconstruir las memorias de los eventos y certámenes más importantes realizados por el Conservatorio del Tolima.
- Presentar a la comunidad investigaciones históricas sobre la tradición y las costumbres en la enseñanza y en la interpretación de la música en el Conservatorio del Tolima.
- Sistematizar el material didáctico utilizado en la enseñanza de la música en el Conservatorio del Tolima.
- Recuperar el material documental histórico en sus diferentes formatos (fo-

tográfico, discográfico, fonográfico y audiovisual)

Justificación

Dentro de los procesos de actualización del Conservatorio del Tolima está la dinamización de la entidad hacia su desarrollo como institución de educación superior, acatando la normatividad y la estructuración de procesos correlacionados con el quehacer universitario. Por ello, la investigación se constituye en un proceso fundamental para la Institución que convoca a su equipo docente y directivo para hacer investigación propiamente dicha al compilar, documentar, transcribir las versiones de los adultos, recopilaciones de historias de vida, análisis de documentos, transcripciones de los aportes didácticos en la enseñanza de la música y, demás eventos significativos para hacer la historia institucional. Se trata de hacer investigación partiendo de la reflexión autónoma, con curiosidad por nuestro pasado cercano, con un espíritu de indagación crítica para reconocer y valorar las experiencias musicales, didácticas, de gestión cultural y de todas aquellas que se han dado en nuestra Institución y que, de alguna manera influyen en el presente.

Creo que los actos y los pensamientos de cada uno de los seres humanos contienen elementos esenciales imprevisibles por obra de la capacidad humana para la resolución creativa de problemas y la creación de significaciones. (Stenhouse, 1998:32)

La mirada a nuestra historia musical relacionada con la vida, obra, gestión e influencias de los músicos y directores que ha tenido el Conservatorio del Tolima, es la relación de la historia musical con la época y con el contexto socio cultural de Ibagué y de Colombia, des-



Línea de investigación en Historia y Patrimonio del Conservatorio del Tolima:

de 1906 (año en que se creó el Conservatorio) hasta nuestros días. Es el reconocimiento al liderazgo musical del Conservatorio del Tolima a nivel nacional e internacional

Articulaciones

La creación del grupo Historia y Patrimonio Musical del Conservatorio del Tolima, se concibe como un proyecto institucional articulado con la conformación naciente de un núcleo de expertos a nivel nacional focalizados en la construcción de la historia musical de Colombia, tal como se reconocen los grupos *Música y Músicos de Colombia* de la Universidad Nacional e *Historia de la Música en Colombia*, Universidad EAFIT. La convergencia entre estos grupos se patentiza en experiencias de orden académico y científico validadas desde la puesta en común de materiales documentales históricos pertenecientes a archivos locales, como el seguimiento a procesos y músicos que desde una época pasada dejaron su rastro en los principales centros de formación musical del país. La importancia de la producción académica del grupo es, igualmente convergente con instituciones de orden regional como la Academia de Historia del Tolima y el Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Darío Echandía de esta ciudad.

La concepción de la investigación: una aproximación desde los enfoques metodológicos.

El concepto de investigación

“La investigación es una indagación sistemática y autocrítica.” (Stenhouse, 1998:28)

La actividad básica de la ciencia es la investigación. Las ciencias naturales y las ciencias

sociales tienen sus propios métodos de investigación y la autonomía lograda en los últimos años, garantiza las posibilidades ágiles para los avances de cada una. En esta investigación nos identificamos con las teorías postpositivistas que consideran el conocimiento como el fruto o resultado de una interacción, de una dialéctica, o diálogo, entre el conocedor y el objeto conocido. En este diálogo reconocemos los factores que influyen directamente en el proceso de reconocimiento de la realidad, como son los factores biológicos, sociales, psicológicos, culturales en que se encuentra el investigador y el objeto investigado.

...la diferencia fundamental entre la orientación positivista y la postpositivista se ubica en su gnoseología o teoría del conocimiento. En esta última, postpositivista, se supera el esquema que considera la percepción como simple reflejo de las «cosas reales» y el conocimiento como copia de esa realidad. (Martínez, 1990:24)

La investigación cualitativa. La investigación cualitativa toma la realidad social para analizarla, realidad que es distinta a la realidad natural que investigan las ciencias naturales. Se habla de la investigación social (Galeano, 2008), como una forma de acceder al conocimiento de la realidad, la forma de ver el mundo, desde la interioridad de los sujetos y sus relaciones con los contextos y con ellos mismos.

Como método de investigación, la perspectiva cualitativa articula enfoques metodológicos; fundamentación epistemológica, ética, metodológica, disciplinar y ontológica; estrategias y modalidades de investigación; procedimientos metodológicos; técnicas de recolección, sistematización, registro y análisis de la información; estrategias de validez y

confiabilidad y formas de presentación de la investigación (Galeano, 2008: 17).

Una característica fundamental del método cualitativo es su conceptualización de lo social como una realidad construida que se rige por leyes sociales, es decir, por una normatividad cultural cuyas propiedades son muy diferentes a las de las leyes naturales. (Bonilla & Rodríguez, 2000:69).

La tarea del investigador es conocer la realidad para transformarla. “El científico no sólo sabe explicar la realidad, sino que, lo que es más, tiene su forma propia de explicación, creativa y tal vez, alternativa. No se contenta con comprobar cómo suceden las cosas, sino que quiere saber por qué suceden. Puede disentir y formular contrapropuestas. Corrige y se corrige.” (Demo, 1985:17).

La investigación cualitativa no desconoce los datos cuantitativos sino que interpreta su significado o trascendencia. Como lo dice Stake (1998:42)

La distinción fundamental entre investigación cuantitativa e investigación cualitativa estriba en el tipo de conocimiento que se pretende. Aunque parezca extraño, la distinción no está relacionada directamente con la diferencia entre datos cuantitativos y datos cualitativos, sino con la diferencia entre la búsqueda de causas frente a búsqueda de acontecimientos. Los investigadores cuantitativos destacan la explicación y el control; los investigadores cualitativos destacan la comprensión de las complejas relaciones entre todo lo que existe.

Una de las características fundamentales de la investigación cualitativa es la interpretación, pero no la interpretación subjetiva del investigador sino la de las personas objeto del estudio. Se trata de la observación discreta,

persistente y la confrontación de las distintas miradas que hace el investigador y los investigados, hasta concluir en las visiones múltiples, diferentes, contradictorias de las que se sacan los asertos.

La interpretación es una parte fundamental de cualquier investigación. Podríamos discutir con quienes sostienen que en la investigación cualitativa hay más interpretación que en la cuantitativa, –pero la función del investigador cualitativo en el proceso de recogida de datos es mantener con claridad una interpretación fundamentada. Los investigadores sacan sus conclusiones a partir de las observaciones y de otros datos. Ericsson las llamó asertos (assertions) una forma de generalización. (Stake, 1998:21).

La interpretación invita a examinar a ponderar los datos en términos de lo que significan para las personas. (Wolcott, 2003:38).

La investigación etnográfica. Etimológicamente, el término etnografía significa la descripción (grafé) del estilo de vida de un grupo de personas, habituadas a vivir juntas (ethenos). La investigación etnográfica se concibe como la descripción, registro sistemático y análisis de un campo de la realidad social específico, de una escena cultural, de patrones de interacción social. (Galeano, 2008:56).

Es el estudio reflexivo de una realidad donde el investigador se incluye de manera directa para observar, analizar y verificar los sucesos, el diario acontecer de un grupo, recogiendo directamente los datos que suministran los miembros de la comunidad investigada, analizando su escenario o ambiente, su historia, costumbres, lenguaje y la forma de interactuar socialmente.

La investigación histórica. Desde nuestra vi-



Línea de investigación en Historia y Patrimonio del Conservatorio del Tolima:

sión, la investigación histórica ha de superar la forma de ver la historia basada en listas de héroes, próceres, relatos, reformas, acuerdos, etc., para reconocer los trasfondos reales de los sucesos y de los conflictos que dan sentido y razón a la misma historia. Tenemos que interrogarnos, e interrogar a la realidad social, acerca del curso sufrido por aquello que estudiamos, sobre cómo ha llegado a ser como es, e incluso por qué ha llegado a serlo. (García, Ibáñez & Alvira, 2000). Se trata de mirar y consignar una historia crítica, que provea datos sobre el pasado tamizados a través de la reflexión. Los objetos sociales analizados como realidades sociales donde existe la mediación no sólo de las categorías cognitivas sino de las prácticas y las relaciones de poder, las cuales corresponden a la configuración epistémica de una época. (Bolívar, Castaño & Hensel, 2004).

En la investigación histórica se da la transdisciplinaria al analizar hechos históricos, pues en ellos se encuentran los distintos campos del saber, por ejemplo: las razones de ser con la “filosofía”, el contexto histórico con la “política” y la “sociología”, las relaciones de poder con la “economía” y los comportamientos humanos con la “antropología” y la “psicología”, los entramados jurídicos, teológicos y demás relaciones humanas que explican y aplican en la comprensión histórica de los hechos vistos de una manera dinámica y compleja.

Otro aspecto a considerar es la interpretación de los lenguajes que pone de manifiesto la vitalidad y la multiacentualidad de los signos lingüísticos. (Montilla, 2004). Se puede ver la relación semántica y literaria que guarda la investigación histórica al leer y retomar los acontecimientos pasados. Es indispensable considerar la relación con estas áreas del conocimiento,

pues en cada época los significados y la axiología lingüística tienen su propia interpretación.

Como elemento fundamental en la investigación histórica está la visión crítica hermenéutica¹ como propuesta metodológica para mantener la interpretación de los acontecimientos como reflexión ética, reconociendo el valor y la presencia del «otro». La comprensión del otro como ser antropológico (Dussel, 1998).

La hermenéutica tiene que ver con una actitud teórica para con la práctica de la interpretación, la interpretación de textos, y también en relación con las experiencias interpretadas en ellos y en nuestra orientación comunicativa en el mundo. La postura teórica nos hace conscientes de manera reflexiva de lo que está en juego en la experiencia práctica de la comprensión.” (Gadamer citado por Ortega, 2004).

Asimismo, la investigación histórica se desarrolla manteniendo el reconocimiento de los prejuicios interpretativos, que deben convalidarse a través de la “auto reflexión”.

La investigación histórica y la biografía. La investigación histórica considera la biografía o las historias de vida como parte de la metodología, como recurso interpretativo y de indagación. Es una forma de recoger los casos individuales que dentro de la complejidad histórica hacen que se miren de manera personal pero que obviamente mantienen unas relaciones con todos los demás personajes, hechos y fenómenos históricos a estudiar.

La mirada concentrada en individuos determinados parte de concebir que el individuo elegido condensa, resume o caracteriza una época; que da

¹ Hermenéutica: actividad disciplinaria que resultó de la necesidad de fundar una teoría de la verdad para las ciencias humanas que las distinguiera del modelo de las ciencias positivas. Lévinas, Emmanuel (1993).

sentido sobre el comportamiento de un grupo de personas; que ese microcosmos puede ofrecernos una relación con el macrocosmos; que la pequeña historia de ese pequeño átomo nos remite a la gran historia de procesos que involucraron a ese individuo. “ (Loaiza Cano, 2003).

La observación y reflexión de los casos individuales tiene sentido dentro de los acontecimientos, ningún personaje puede aislarse de los sucesos que lo rodearon, por eso la biografía está inserta en los fenómenos, los procesos o los sucesos. Es más, en algunos casos, la historia de una vida permite visualizar y aclarar los acontecimientos, correlacionar los tiempos, los espacios y comparar las posiciones individuales con las colectivas.

...el historiador, para producir sus explicaciones, debe sustituir «una historia que, al estar centrada en el individuo, es dubitativa» por «una historia mucho más simple y mucho más clara si se le examinara desde sus bases y sus realidades sociales.» (Braudel, citado por Boutier, 2004)

Los relatos en la investigación histórica. La importancia que cobran los relatos y las narrativas para el investigador histórico es verdaderamente significativa. Se descubre en medio de la investigación que muchos personajes cuentan la historia a través de relatos o narraciones, de donde se debe extraer la realidad pasada. “Los relatos tienen una variedad de funciones. Los actores sociales suelen recordar y ordenar sus carreras o remembranzas como una serie de crónicas narrativas, o sea, series de relatos marcados por acontecimientos clave”. (Coffey, & Atkinson, 2003:66).

El análisis de los datos obtenidos a partir de los relatos exige la evaluación y confronta-

ción de los contenidos narrados con documentos de la época o con otros relatos de personajes contemporáneos. Sin embargo, se debe acudir a la lógica del investigador frente al mismo relato, haciendo una evaluación de lo narrado, como propone Coffey y Atkinson, al revisar la estructura de la narración: el comienzo, los personajes, los sucesos, el resultado y el final. Esto demostrará si realmente tiene validez para ser tenido en cuenta en la investigación. Muchos relatos contienen datos de impacto que el investigador tomará, otros en cambio, serán simple recuentos de hechos que carecen de importancia o generarán dudas, por lo que serán descartados. En ocasiones el investigador encontrará que los relatos se complementan entre sí, cuando los entrevistados los repiten, y que otros se contradicen y entonces, habrá que acudir a la comprobación de un tercer elemento, buscando siempre el análisis crítico de los datos y la imparcialidad en la interpretación. Es decir, que tendremos que valorar qué dicen las narraciones de los que no tuvieron el poder o los grupos “minoritarios” y qué sale de sus relatos. Sin caer en la interpretación sesgada de la información.

Concepto de patrimonio

El patrimonio cultural inmaterial está constituido por aquellas manifestaciones, entre las que se cuentan, las prácticas, los usos, las representaciones, las expresiones, los conocimientos, las técnicas y los espacios culturales, que generan sentimientos de identidad y establecen vínculos con la memoria colectiva de las comunidades. Se trasmite y recrea a lo largo del tiempo en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, y contribuye a promover el respeto de la diversidad cultural y la



Línea de investigación en Historia y Patrimonio del Conservatorio del Tolima:

creatividad humana. (Ministerio de Cultura 2008:30).

Historia del Conservatorio del Tolima

El Conservatorio del Tolima, se inició con la propuesta del Maestro Alberto Castilla de formar una Escuela de Música en 1906. Esta propuesta tuvo como precedentes la formación musical que se impartía en el Colegio San Simón y los intereses comunes de los habitantes de Ibagué que tenían buena disposición para interpretar los aires musicales de la región.

La Escuela de Música empezó a funcionar primero para varones y después abrió cursos para damas bajo la dirección de la señora Tulia de Páramo y, mediante el Decreto No. 191 de 1909 fue declarado establecimiento oficial. El Maestro Alberto Castilla fue su primer director. Más tarde, considerando que los programas eran de calidad se reconoció el nombre de Conservatorio de Música del Tolima mediante el Decreto No. 31 del 3 de mayo de 1920.

El Maestro Alberto Castilla organizó y dirigió el Conservatorio hasta su muerte el 10 de junio de 1937. Durante su administración se construyó el Salón Alberto Castilla, inaugurado en 1932. La sucesora del Maestro Alberto Castilla fue la señora Amina Melendro de Pulecio, quien fue nombrada primero como Subdirectora y luego, como Directora en el año de 1959 por el Gobernador del Tolima, doctor Darío Echandía. La Señora Amina permaneció en su cargo hasta el año de 1999.

La Escuela de Música fue reglamentada como educación no formal², mediante las Ordenanzas

042 de 1980 y 101 de 1987. Su propuesta educativa está dentro de la normatividad establecida en la Ley 115 de 1994 y el Decreto 114 de 1996.

Bachillerato Musical El 14 de diciembre de 1959, mediante Resolución No. 008 expedida por la Directora del Conservatorio, señora Amina Melendro de Pulecio, fue creado el Bachillerato Musical, con un plan de estudios único en Colombia, para atender a los niños que venían de los sectores menos favorecidos, brindándoles así, la oportunidad para que mientras cursaban los estudios de educación media, se formaran como instrumentistas sinfónicos. El Ministerio de Educación reconoció la propuesta educativa del Bachillerato Musical mediante la Resolución No. 177 del 28 de enero de 1960. Una vez iniciado su proceso de formación y valorado como plan especial el Bachillerato con una duración de ocho (8) años y, se aprobó definitivamente por Resolución No. 4833 del 20 de diciembre de 1968.

Bachillerato Nocturno. Por la Resolución No. 10 de febrero 5 de 1967, el Consejo Directivo del Conservatorio, creó el Bachillerato Nocturno Técnico en Dibujo, con un plan curricular de (8) ocho años, que posteriormente se redujo a seis como Bachillerato Académico sin la propuesta artística con que inició. Este Bachillerato fue aprobado mediante la Resolución No. 9187 de 1976, este programa acogió a los menores y jóvenes que tenían que trabajar en el día para apoyar económicamente a sus familias; siendo una excelente alternativa para la formación de unas generaciones trabajadoras y ansiosas de la educación formal que estaba lejos de su alcance en las horas diurnas.

² Actualmente Educación para el Trabajo y Desarrollo Humano

Institución de Educación Superior. Según la Ordenanza No 0042 de 1980 de la Asamblea del Tolima, el Conservatorio fue elevado a la categoría de Institución de Educación Superior, ratificando su condición de establecimiento de carácter departamental, con autonomía administrativa y patrimonio independiente; se sustituyó el Consejo Superior por Consejo Directivo; se ratificaron sus metas y se dispuso que la Dirección sería ejercida por un Rector, cargo que se designó en la persona de la señora Amina Melendro de Pulecio, directora en ejercicio en ese momento.

Nombre oficial. Mediante la Ordenanza No. 101 de 1987, se dispuso que la denominación oficial de la Institución fuera “Conservatorio del Tolima”, como se le conoce en la actualidad, siendo Institución de Educación Superior, de acuerdo con la Ley 30 de 1992.

Licencia de funcionamiento. Mediante el Acuerdo No. 274 de 1992, el Instituto Colombiano para el Fomento de la Educación Superior ICFES, concedió licencia de funcionamiento para el programa de Licenciatura en Música del Conservatorio del Tolima.

Acreditaciones. Según la Resolución No. 999 de mayo de 2000 del Ministerio de Educación Nacional, el programa de Licenciatura en Música

obtuvo el Registro Calificado, con vigencia actual. Según la Resolución 123 del 18 de enero de 2007, se otorgó Registro Calificado para el pregrado de Maestro en Música, que se inició en el semestre B de 2007.

Institución Educativa Musical Amina Melendro de Pulecio. La crisis económica que llevó al Departamento del Tolima, en el 2000 a acogerse a la Ley 550 del 1999 y posteriormente a la Ley 617 de 2000, impidió que el Departamento hiciera transferencias al Conservatorio, según lo había determinado la Ordenanza No. 0067 de 1991 y la que se había cumplido hasta la fecha. Como consecuencia de esta situación, el Conservatorio del Tolima se vio obligado a reestructurarse, suprimiendo el programa de Bachillerato Musical y trasladando el Bachillerato Nocturno a la Institución Educativa Simón Bolívar, institución oficial que funciona en el Barrio La Pola de Ibagué.

Como consecuencia de esta reestructuración se creó, mediante la Ordenanza No. 044 de diciembre de 2001, el Colegio de Bachillerato Musical Amina Melendro de Pulecio, que continuó con el Proyecto Educativo del Bachillerato Musical del Conservatorio y mediante acuerdos internos, siguió funcionando en sus instalaciones, con los instrumentos musicales, ayudas didácticas y el apoyo docente del Conservatorio del Tolima.



Línea de investigación en Historia y Patrimonio del Conservatorio del Tolima:

Ámbitos temáticos o problemáticos

| Sub - línea | Ámbitos temáticos o problemáticos |
|--|---|
| Historias de Vida <ul style="list-style-type: none"> • Directores • Instrumentistas • Compositores • Pedagogos | Recuperación documental de historias de vida. Reconocimiento de los(as) protagonistas en el desarrollo de la Institución. Crónicas biográficas. |
| Historia de Agrupaciones artísticas | Reconstrucción histórica de la existencia y proyección cultural de las agrupaciones musicales del Conservatorio del Tolima, mediante su cronografía y descripción sistemática. |
| Impacto del Conservatorio en el Desarrollo Artístico - Cultural de la región y del país | Los aportes institucionales del Conservatorio a la cultura y vida artística regional y nacional. Relaciones con los músicos empíricos de la región. |
| Certámenes Musicales del Conservatorio del Tolima | Recuperación sistemática de los hechos y momentos más significativos de la historia institucional del Conservatorio del Tolima, como gestor de certámenes musicales a nivel nacional e internacional. |
| Patrimonio Histórico Documental – Musical del Conservatorio del Tolima | Recuperación, análisis y divulgación de relatos actualizados sobre documentos de valor histórico - musical que se conservan en el Conservatorio del Tolima. |
| Aporte del Conservatorio a la Formación y Educación Musical en Colombia | Experiencias exitosas en el campo educativo musical, la didáctica de la teoría musical, y la formación instrumental en la vida del Conservatorio del Tolima. |

Componente metodológico

| Nombre de línea | Metodología a utilizar | Técnicas a utilizar |
|--|-------------------------|--|
| Historias de Vida <ul style="list-style-type: none"> • Directores • Instrumentistas • Compositores • Pedagogos | Metodología cualitativa | Historias de Vida Estudio de casos Investigación Histórica Estudio Bibliográfico Investigación Etnográfica |
| Historia de Agrupaciones Artísticas | | |
| Impacto del Conservatorio en la Conformación de otros Grupos Artísticos | | |
| Certámenes Musicales del Conservatorio del Tolima | | |
| Patrimonio Histórico Documental – Musical del Conservatorio del Tolima | | |
| Aporte del Conservatorio a la Formación y Educación Musical en Colombia | | |
| | | Análisis de documentos Entrevistas Microfilmaciones |

Componente operativo

Proyectos desarrollados y proyectados en relación con las líneas de investigación

| Nombre de línea | Proyectos |
|--|--|
| Historias de Vida <ul style="list-style-type: none"> • Directores • Instrumentistas • Compositores • Pedagogos | Amina Melendro de Pulecio: la legendaria madrina de la música. “Un compromiso con la historia.” “Vida y Legado Musical del compositor Daniel Oviedo.” “Vida y aportes pedagógicos del Maestro Jaime Cuellar” “Vicente Sanchis Sanz, leyenda viva de una época dorada”. “José Ignacio Camacho Toscano: legado artístico y musical de un maestro para el Tolima.” |
| Historia de agrupaciones artísticas | “Orquesta Sinfónica del Conservatorio del Tolima-(1990 – 2005)” “Memoria y legado del Coro del Tolima (1908 - 1997)” |
| Impacto del Conservatorio en la conformación de otros Grupos Artísticos | Memoria de la praxis musical social |
| Certámenes Musicales del Conservatorio del Tolima | Festivales Polifónicos Congresos Nacionales de la Música |
| Patrimonio Histórico Documental – Musical del Conservatorio del Tolima | Archivos de partituras , iconografía musical , Colecciones de instrumentos |
| Aporte del Conservatorio a la Formación y Educación Musical en Colombia | Clasificación de la obra didáctica de Daniel Oviedo. Aporte pedagógico del maestro Luis Alberto Zamudio al Conservatorio del Tolima. |

Bibliografía

- Bolívar I. & Castaño P. & Hensel F. (2003): *Prácticas Académicas, supuestos teóricos y nuevas formas de dar cuenta del estudio de lo social: las relaciones entre historia y ciencia política*. En: Revista Historia Crítica. Universidad de los Andes No. 27. Enero – julio 2004. Bogotá. pp. 45 - 62
- Bonilla – Castro, E. & Rodríguez Sehk, P. (2000): Más allá del dilema de los métodos. 2ª edición Unian-des. Bogotá
- Boutier J. (2004): *Fernand Braudel, historiador del acontecimiento*. En: Revista Historia Crítica. Universidad de los Andes No. 27. Enero – julio 2004. Bogotá. pp. 239 - 253
- Coffey A. & Atkinson P. (2003). *Encontrar el sentido a los datos cualitativos. Estrategias complementarias de investigación*. Universidad de Antioquia. Medellín.
- Galeano, M. E. (2008). *Diseño de proyectos de la investigación cualitativa*. Fondo editorial EAFIT. Medellín
- Demo, P. (1985). *Investigación participante. Mito y realidad*. Kapeluz. Buenos Aires.
- Dussel E. (1998). *Ética de la liberación en la edad de la globalización y de la exclusión*. Madrid. Trotta.
- Galeano, M. E. (2008) *Conferencia sobre Diseños de proyectos en la investigación cualitativa*. (paper), Iba-gué, mayo de 2008
- García Fernando, M. & Ibáñez, J. & Alvira, F. (2000). *El análisis de la realidad social*. Madrid. Alianza 3ª edición.
- González Pacheco, H. F. (1986). *Historia de la música en el Tolima*. Editado por la Fundación para el desarrollo de la democracia “Antonio García”. Bogotá.
- Grajales De Certeau, M. (1993). *La Escritura de la Historia*. México: Universidad Iberoamericana



Línea de investigación en Historia y Patrimonio del Conservatorio del Tolima:

- Holscher, L. (1997). *The New Annalistic: A Sketch of a Theory of History. History and Theory*
- Kemp, A. (1993). *Acercándose a la investigación*. En: Aproximaciones a la investigación en educación musical. Traducción Ana Lucía Frega y Diana Poch. Buenos Aires.
- Lévinas, E. (1993): *El Tiempo y el Otro*. Barcelona. Paidós
- Loaiza Cano, G. (2003). *El recurso biográfico*. En: Revista Historia Crítica. Universidad de los Andes No. 27. Enero – julio 2004. Bogotá. pp. 221 - 238
- Martínez, M. M. (1990): *La investigación cualitativa etnográfica en educación*. Círculo de lectura alternativa. Bogotá.
- Montilla, C. (2004). *El historiador y la novela: de la complejidad mimética a la mediación textual*. En: Revista Historia Crítica. Universidad de los Andes No. 27. Enero – julio 2004. Bogotá. pp. 135 – 152
- Ortega, F.(2004). *Historia y éticas: apuntes para una hermenéutica de la alteridad*. En: Revista Historia Crítica. Universidad de los Andes No. 27. Enero – julio 2004. Bogotá. pp. 187 – 220.
- Pardo C. O.(1995). *Protagonistas del Tolima Siglo XX*. Pijao Editores. Bogotá.
- Parra Sandoval, R. & Parra Sandoval F. & Lozano, M. (2006). *Tres Talleres: hacia una pedagogía de la investigación etnográfica en la escuela*. Convenio Andrés Bello. Bogotá.
- Perdomo Escobar, J. I. (1963). *Historia de la música en Colombia*. Academia colombiana de Historia, Editorial ABC, Bogotá.
- Stenhouse, L. (1998). *La investigación como base de la enseñanza*. Selección de textos por Rudduck J. & Hopkins, D. 4ª edición. Madrid. Ediciones Morata.
- Villegas Villegas, H. (1962). *Reseña Histórica del Conservatorio del Tolima*. Publicación de la Contraloría General del Tolima. Ibagué.
- Wolcott H. (2001). *Mejorar la escritura de la investigación cualitativa*. Universidad de Antioquia. Medellín.

MÚSICA Y CULTURA



Memoria colectiva y músicas locales en una perspectiva de desarrollo humano

Memoria colectiva y músicas locales en una perspectiva de desarrollo humano^{*}

María Eugenia Londoño Fernández*

(Fecha de recepción julio 2009; fecha de aprobación septiembre 2009)

Resumen. El texto dimensiona la memoria colectiva y la sitúa en el centro de las dinámicas sociales y culturales. Destaca el papel privilegiado del arte, y en particular el de la música como memoria, como elemento de comunicación y de cohesión social. Aborda el concepto de desarrollo en países como Colombia, atravesados por la multiculturalidad y la inequidad; sustenta la importancia de cuidar, valorizar y re-crear las músicas locales, rurales y urbanas asumidas como memoria colectiva, y muestra diversas posibilidades de aprovechamiento de este patrimonio cultural singular y propio, que ofrece alternativas múltiples al desarrollo humano, individual y comunitario.

Convoca a una recuperación crítica de la memoria e invita al fortalecimiento de redes ciudadanas que asuman, conscientemente, las tareas necesarias para lograrlo.

Palabras clave: memoria cultural - patrimonio cultural - multiculturalidad e inequidad en Colombia - músicas locales, rurales y urbanas. - Arte y memoria - Música y desarrollo humano.

Abstract. The text sizes the collective memory and places it in the center of the social and cultural dynamics. It emphasizes the privileged role of the art, and in particular that one of the music as memory, as element of communication and social cohesion. It tackles the development concept in countries like Colombia, crossed by the multiculturalism and the inequity; it sustains the importance of taking care of, valuing and recreating the local, rural and urban music assumed as collective memory, and shows diverse possibilities of using this singular and proper cultural heritage, which offers multiple alternatives to the human, individual and community development. It summons to a critical recovery of the memory and invites to the strengthening of civil networks that assume, consciously, the necessary tasks to achieve it.

Key words: cultural memory - cultural heritage – multiculturalism and inequity in Colombia – local, rural and urban music - Art and memory - Music and human development

* Ponencia presentada al IV Congreso Nacional de la Música, Conservatorio del Tolima. Ibagué, Colombia, junio de 2008. Una segunda versión de este texto se expuso en el marco del seminario taller “Patrimonio musical e investigación: las músicas populares, regionales y tradicionales en procesos de formación, creación y divulgación”. Bogotá, noviembre de 2008.

** Investigadora. Miembro del Grupo de Grupo de investigación Valores Musicales Regionales, Facultad de Artes, Universidad de Antioquia. Correo electrónico: melon2@artes.udea.edu.co

Soñamos con el cuidado como un ethos fundamental de lo humano y como ‘com-pasión’ imprescindible para con todos los seres de la creación.

(Boff, Leonardo. 2002:15).

Comunicación, memoria colectiva, cultura, tres dimensiones sociales de la existencia humana absolutamente interdependientes y determinantes en la estructuración de cada sujeto y en la historia de todos los pueblos. Porque la comunicación interpersonal es el soporte de la memoria colectiva, y ésta la base del conocimiento y del progreso humano.

Sabemos que la memoria, como función cerebral, es el mecanismo que nos permite retener y acumular experiencias. Pero es mínima la conciencia que poseemos de que toda memoria, aún la memoria individual, se origina y estructura en la comunicación interpersonal.

“La continuidad y identidad [sic] en el Ser sólo son posibles si el Hombre ‘recuerda’. El recuerdo enlaza la experiencia en ideas de continuidad con un pasado con el cual el sujeto puede identificarse desde el presente. [...]”

[...] el recuerdo es una forma de representación que reactualiza una construcción social”. (Halbwachs. Citado por Dufour, 2006: 17).¹

Porque la vida humana, la cultura misma sólo son posibles mediante la presencia y el cuidado de otros. Yo no existo sin otros. Se destaca entonces el valor colectivo de la memoria, aunque ésta realidad incontrovertible tampoco suela reconocerse en nuestra cultura esencialmente individualista y competitiva.

Cuando un estímulo sensible, una caricia, una palabra, una imagen visual o un so-

nido se produce en una situación o contexto emocional-afectivo determinado, se genera en nosotros una reacción psíquica cargada de sensaciones. Mediante la repetición o ausencia de tales estímulos vamos construyendo asociaciones y representaciones; y es allí donde emergen los recuerdos, la memoria. Así, la cadena de sucesos que se repiten una y otra vez va configurando conductas sociales llenas de sentido, de significado; vamos haciendo costumbres, construyendo símbolos, lenguajes, rituales, celebraciones, manifestaciones artísticas... hechos de cultura.

Nuestro cuerpo es el primer depositario de memoria que, en este caso, está determinada por factores genéticos y por los sentidos. También lo son los objetos, monumentos, instrumentos, documentos escritos, fotografías, partituras, grabaciones de audio y de video... ellos consignan parte de esa memoria cultural que abarca desde la piedra hasta los discos duros y las memorias virtuales que utilizamos hoy. Igualmente instituciones especializadas, museos, archivos, bibliotecas y centros de documentación durante siglos han procurado guardar celosamente esa memoria. Sin embargo, y con frecuencia, tampoco advertimos que somos nosotros mismos, hombres y mujeres de carne y hueso, los portadores por excelencia de la memoria viva, patrimonio riquísimo e invaluable pero frágil, que en muchos casos se pierde definitivamente por falta de atención oportuna y adecuada.

En la antigüedad, los portadores privilegiados de la memoria colectiva fueron ancianos,

¹ Para profundizar al respecto, véase Dufour, Memoria, tiempo y música: la memoria colectiva de los músicos, 2006.



Memoria colectiva y músicas locales en una perspectiva de desarrollo humano

escribas, profetas, sacerdotes, magos, chamanes, amautas²; frailes y escribientes en monasterios y bibliotecas durante la edad media. En América aborígen arte rupestre, cerámica, códices y tejidos, instrumentos musicales, danzas y músicas locales transmitidas oral y miméticamente de una generación a otra, han sido elocuentes testigos del derecho a la tierra y a una memoria de resistencia. Memoria enraizada en un territorio común, impregnada de vivencias afectivas relacionadas con el mundo de los espíritus, de los muertos y de los dioses; con lo religioso y lo trascendente; con la subsistencia (caza, pesca, cosechas...); con lo festivo y lo profano; con la guerra y con la paz; en fin, con lo más íntimo: el amor.

Además de estar enraizada en lo afectivo y de ser colectiva, la memoria es acumulativa y es dinámica, por tanto siempre será incompleta, inacabada; como lo son la cultura y el conocimiento. No existe tradición sin memoria. Es tal la importancia de la memoria colectiva, que todas las sociedades, en distintas épocas y según su evolución, han empleado diferentes medios o vías para fijarla y transmitir su experiencia. Actualmente podemos diferenciar cuatro mecanismos de transmisión de la memoria: la oralidad asociada a la imitación, la escritura, la grabación audio-visual y la informática.³ Pero insólitos cambios sociales, culturales y tecnológicos han impactado tanto las formas de transmisión de

la memoria humana, como los soportes que la contienen. “La continuidad de la memoria ya no depende de las estructuras y los mecanismos tradicionales” (Ollivier, 2005: 64).

Arte y memoria

El arte, como expresión simbólica de la realidad, ha sido siempre testigo privilegiado de la historia, desempeñando un papel decisivo como vehículo de comunicación humana. Pero es la memoria colectiva, entendida como sistema de significantes y de significados (sistema de códigos culturales), la base indispensable sobre la cual se construye todo lenguaje.

La representación de sucesos y sentimientos mediante actos deliberados de comunicación se vincula directamente a la expresión que desarrolla cada cultura. Desde la constitución del lenguaje oral, la posterior escritura, hasta el almacenamiento electrónico digitalizado -como último eslabón de la serie de transformaciones de la ‘memoria simbólica’- los códigos portadores de la memoria colectiva cumplen un rol decisivo en los modos de [...] investir de sentidos el mundo sensible. [Huber; Guérin.]. (citado en Tuler & Menna, 2002:1).

Además de constituirse en textos de cultura, síntesis de épocas concretas y de acontecimientos específicos, las manifestaciones artísticas movilizan energías particulares, producen impacto en nosotros, conmoción tanto interna como externa. En ocasiones experimentamos, ante una determinada representación, que “se nos eriza la piel”. Y con frecuencia decimos que tal o cual obra “posee magia, duende o veneno”. El arte impacta nuestras emociones y con ellas, el mundo del sentimiento, del sentido y de la conducta.

Lo fascinante es que cuando aflora el sentimiento,

² Sabios maestros encargados de transmitir valores esenciales dentro de la cultura incaica.

³ Sólo a finales del siglo XIX surge la grabación análoga, inicialmente sonora y luego audiovisual. Destacamos la importancia de tales avances tecnológicos respecto a las músicas y sus memorias, puesto que facilitan posteriores procesos de transcripción, análisis, conocimiento y reelaboración cultural. Preocupa, sin embargo, la fragilidad y lo efímero de los nuevos soportes y tecnologías (CDs, DVDs., memorias electrónicas...). El mundo contemporáneo depositó su memoria en ellos, desechando medios de registro más antiguos pero quizás más seguros, como son el papel y la grabación análoga.

el recuerdo, la sensación, la idea, el pensamiento o cuando la obra queda revoloteando como una mariposa en nuestro interior, esos sonidos y esas imágenes pasan a convertirse en materia prima de nuestra propia existencia, entran a formar parte de nuestra savia y de nuestra historia. (Arenas, 2007. En: CD Trío Nueva Colombia, 20 Años. El arte de la memoria).

Coinciden varios investigadores al afirmar que:

‘Un imaginario colectivo se constituye a partir de los discursos, las prácticas sociales y los valores que circulan en una sociedad. El imaginario actúa como regulador de conductas (por adhesión o rechazo). [...] Es decir, produce efectos concretos sobre los sujetos y su vida de relación, así como sobre las realizaciones humanas en general’. (Díaz, 1996: 11). (Citado en Tuler et al, 2002: 2).

Sea cual fuere su denominación o estilo, la música es en sí misma un relato humano cargado de imágenes, de símbolos y representaciones que movilizan el inconsciente y la conciencia individual y colectiva. Lo que el renombrado teólogo, filósofo y hombre de ciencia brasileiro Leonardo Boff señala respecto del mito, podría aplicarse al fenómeno de la música, porque ambos, “además de visiones, han suscitado y continúan suscitando grandes emociones. Y son éstas las que quedan y las que movilizan a las personas y a los pueblos en la historia”. (Boff, 2002: 33).

Existe pues, una conexión directa entre percibir, experimentar emoción, pensar-imaginar y actuar. Es por eso que escuchar música puede producirnos gozo, alegría, nostalgia, dolor, disgusto; puede enervarnos, excitarnos o relajarnos, puede conducirnos al mundo de la

meditación y la espiritualidad; impulsarnos a beber, a llorar, a danzar o a rezar.

Estamos habituados a consumir música, pero no tenemos consciencia del formidable poder que ella ejerce sobre nuestras vidas. Por estas razones, la investigación social contemporánea considera que “es conveniente integrar en el análisis parámetros tales como el sentimiento, la emoción, lo lúdico, lo imaginario, de lo cual ya no puede negarse la eficacia multiforme en la vida de nuestras sociedades”. [Maffesoli: 1996]. (Citado por Tuler et al, 2002: 2).

La música siempre ha estado ligada a los acontecimientos de la vida cotidiana y, en esa medida, hace parte de las identidades y vínculos afectivos, históricos y socio-territoriales de las sociedades humanas.

Desarrollo humano sostenible

Entendemos el desarrollo humano sostenible como proceso integral y como utopía que jalona las aspiraciones sociales; como dinámica centrada en la persona, garantía de calidad de vida para todos.

El Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD) en el informe del año 2000 indicaba que:

El desarrollo humano es el proceso de ampliación de las opciones de la gente, aumentando las funciones y las capacidades humanas [...] representa un proceso a la vez que un fin [...] El ámbito del desarrollo humano va más allá: otras esferas de opciones que la gente considera en alta medida incluyen la participación, la seguridad, la sostenibilidad, las garantías de los derechos humanos, todas necesarias para ser creativo y productivo y para gozar de respeto por sí mismo, potenciación y una sensación de pertenecer a una comunidad. En definitiva, el desarrollo humano es el desarrollo de



Memoria colectiva y músicas locales en una perspectiva de desarrollo humano

la gente, para la gente y por la gente [...]. (PNUD, 2000: 17).

Razones de peso nos llevan a vincular el concepto de *Desarrollo sostenible* a la música como *memoria colectiva*. En primer lugar, porque las expresiones musicales son productos, recursos culturales ligados a los entornos naturales, sociales, culturales y económicos que les dan origen. En segundo término, considerando el potencial de comunicabilidad y equidad que conllevan las músicas locales en términos psicológico-sociales y de participación comunitaria. En tercer lugar, debido a su potencial rentabilidad expresiva, educativa, cultural y artística. Finalmente, por su diversidad, sus posibilidades de evolución estética y las perspectivas de mercadeo que ofrecen en los campos de la industria cultural, la recreación, el turismo y el entretenimiento.

Ocuparse de la memoria musical colectiva es potenciar el patrimonio intangible que representa la música misma; es cuidar el recurso humano representado en sus portadores y actores, proveyendo más y mejores oportunidades de trabajo. Porque el patrimonio es propiedad de todos los ciudadanos; porque preservarlo y aprovecharlo es ejercer el derecho de autodeterminación y control cultural de cada comunidad y de cada pueblo.

Si hoy no valoramos, cuidamos y potenciamos nuestro patrimonio musical vivo, multicultural y diverso, si no ideamos estrategias más equilibradas para fortalecerlo internamente y posicionarlo regional e internacionalmente, ¿cómo podremos proyectar nuestro propio desarrollo humano en lo social, cultural-musical y económico en el futuro?

Pero existen conflictos que debemos resol-

ver. ¿Qué memorias musicales proteger prioritariamente en países como el nuestro, cuya diversidad cultural es inmensa? ¿Las de los indígenas y campesinos, las de los pobladores urbanos, las de los desplazados o emigrantes? ¿Las músicas de las élites ilustradas, o las tradicionales y populares representativas de mayorías, casi analfabetas en proceso de alfabetización? ¿Las músicas de moda que favorecen intereses económicos de minorías ligadas a grandes emporios transnacionales, o aquellas que satisfacen demandas identitarias, educativas y culturales locales? ¿Las que representan el sentir de las generaciones jóvenes, o las que prefieren los adultos, o los ancianos?

No basta, entonces, registrar el sonido musical; es preciso crear y re-crear espacios nuevos de re-encuentro y de comunicación, donde la música sirva de vínculo verdaderamente humano. Como advierte el investigador Bruno Ollivier, se trata de apropiarse una conciencia histórica y asumir responsabilidades en la perspectiva de crear más y mejores oportunidades para todos, es decir, en la perspectiva del desarrollo humano sostenible.

Ninguna práctica permite por sí misma la preservación de un patrimonio. Un ritual, una ceremonia, una manera de cocinar, una música, que no se vinculan con una historia colectiva corren el riesgo de transformarse, en la conciencia de los miembros del grupo, en puro acto de consumo, o producto de venta destinado a otros (turistas, clientes...).

El patrimonio [...] implica que estos gestos, estas reuniones, estas prácticas se vinculen en la conciencia a la idea de la pertenencia a un grupo". (Ollivier, 2005: 67).

Podemos concluir que el cuidado de la memoria cultural, -de la música como memo-

ria- es factor clave en la comunicación intergeneracional; facilita la gestión del talento humano en aspectos tan importantes como son la educación, el diálogo y la convivencia, incidiendo directamente en la calidad de vida de niños, jóvenes y adultos.

Por una recuperación crítica de la memoria.

Hemos sustentado suficientemente por qué la memoria colectiva depende de las vivencias compartidas (espacios culturales) y del conocimiento, del contacto previo que se tenga con determinado tipo de música. Pero, si se han ido perdiendo los espacios más íntimos de prácticas musicales locales como son la familia, las tertulias y reuniones musicales de amigos y vecinos, las fiestas patronales, los grupos artísticos empresariales y tantas otras prácticas otrora tradicionales; si la guerra y múltiples formas de violencia han diezmado y disgregado las comunidades, la pregunta a responder sería ¿cómo y por qué vías vamos a reencontrar nuestra propia historia humana y musical, es decir, nuestra memoria musical-cultural? ¿Cómo podrán hacerlo las nuevas generaciones?

En los países en vía de desarrollo o “tercermundistas” la memoria de las expresiones culturales populares y, por supuesto la de sus músicas tradicionales, locales ha sido poco reconocida por la oficialidad; y la intelectualidad –con honrosas excepciones- las consideró “inferiores” o de segunda categoría. Baste observar la historia de los programas académicos de conservatorios y departamentos de música de las universidades colombianas. La industria del consumo y el mercado del espectáculo sólo las tienen en cuenta cuando son objeto potencial de considerables ganancias. A los grandes con-

sorcios que manejan la economía y el mercado mundiales no les interesa que se consoliden memorias locales, ni identidades solidarias, ni sentidos de pertenencia...

Se cierra el círculo: no hay recuerdo sin vida social, pero no hay tampoco vida social sin recuerdo. **Estos recuerdos determinan profundamente las identidades colectivas** puesto que lo que construye y define el grupo social es el conjunto de sus representaciones colectivas en que se sedimenta su experiencia del pasado. Este pasado en común es precondition de toda identidad colectiva que reconstruye la memoria, que retiene tradiciones, y se erige en columna vertebral para la construcción del sentido de la vida colectiva. En esta participación a la vida colectiva [sic] de los grupos sociales tipificados (amigos, familiares, músicos etc.), la memoria queda afirmada como soporte fundamental [...]. (Dufour, 2006:19).

En el mismo sentido reitera Ollivier:

Sin reunirse, hablar, escuchar, leer, encontrarse, escribirse, mirar la televisión o escuchar el radio, practicar el chat o navegar por Internet –en otros términos, sin comunicación– todo patrimonio desaparece. O permanecen unas formas exteriores, danzas, artesanías, rituales que, fuera de la conciencia colectiva que permite un sentimiento de pertenencia, se transforman en puros objetos de consumo o de venta. De tal manera que las formas de comunicación entre los miembros del grupo son las herramientas imprescindibles para la preservación de un patrimonio. (Ollivier, 2005: 67, 68).

Pero no podemos ser ingenuos ni facilistas frente a la tarea de construcción de la memoria colectiva. En el Tercer mundo, de un lado está el impacto producido por los grandes cambios



Memoria colectiva y músicas locales en una perspectiva de desarrollo humano

fruto de la modernidad, de otro, y en particular en países como Colombia, que la memoria ha sido violentamente fragmentada y su construcción ha estado determinada en gran medida por políticas de “memoria impedida” y de “memoria manipulada”.⁴

He aquí otro reto. En el trabajo permanente de construcción de la memoria colectiva histórica, [...] ¿cómo abordar estos problemas de la memoria impedida (hacer que reconozcan en la historia incluso los eventos que afectaron dolorosamente a un grupo) y los problemas que plantea la memoria manipulada? ¿Quién escribe la historia? ¿Quién quiere manipularla? ¿Cómo reaccionar? (Ollivier, 2005: 66).

Estamos lejos de pretender que la cultura se convierta “en remedio de una sociedad que se desangra”; pero, como advierte Ana María Ochoa, estamos obligados a traducir el ideal de equidad y de paz “en prácticas concretas”. (Ochoa, 2004: 23).

Realizaciones específicas como las que se describen al finalizar este texto, comprueban que todos podríamos ingeniar y dinamizar estrategias de comunicación participativas, incluyentes y creativas, formas de comunicación más eficientes y adecuadas. Todos podemos apoyar iniciativas y actividades que conduzcan a reconocer, proyectar y enriquecer las identidades locales a través de la música y afirmar nuestra forma de ser como pueblos. Todos podemos cuidar y mejorar las oportunidades, los espacios y las modalidades de transmisión de la memoria. Porque “La música como hecho universal de cultura, lenguaje expresivo de hondo contenido simbólico y comunicacional, posi-

bilita múltiples maneras creativas y recreativas de elaboración y transformación de la realidad, maneras de relación que equilibran la vida del individuo y de la sociedad”. (Londoño, Tobón & Franco, 2007: 9).

Se trata de ofrecer, en este caso a través de la expresión artística, como lo hiciera la investigadora Pilar Riaño en la ciudad de Medellín,

[...] un lugar simbólico-social para el recuerdo y para la transformación de los actos de ver y recordar en actos de *re-conocimiento*. [El dilema está] en los modos de contrarrestar el poder representativo de la violencia sangrienta y la posibilidad de ofrecer imágenes alternativas que, ancladas en lo cultural, permitan re-elaboraciones de las memorias de las violencias y visibilicen otras representaciones y marcas [...].

El arte y la memoria activan esta mirada relacional para potenciar el deseo por reconocer, dar testimonio y ver, es decir, [cantar, danzar y re-presentar] para pensar la reconciliación. (Riaño, 2004: 97, 98, 101).

En Colombia, experiencias recientes entorno a lo musical señalan rutas alentadoras, tanto en el terreno de intervención directa con comunidades como en los campos de la investigación, la producción artística y las políticas culturales. Para ilustrar algunas de ellas, remitimos al lector a las descritas por la etnomusicóloga Ana María Ochoa en un trabajo del 2004 titulado “Sobre el estado de excepción como cotidianidad: cultura y violencia en Colombia”⁵; o al estudio realizado por el grupo de investigación Valores Musicales Regionales, de la Universidad de Antioquia (2003 -2005), que

⁴ Véase: Ollivier, Bruno. Memoria, identidades y patrimonio inmaterial, 2005.

⁵ Véase: Ochoa Gautier, Ana María. “Sobre el estado de excepción como cotidianidad: cultura y violencia en Colombia”. En: Grimson, Alejandro [Compilador]. La cultura en las crisis latinoamericanas. Buenos Aires, CLACSO libros, 2004.

recoge la memoria de las bandas de viento en esta sección del país.⁶

El cuidado de la música como memoria cultural

En la historia humana la música, originariamente asociada a los instintos, a la emoción y a la comunicación, aparece después ligada a la magia y a lo religioso, luego al placer y al disfrute. Más tarde será sometida por la racionalidad y posteriormente por las dinámicas del mercado, dominio bajo el cual permanece. ¿Por qué no pensar que alborea la época donde la música esté puesta al servicio de la calidad de vida, es decir, del desarrollo humano integral?

Colombia, violentada y desgarrada por la inequidad y la guerra, reclama una recuperación crítica de la memoria musical colectiva, capaz de orientar y fortalecer la acción oficial en diversos escenarios, memoria re-creadora orientada a redireccionar las prácticas académicas reconocidas e institucionalizadas durante décadas. En este sentido, compartimos y acogemos la invitación que recientemente hiciera el antropólogo Eliécer Arenas cuando propone emprender:

[...] un programa de trabajo para las nuevas generaciones, ya que apuesta por una ética del trabajo musical que implica la necesidad de entender que

ser músico es asumir una forma de vida y que pertenecer a una tradición es dialogar incesantemente desde el pasado, sin necesidad de fetichizarlo, con las necesidades, apuestas e intereses estéticos del presente. [...]. (Trío Nueva Colombia, 20 Años. El arte de la memoria, 2007: 8).

Invitamos a los músicos a comprometerse más activa y profundamente con un país que requiere del cuidado para recuperar su memoria, de valor para re-conocerse, de verdad y justicia para re-construirse.

El gusto por la música, poder compartirla con nuestros amigos o derivar de ella beneficios económicos son motivaciones comunes para hacerse músico. Sin embargo, evadidos tras la indiferencia, frecuentemente actuamos desde “una ética del desencanto que atraviesa el sin-sentido de lo social y de lo personal” (Ochoa, 2004: 22). Pocas veces somos conscientes de que, sea cual fuere el estilo musical o los escenarios donde nos movemos, construimos historia al influir en dinámicas sociales y culturales mucho más amplias; dinámicas que, como se señaló antes, comprometen los sentimientos, la mentalidad y el comportamiento de otros individuos.

Millones de personas han sido económica, social y emocionalmente violentadas, desposeídas, desarraigadas, excluidas...⁷ Ellas están culturalmente desprotegidas debido a la atomización de las comunidades, a la destrucción de

6 El documental audiovisual titulado “Un toque de esperanza. Plan departamental de Bandas de Antioquia” (2005), el artículo “Las bandas de música en Antioquia: oportunidad y compromiso”, de López Gil, Gustavo y Londoño Fernández, María Eugenia, publicado En: Artes. La Revista. Medellín: Universidad de Antioquia, Facultad de Artes, 2006. Vol. 6, no. 11 (ene.-jun. 2006). p.47-55; y el libro “Un toque de esperanza, las bandas de música en Antioquia. Tradición hecha política cultural”, de López Gil, Gustavo Adolfo; Londoño Fernández, María Eugenia; Mejía Salazar, Luis Vicente; Arango Cuartas, Martha Eugenia y Palacio Villa, Fred Danilo. Medellín: Antioquia, Secretaría de Educación para la Cultura de Antioquia. Dirección de Fomento a la Cultura; Universidad de Antioquia, Facultad de Artes, Grupo de Investigación Valores Musicales Regionales, 2007, contextualizan 200 años de historia de estas agrupaciones en el país, describen ampliamente las dimensiones pedagógica, estético-musical y administrativa que las caracteriza y sitúan su significación sociocultural hoy.

7 Aunque no coinciden las cifras oficiales con las que reportan otras instituciones, los índices de miseria y de desplazamiento en Colombia son alarmantes. Según el censo realizado por el DANE en 2005, el índice de pobreza es del 49,2% de la población. El informe mundial sobre desplazamiento presentado por ACNUR en junio de 2008 arroja una cifra de 3'281.000 personas desplazadas, mientras que la Agencia Presidencial para la Acción Social y la Cooperación Internacional en agosto de 2009 reporta una cifra de 3'192.000 personas desplazadas.



la confianza social y a “la ausencia de procesos comunitarios de elaboración del duelo”.

¿Podríamos los músicos asumir, por ejemplo, las tragedias del abandono y del desplazamiento de manera más consciente y solidaria, generando alternativas ciudadanas de comunicación, de reconocimiento y de acogida? Porque es cierto que una realidad de esta magnitud implica en primer lugar al Estado y a los directos responsables de ella, pero en definitiva nos compromete a todos. Se trata de crear oportunidades, pero diferenciando claramente dos niveles y sus posibles interacciones: el del Estado, y el de cada uno de nosotros como sociedad civil.

Corresponde al Estado y a las instituciones la debida protección física, técnica y jurídica del patrimonio documental musical y danzario, en aspectos tales como almacenamiento, conservación, sistematización, accesibilidad y administración de derechos autorales. Pero son múltiples los campos donde investigadores, comunicadores, músicos y no músicos podemos ampliar ese ejercicio del cuidado, valoración y aprovechamiento de nuestro patrimonio musical. Veamos algunos ejemplos de áreas donde se requiere con urgencia el aporte interdisciplinario para la recuperación y comprensión de esa nuestra memoria musical colectiva.

Historia social: Las músicas locales no se han historiado en Colombia; apenas comienza esta tarea.

Musicología - Etnomusicología: Existen pocos estudios dedicados al análisis de las estructuras, los contextos, el valor simbólico, y demás elementos que caracterizan las diversas músicas

locales de nuestro país, y son muy escasos los que han podido ser publicados.

Antropología: Las músicas aborígenes, afrocolombianas y mestizas, tanto rurales como urbanas, ofrecen un amplísimo campo de trabajo en lo relativo al comportamiento de los diversos grupos sociales, al potencial simbólico de la música respecto a la construcción de identidad y la significación del territorio...

Educación formal y no formal - Pedagogía musical: Urge apoyar decididamente la producción y difusión de repertorios para diversos niveles educativos formatos instrumentales y mixtos: textos didácticos, CDs, videos, películas....

Comunicación social: Las músicas locales, sus actores y destinatarios reclaman mayor atención por parte de las entidades responsables de su valoración posicionamiento, y mejor formación a quienes se encargan de su divulgación. Se requiere de estímulo a intérpretes, compositores y arreglistas locales mediante la producción de programas de radio y televisión, la orientación adecuada de encuentros, festivales y la formación de públicos, necesaria pero desestimada y desaprovechada por los medios y los comunicadores.

Estética - Artes en general: Los avances tecnológicos contemporáneos, las comunicaciones y la globalización (conocimientos, sistemas musicales, instrumentos, técnicas y expresiones artísticas diversas) abren insólitas perspectivas a la experimentación estética y artística, máxime en un país pluri-étnico y multicultural como es Colombia.

Salud pública: El estudio, la investigación y la experimentación científica podrían aportar nuevas posibilidades respecto al uso de las músicas locales y regionales en el tratamiento de diversas afecciones y limitaciones; mediante el trabajo inter-disciplinario en pediatría, geriatría, psiquiatría, psicología social (en casos de discapacidad física, visual, auditiva, emocional, depresión, inadaptación, alzhéimer), y en procesos de rehabilitación social.

Economía: Aprovechamiento de la riqueza orgánológica que ofrece el país (Luthería, constructores, instrumentos, bancos de sonoridades, técnicas de ejecución). Gestión cultural: incentivando la participación de músicos y bailarines locales en espacios, festivales y espectáculos destinados al turismo, y garantizando el mejoramiento de la calidad en la prestación de servicios. Promoción y mercadeo de productos culturales locales; mediante el estímulo y afirmación de la originalidad y la diferencia.

Ingeniería de sonido: Elemento de primera importancia en la producción de espectáculos y en el desarrollo de una industria musical contemporánea y competitiva por su calidad.

Gestión y producción musical. Escenario abierto a la creatividad y aprovechamiento de la diversidad cultural.

Es importantísimo el trabajo que personas e instituciones especializadas realizan respecto al cuidado y circulación de la memoria musical colectiva. Pero es quizás más urgente propiciar el diálogo intergeneracional y el acercamiento del ciudadano común a sus propias raíces; que personas mayores, amas de casa, maestros,

niños, jóvenes y ancianos puedan reconocerse como herederos de una memoria histórica común; como agentes y protagonistas de la transmisión y la revitalización de ese patrimonio cultural-musical. Espacios donde la música-memoria se convierta en oportunidad de disfrute para la gente, conciencia de sí misma, sentido de la propia dignidad y autoestima, y factor de convivencia ciudadana.⁸

Memoria escolar, barrial, local... que reconoce y valora “lo que cantaba mi abuelo”, “lo que sabe mi papá”, “la canción que inventó mi compañero de clase”, “el grupo que tienen los vecinos”, el festival musical del barrio, del municipio, de nuestra ciudad... Invitamos a los lectores a idear nuevos escenarios de reencontro comunitario y de construcción de esa memoria musical colectiva; o a fortalecer los que ya existen: albergues para desplazados; instituciones de rehabilitación para menores e instituciones carcelarias; hogares de Bienestar Familiar y hogares de la tercera edad; festivales veredales, celebraciones de aniversario del barrio, la parroquia, la escuela, la fábrica, la cooperativa, la entidad o empresa; sindicatos de trabajadores, de maestros o empleados; radiodifusoras y canales de televisión de interés público, la emisora de la escuela, del barrio de la universidad...; o la tertulia en el barcito del barrio, por ejemplo.

Alentamos, convocamos al empoderamiento colectivo de esa memoria puesta al servicio de iniciativas locales y regionales; o a través de redes informáticas de coleccionistas, músicos y amigos... Si la comunicación y el recuerdo se construyen con otros, y si la memoria subsiste gracias a lo colectivo, eso significa que

⁸ Véase: “Un toque de esperanza, las bandas de música en Antioquia. Tradición hecha política cultural” (2007).



Memoria colectiva y músicas locales en una perspectiva de desarrollo humano

todos somos responsables de nuestro patrimonio cultural.

Contemporizar, actualizar, con sentido solidario de arraigo, de goce, de lúdica y disfrute; es éste el reto de hacer accesible y atractiva esa memoria grupal, especialmente para niños y jóvenes, buscando un equilibrio entre la tradición como tendencia reproductiva, y la innovación y el cambio como tendencias creativas y renovadoras.

En manos de la población civil cabe desarrollar iniciativas múltiples, entre las cuales destacamos las de identificar el recurso humano portador y actor potencial de memoria musical; estimular su capacidad desde las juntas de acción comunal y los consejos municipales y departamentales de cultura. Aprovechar las posibilidades de acceso cada vez mayor a las nuevas tecnologías de audio y de video para captar, dejar registro y ordenar información referida a esas memorias cercanas. Son muy variadas las actividades que pudieran convertirse en ocasión de desarrollo identitario y territorial local, en desarrollo humano sostenible en términos sociales, culturales, incluso económicos.

[Porque] “Lo que impulsamos, no es sólo un cambio de modelo de desarrollo, sino un nuevo modelo de sociedad, más autogestionaria, plural, horizontal, solidaria; una sociedad que aminore las brechas sociales, económicas, políticas, culturales y territoriales”. (Rulli, Matías, 2008).

Con un claro sentido de participación en las dinámicas globales, países como Francia, España, Italia... apoyan actualmente programas diversos para la recuperación de sus saberes tradicionales. Se celebra anualmente, por ejemplo, “el día de la música valenciana” (29 de abril), destinado al reconocimiento de los intérpretes

locales y a la difusión de sus producciones. O el Festival de música étnica de Palarísa, apartada región del sur de Italia (provincia de Calabria), evento cuya popularidad ha desbordado lo local, para convertirse en un espacio artístico internacional, turístico y económico de impacto en el desarrollo regional.

A modo de conclusión, y con el claro propósito de estimular propuestas creativas de valorización de la identidad cultural y de la música como memoria y como factor de desarrollo humano, nos referiremos a otras iniciativas entorno a la música y a la danza colombianas, iniciativas tanto de origen privado como institucional, unas locales-barriales, otras departamentales o de alcance nacional, incluso alguna de ellas producida por artistas colombianos radicados en el extranjero.

“*Festival del porro*”, *barrio Santa Rosa de Lima, comuna occidental de Medellín*. (1992 a la fecha). Toma la iniciativa una pareja de jóvenes, Alonso y Fanny, quienes en 1992, para contrarrestar la violencia armada y la marginalidad del sector, propusieron a la gente unirse en torno a la práctica familiar y vecinal del *porro*, como música y como danza, en sus distintas modalidades tradicional y contemporánea. Investigadores, académicos, periodistas, intérpretes y público en general son convocados anualmente para enriquecer con sus miradas y aportes esta iniciativa comunitaria, que incluye una publicación periódica y que avanza hacia la XVII versión del festival.⁹

Festival Departamental “*Antioquia vive la música*” 2006 – 2009. Cinco discos compactos y dos folletos explicativos consignan expresiones culturales, parte de la memoria musical

⁹ Revistaporroyfolclor@yahoo.mx.com o <festiporromed@hotmail.com>; Fanny

regional. Se trata de una experiencia institucional en los campos de la gestión cultural, el espectáculo y la formación de nuevos públicos, promovida y patrocinada por la administración departamental. La propuesta estimula y apoya la realización de encuentros musicales en las distintas subregiones del departamento, durante los cuales se seleccionan los grupos mejores y más representativos para llevar a diversos escenarios, una muestra riquísima de la diversidad musical antioqueña, muestra inclusiva de expresiones afro-regionales y juveniles contemporáneas. Esta iniciativa, más equitativa e incluyente, contribuye al desmonte del imaginario impuesto en torno a lo musical andino como paradigma de lo nacional.

*Cartografía de prácticas musicales en Colombia: una visión desde el Plan Nacional de Música para la Convivencia, 2007*¹⁰. Se trata de una acción de origen oficial y de alcances nacional e internacional que ofrece, en línea, información sonora, visual, escrita y geo referenciada relativa a las diversas expresiones musicales colombianas, a sus actores principales, instrumentos y formatos. El proyecto pudo desarrollarse desde el Ministerio de Cultura y la Biblioteca Nacional, gracias a la persistente voluntad de un grupo de músicos-investigadores colombianos, conscientes de la importancia de socializar esa memoria, aprovechando las nuevas tecnologías de circulación de información.

Recopilación fonográfica del grupo Aires del Campo, Música tradicional de la vereda San Andrés, municipio de Girardota, localidad ubicada a 28 km. al nororiente de la ciudad de Medellín. Esta publicación, realizada en el 2006 por el grupo de investigación Valores Musicales Re-

gionales de la Universidad de Antioquia, con el apoyo de entidades públicas y privadas, compila y contextualiza expresiones musicales rurales y urbanas representativas de la cultura antioqueña de los siglos XIX y XX. Esta edición fue concebida con un claro sentido pedagógico; consta de un disco compacto que recoge parte de esa memoria musical, y de un libro-folleto de 40 páginas (incluidas partituras), que sitúa la producción en el corazón mismo de la historia y de la cultura local-regional. La publicación fue hecha en reconocimiento a sus protagonistas, mujeres, hombres y niños, agricultores y obreros, quienes, desde un compromiso educativo, aún persisten en la revalorización de su quehacer artístico, social y cultural a través de una escuela comunitaria.

El disco compacto “*Marta Gómez. Cantos de agua dulce*”. Una mujer colombiana y un grupo de músicos jóvenes residentes en New York, instrumentistas de excelencia, recrean tradiciones andinas, costeras, y llaneras... que van más allá de las fronteras para reafirmar una identidad latinoamericana y caribeña renovadas. Una memoria musical y humana cargada de tierra húmeda, de paisajes, sonoridades, imágenes y olores; gentes cercanas que bailan, lloran, ríen, sueñan y aman a nuestro modo. Lamentablemente el plegable que acompaña el disco y los textos de las canciones aparecen escritos sólo en inglés. Y decimos “lamentablemente”, porque todo idioma implica una manera de pensar y de sentir el mundo. “Abandonar un idioma para usar otro, que tiene mayor área de recepción, siempre implica el abandono de una parte del patrimonio y de la identidad”. (Ollivier, 2005: 71). Este hecho, además, limita el acceso a la información a un elevado número de personas, especialmente a jóvenes músicos,

10 Disponible en: <http://www.mincultura.gov.co/eContent/musical/home.html>



adolescentes y a numeroso público de las bases populares. Los invito a escuchar ahora la “Canción de cuna”, carnavalito argentino con dejos de cumbia, donde se hacen presentes la ternura y la tragedia siempre esperanzada de las madres solas... mujeres que aquí y allá alientan la vida de miles de niños y niñas sin padre...

Trío nueva Colombia, 20 años. El arte de la memoria. 2007 [2 CDs]. Se trata de una producción digna de situarse en los mejores escenarios, en la cual tradición e innovación se funden naturalmente recreadas con originalidad y excelencia interpretativa. Re-creación, fusión de géneros de óptima calidad que recoge una memoria andina ancestral y la proyecta con fuerza expresiva al presente de nuestras músicas urbanas. [...] “Si somos lenguajes, y por tanto memoria, el pasado es fundamental para enriquecer el presente y proyectar el futuro con algún criterio”. (Dufour, 2006: 25). De el compositor Mauricio Rangel, proponemos escuchar la obra titulada “A lo Germancho”, dedicada al compositor y pianista del grupo Germán Darío Pérez. La obra aparece identificada como pasillo, aunque en realidad se trata de una fusión de los géneros pasillo y bambuco.

A modo de síntesis, y para concluir estas reflexiones, podemos afirmar con certeza que cuidar, valorizar y re-crear las músicas locales, rurales y urbanas; asumirlas como memoria colectiva y aprovecharlas como patrimonio cultural singular y propio, abre posibilidades al desarrollo humano individual y comunitario; estimula la comunicación intergeneracional, el crecimiento de una conciencia histórica, la autoestima individual y colectiva, el fortalecimiento de vínculos sociales y territoriales y promete una producción artística de calidades insospechadas.

Bibliografía

- Acción Social. (2009) *Registro Único de Población Desplazada: tabulados Generales de Población Desplazada* [en línea]. Disponible en: <http://www.accionsocial.gov.co/Estadisticas/publicacion%20agosto%2031%20de%202009.htm> [Consulta, septiembre de 2009].
- ACNUR. (2008) *Informe mundial sobre desplazamiento*, citado por CODHES. En: Colombia es el país con más desplazados en el mundo. Disponible en: http://www.codhes.org/index.php?option=com_content&task=view&id=187 [Consulta, junio de 2008].
- Boff, L. (2002) *El cuidado esencial*. Madrid: Trota.
- DANE. (2005) *Boletín censo general necesidades básicas insatisfechas* [en línea]. Disponible en: http://www.dane.gov.co/files/censo2005/nbi_censo2005.pdf [Consulta, junio de 2008].
- Dufour, M. (2006) *Memoria, tiempo y música: la memoria colectiva de los músicos* [en línea]. En: http://www.wikilearning.com/articulo/memoria_tiempo_y_musica-la_memoria_colectiva_de_los_musicos/13938-6 [Consulta, abril 21 de 2008].
- Londoño F., M. E. (2002) *Y la memoria se hizo música...* Medellín: UNESCO – ICFES - Universidad de Antioquia. 30 p. Legado del saber No. 2. Colección 200 años Universidad de Antioquia.
- Londoño F., M. E.; & Tobón R., A., & Franco D., J.H. (2007). *A los niños de todas las edades* [Texto para niños y texto para maestros]. Medellín: Antioquia, Secretaría de Educación para la Cultura de Antioquia. Dirección de Fomento a la Cultura; Instituto para el Desarrollo de Antioquia IDEA; Universidad de Antioquia., 274 p. Colección de Autores Antioqueños; p.145.
- Ministerio de Cultura. (2007) *Cartografía de prácticas musicales en Colombia: una visión desde el Plan Nacional de Música* [en línea]. Bogotá: Ministerio de Cultura, Biblioteca Nacional,. Disponible en:

<http://www.mincultura.gov.co/tools/marco.php?idcategoria=17723>

[Consulta, septiembre de 2009].

Ochoa G., A. M. (2004) “*Sobre el estado de excepción como cotidianidad: cultura y violencia en Colombia*”. En: Grimson, A. [Compilador]. *La cultura en las crisis latinoamericanas*. Buenos Aires, CLACSO libros, p. 17-42.

Ollivier, B. (2005) “*Memorias, identidades y patrimonio inmaterial: ¿Qué papel desempeña la comunicación?*”. En: *Generaciones: transmisión y recreación de las culturas tradicionales. Memorias del VI Encuentro para la Promoción y Difusión del Patrimonio Inmaterial de los Países Andinos*. Medellín, Corporación para la Promoción y Difusión de la Cultura, p. 61-75.

Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo. (2000) *Informe sobre Desarrollo Humano* [en línea]. Madrid: Mundi Prensa, 2000. En: http://hdr.undp.org/en/media/hdr_2000_overview_es.pdf [Consulta mayo 13 de 2008].

Riaño A, P. (2004). *Encuentros artísticos con el dolor, las memorias y las violencias* [en línea]. En: <http://www.flasco.org.ec/docs/i21riano.pdf>. [Consulta, abril 21 de 2008].

Rulli, M. (2008). *Desarrollo humano: un concepto más amplio*. [en línea]. En: <http://www.paginadigital.com.ar/articulos/2008/2008prim/educacion/desarrollo-210108.asp>. [Consulta mayo 13 de 2008].

Sacco, V. (s.f.) *La valorización de la identidad cultural como base del desarrollo rural: el caso de la Calabria Grecánica y el Festival Paleariza* [en línea]. En: [www.uexternado.edu.co/finanzas_gob/cipe/opera/opera_2007/Cap%202%20Art%205%20\(213-224\).pdf](http://www.uexternado.edu.co/finanzas_gob/cipe/opera/opera_2007/Cap%202%20Art%205%20(213-224).pdf) – [Consulta Abril 19 de 2008].

Tuler, S. & Menna, R. B. (2002) *El rito de la hoguera. Espacios de la noche vieja en La Plata* [en línea]. En: AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana, No. 20, mayo de 2002. [En: <http://www.aibr.org/antropologia/aibr/>] [Consulta Abril 19 de 2008].

Discografía

Gobernación de Antioquia. Antioquia. (2006, 2007) *Vive la música. Medellín*, Gobernación de Antioquia, Dirección de Fomento a la Cultura. [2 Discos compactos con folleto ilustrativo].

_____; (2008) *Antioquia vive la música*. Encuentros de bandas de música, coros, músicas tradicionales y populares y populares urbanas. Medellín, Gobernación de Antioquia, Dirección de Fomento a la Cultura. 2008. [3 Discos compactos con folleto ilustrativo].

Gómez, M. (2004) *Cantos de agua dulce*. New York: Chesky records, JD281. [Disco compacto].

López G, G. A., & Rendón M., H. & Palacio V., F. D. (2006). GRUPO DE INVESTIGACIÓN VALORES MUSICALES REGIONALES [investigación, asesoría y producción musical], GRUPO AIRES DEL CAMPO [intérpretes]. Atardecer en San Andrés. Música tradicional de Girardota, Antioquia, vereda San Andrés. Medellín: Facultad de Artes, Universidad de Antioquia; Ministerio de Cultura; Gobernación de Antioquia; Alcaldía del Municipio de Girardota y Cooperativa Financiera de Antioquia. 40 p: il. + folleto didáctico.

Trío Nueva Colombia. (2007) *Trío Nueva Colombia, 20 Años*. El arte de la memoria. [Disco compacto con folleto didáctico], Bogotá.

Medellín, junio de 2008.¹¹

¹¹ La presente versión fue revisada y actualizada en septiembre de 2009.



Amina Melendro de Pulecio: la legendaria madrina de la música “Un compromiso con la historia”

Amina Melendro de Pulecio: la legendaria madrina de la música “Un compromiso con la historia”*

Phd. Luz Alba Beltrán**, Lic. Álvaro José Millán, Lic. Diego Edisson Rivas Quijano, Lic. Hernán Espinosa
(Fecha de recepción junio 2009; fecha de aprobación agosto 2009)

Interpretación de Siglas en el Informe: Entrevistas a familiares (E.f.) Entrevistas a los(as) amigos(as) (E. a.)
Entrevistas a personas que laboraron en el Conservatorio del Tolima durante la administración
de la Señora Amina (E.ad.)

Resumen. Este artículo describe la historia de la Señora Amina Melendro de Pulecio, una de las principales protagonistas de la historia del Conservatorio del Tolima, construida con quienes testimoniaron desde sus recuerdos las experiencias y datos que tenían sobre su relación familiar, de amistad o de trabajo con la protagonista, información que, apoyada en la constatación documental, hizo posible esta versión de su historia de vida, denominada: “Amina Melendro de Pulecio: Una Legendaria Madrina de la Música”. La investigación inició desde el mismo momento en que apareció el primer Melendro en Colombia, tratando de reconstruir de una manera fidedigna la infancia y la juventud de la Señora Amina, y tomando luego su vida laboral en el Conservatorio del Tolima, desde el año 1927 hasta 1999. La información fue sintetizada en los logros más significativos, reconociendo que fue una vida muy productiva y trascendente para el Conservatorio del Tolima, para Ibagué y Colombia. Este reporte fue realizado con entusiasmo e inspirado en la inmensa bondad y entrega de la Señora Amina, convirtiéndose en un referente para otros jóvenes investigadores, y así enriquecer la historia y perfeccionar el estilo y composición literaria. También contribuye al servicio de una causa: la construcción de nuestra identidad como “Ciudad Musical” a través de uno de los mayores patrimonios culturales que tiene el Tolima: su Conservatorio.

Palabras Clave: Amina Melendro de Pulecio -protagonista de la historia del Conservatorio del Tolima - patrimonio musical colombiano- historia de vida - estudio de género -

Abstract. This article describes the history of Mrs. Amina Melendro de Pulecio, one of the principal protagonists of the history at Conservatory of the Tolima. This history was built with those who witnessed it from her memories to the experiences and information that there were related to her family relation, friendship and work with the protagonist. This information is backed by documentary observation and made possible the present version of her life history, named: “Amina Melendro de Pulecio: A Legendary Godmother of the Music -. The research started from the same moment when the family Melendro arrived

* El presente artículo hace parte del informe final del Trabajo de Grado que realizaron los autores para obtener el título de Licenciados en Música en diciembre de 2008.

** Tutora. Correo electrónico: Luzalbabeltran. @gmail.com

in Colombia, trying to reconstruct in a trustworthy way the childhood and the youth of Mrs. Amina, and then taking her labor life in the Conservatory of the Tolima, from the year 1927 up to 1999. The information was synthesized in the most significant achievements, admitting that it was a very productive and transcendent life for the Conservatory of the Tolima, for Ibagué and Colombia. This report enthusiastically written, inspired by the immense kindness and surrender of Mrs. Amina serves as a horizon to other young researchers, enriching the history and improving the style and literary composition. It also contributes to the service of a cause: The construction of the identity of Ibagué as "Musical City" by means of one of Tolima's biggest cultural heritage: Its Conservatory.

Key Words: Amina Melendro de Pulecio – protagonist of the history of the Conservatory of the Tolima - Colombian musical patrimony – life history – study of genre -

"No soy la llamada a recapitular en esta misiva los logros, las ejecutorias, los obstáculos y las dificultades que fuimos dejando en el camino a lo largo de siete décadas. Que la historia, Señor Gobernador se encargue de ello"

(Carta de renuncia de Amina Melendro, 1999)



La señora Amina fue, y seguirá siendo, una de las figuras más representativas de la cultura colombiana en el campo musical y concretamente del Tolima, por lo que su historia viene de la mano con la del Departamento. Es claro recalcar también, que su historia no sólo comienza en el alba de su nacimiento, sino muchas

décadas atrás, desde el primer Melendro en América. Esto sucede exactamente cuando don Eugenio Martín Melendro, nacido el 6 de Julio de 1768 titulado como *Hijo Hidalgo Notorio de Casa y Solar*, junto con el oidor designado por la Real Audiencia del Rey Carlos IV, Don Juan Hernández de Alba tocan tierras colombianas,



Amina Melendro de Pulecio: la legendaria madrina de la música "Un compromiso con la historia"

Don Eugenio Martín Melendro fue secretario de Antonio Nariño y en 1809, autoriza el Memorial de Agravios de Camilo Torres.

El 20 de Julio de 1810 redacta y firma el Acta de Independencia Colombiana. Contrae matrimonio el 19 de diciembre de 1967 en Bogotá con la señora María Magdalena Posada y Aranda, nacida en mayo de 1761, hija de Ignacio Posada Rojas y Maria Tomaza de Aranda, y José Mariano Martín Melendro, su hijo, es quien luego llega a la Ciudad Musical y ahí empieza la historia de la familia Melendro en Ibagué.

La señora Amina Melendro de Pulecio vio la luz por primera vez en su casa del Alto de la Cruz, ubicada en la Calle Ancha de Ibagué el 31 de mayo de 1909. Fue la novena de diez hermanos. Hija de Mariano Martín Melendro Varón y de Encarnación Serna Vidales" (E.f. - 1).

La partida de nacimiento de la señora Amina Melendro de Pulecio dice:

Partida No. 1, en la ciudad de Ibagué capital del Departamento del mismo nombre, a 2 de Junio de 1909, ante mí Juan N. Buenaventura notario público principal del circuito de Ibagué y ante los testigos Señores don Enrique Isaacs y el Dr. Lisandro Carvajal, varones mayores de 21 años vecinos de esta ciudad, a quienes conozco personalmente y doy fe que reúnen las condiciones de idoneidad requeridas por la ley, compareció el Señor. Doctor Mariano M. Melendro, varón casado, mayor de edad y vecino de esta misma ciudad, donde reside y a quien también conozco personalmente, lo que igualmente certifico, manifestó que el día lunes 31 de mayo del presente año, a las dos y veintiocho minutos pasado meridiano, nació en su casa de habitación ubicada en el Alto de la Cruz de esta ciudad una niña, hija legítima de la señora Doña Encarnación Serna de Melendro su esposa, quien

yo el notario también conozco como mujer casada, mayor de edad y vecina de esta misma ciudad de Ibagué y esposa legítima del compareciente, a la cual niña que es mujer le dan el nombre de Amina, siendo abuelos paternos de esta niña el señor doctor José Mariano Melendro y la señora doña Isabel Varón de Melendro y maternos el señor Don Zenón Serna E. y la señora Doña Micaela Vidales de Serna, en constancia se firma la presente diligencia por el compareciente y por los testigos, al principio mencionados ante mí, notario que doy fe, firmada: Mariano Melendro, Enrique Isaacs, Lisandro Carvajal, Juan N. Buenaventura Notario público. Es fiel primera copia de la partida original que figura en el libro de Registro civil de nacimientos, correspondientes a los años 1890 a 1909 que se lleva en esta notaría, la cual copia expido."

Su infancia transcurrió en la ciudad de Ibagué junto con sus familiares y amigos, pasaba sus vacaciones en la hacienda "El Paraíso", hacienda que pertenece aún a su familia y en la hacienda "Icataima", primera hacienda cafetera que hubo en el Tolima y que también pertenece a la familia Melendro. Entre sus mejores amigas de infancia encontramos a Margarita Isaacs Álvarez quien era hija de Enrique Isaacs Tiago y Ana Helena Álvarez Toro. La familia Isaacs vivía frente la casa de la familia Melendro y siempre fueron muy cercanas, de allí también el gran vínculo con el poeta Jorge Isaacs, autor de "Maria". (E.f. - 1)

Las primeras orientaciones de piano de la señora Amina se las dio su madre. Muy niña entró al Conservatorio del Tolima, donde el amigo de la familia, el maestro Alberto Castilla, continuó su formación, así empezó su recorrido en el Conservatorio. Sus primeras compañeras en esta institución fueron Teresa Melo Casti-

lla, prima del maestro Alberto Castilla, Amelia Melendro, su hermana, con la que solamente se llevaban tres años y Soledad Rengifo.

En esa época, los estudios de la mujer no eran apoyados hasta un nivel superior, situación que en menor nivel persiste en la actualidad, por esto la Señora Amina no realizó sus estudios en una institución sino que sus padres pagaron profesores(as) privados(as) para ella. Como alumna del Conservatorio del Tolima se destacó en la ejecución del piano, como lo pueden confirmar sus calificaciones y su cargo de profesora de piano, a los 18 años, en 1927, por su alto rendimiento en dicho instrumento.

Gestión de la Señora Amina Melendro de Pulecio

El siguiente testimonio precisa, en palabras de la señora Amina, los aspectos más relevantes de su desempeño como gestora del Conservatorio del Tolima:

Mi proceso de vinculación al claustro musical, alma y nervio del ser tolimense, parte del año 1927 cuando ingresé como profesora de piano hasta 1.928. Volví nuevamente en 1933 hasta 1942, en cuyo lapso me desempeñé, además, como miembro del Consejo Directivo, en representación del profesorado. Desde 1948 actué como profesora de piano hasta el 14 de Marzo de 1950 cuando el Gobernador del Tolima, mediante Decreto 317 me nombra como Subdirectora Posteriormente presenté renuncia, manteniéndome por unos años separada del cargo, pero no indiferente del quehacer de la entidad. El 15 de enero de 1953 regresé nuevamente como Subdirectora en razón del Decreto 029 y en esta posición me mantuve hasta Enero de 1959, fecha en la que el Señor Gobernador del Departamento del Tolima, Doctor Darío Echandía, me nombra como Directora.

En 1986 fui nombrada Rectora, avalando con este nombramiento la Calidad de Institución de Nivel Superior dada al Conservatorio. Desempeñé este cargo hasta el 30 de Abril pasado, fecha en que renuncié de manera irrevocable.¹

Luego de su nombramiento como profesora en 1927 y de iniciar la construcción del Salón Alberto Castilla en 1931, la Señora Amina empezó su gran labor de gestión cultural en el Conservatorio. Siempre fue muy visionaria y con el objeto de ayudar al Conservatorio hospedaba a los Presidentes de la República cuando ellos visitaban a Ibagué. Por ejemplo, Eduardo Santos quien se alojó en su casa el 18 de abril de 1938 como candidato presidencial y luego como Presidente. Un significativo evento fue el Primer Congreso Nacional de la Música del 15 al 19 de enero de 1936, organizado por el Maestro Alberto Castilla, evento que fue trascendental para el Conservatorio y para la Ciudad de Ibagué. La señora Amina fue partícipe de este gran evento ayudando al Maestro Castilla en su organización.

...Al año siguiente del Congreso de la Música, el maestro Alberto Castilla muere, era en el año de 1937. Su muerte trajo consigo un luto muy grande tanto para Ibagué como para nuestra Madrina de la música, su recuerdo la acompañó siempre, por eso celebró su aniversario cada año los días 9 y 10 de junio perdurando el nombre de su maestro". (E.f. - 1)

Para la Señora Amina era mucho más importante realizar un Conservatorio sin exclusiones sociales, que un Conservatorio de sólo clase social alta o elitista. Tenía una profunda

¹ Informe de Gestión de la Señora Amina, presentado al Señor Gobernador Estefan Upegui en 1999).



Amina Melendro de Pulecio: la legendaria madrina de la música "Un compromiso con la historia"

convicción de que la música debía hacerse con sentido social, por lo que decía: "*sí, la élite puede aprender, claro, pero el Conservatorio tiene que ir dirigido a todo el mundo, porque la música tiene que ser dirigida a todo el mundo*" (E.f. -1).

Esta convicción democrática fue fundamental en el desarrollo de su gestión. También fortalecieron su gestión los principios y valores que traía desde su hogar y que fundamentaron la constitución de todos los programas del Conservatorio del Tolima.

"*Siempre fue una gran mujer, respetuosa, amante de sus ideales, los niños y personas que estuvieron bajo su supervisión*". (E.a. -1, 2) Tuvo un donaire de gran dama, elegantemente vestida de negro, en homenaje a su esposo, quien motivó ese luto. Dedicó toda su vida al Conservatorio. En los tiempos en que la violencia azotaba con rigor al Tolima, ayudó a todos(as) los(as) niños(as) que fueron desplazados(as) de sus tierras y que en muchas ocasiones, habían perdido a sus padres por este conflicto, para ellos, especialmente, creó el Bachillerato Musical, para lograr que estas víctimas pudieran estudiar y superarse. (E.a. - 1).

La Señora Amina, fue una persona trabajadora, servicial y visionaria, incapaz de abandonar su apostolado por el Conservatorio, ni siquiera en su propio descanso, como si su fuerza y vitalidad se la diera el trabajar apasionadamente por la institución y sus niños, como llamó siempre a los estudiantes.

Programas Académicos

Escuela de Música. Al iniciar su gestión en el Conservatorio del Tolima, encuentra como único programa la Escuela de Música, el que estructura dentro de una organización académica y artística, similar a la función del kínder

musical, donde se impartía la enseñanza de los instrumentos propios para la orquesta y banda, incluye entonces, otras asignaturas como ballet, canto, idiomas y danzas folclóricas de manera optativa.

Bachillerato Musical. Este programa único en América Latina, fue ideado como propuesta de formación para los niños y niñas de los sectores populares, como una alternativa para formar y cambiar el espíritu de violencia que se vivía por esa época en el Tolima. El plan ideado por la Señora Amina fue aprobado tal como fue presentado. El Ministerio de Educación reconoció la propuesta educativa del Bachillerato Musical mediante la Resolución No. 177 del 28 de enero de 1960. El Bachillerato Musical desde su inicio hasta la década de los 90's fue totalmente gratuito, y su admisión era de acuerdo a la aptitud musical de los niños y las niñas. Así se beneficiaron aquellas personas que no tenían ningún recurso económico. Sus egresados fueron testimonio vivo en toda Colombia, de una excelente formación instrumental ya que pudieron acceder a las principales Orquestas Sinfónicas y Filarmónicas del país y ocupar cátedras docentes en varias universidades, colegios oficiales y privados.

El Bachillerato Nocturno. Por Resolución No. 10 de febrero 5 de 1967, el Consejo Directivo del Conservatorio, creó el Bachillerato Nocturno, Técnico en Dibujo, con un Plan curricular de ocho años, que posteriormente se redujo a seis como Bachillerato Académico sin la propuesta artística con que inició. Este Bachillerato fue aprobado mediante Resolución No. 9187 de 1976. Este programa acogió a los menores y jóvenes que tenían que trabajar en el día para

apoyar económicamente a sus familias; siendo una excelente alternativa para la formación de unas generaciones trabajadoras y ansiosas de la educación formal que estaba lejos de su alcance en las horas diurnas. (P.E.I. del Conservatorio del Tolima, 2006).

La Educación Superior. La Señora Amina consiguió que la Asamblea Departamental le diera la oportunidad de hacer del Conservatorio del Tolima una Institución de Educación Superior, por eso mediante la Ordenanza No. 042 de 1980, consiguió que se reconociera al Conservatorio como entidad en capacidad para impartir la formación musical a nivel de pregrado.

En 1994 abrió el primer programa de educación superior: Licenciatura en Música. "Mediante el Acuerdo No 274 de 1992, el Instituto Colombiano para el Fomento de la Educación Superior ICFES, concedió licencia de funcionamiento para el programa de Licenciatura en Música del Conservatorio del Tolima. Según la Resolución No. 999 de mayo de 2000, del Ministerio de Educación Nacional, el programa de Licenciatura en Música, obtuvo el Registro Calificado, con vigencia actual". (En: Revista Cien años de Música, Conservatorio del Tolima 2006:8)

Proyectos de Trascendencia Nacional e Internacional

Concursos Polifónicos. Después de su triunfal llegada de Arezzo, Italia (1969), en donde el Coro del Tolima hizo una gran presentación en el Primer Concurso Internacional de Coros celebrado en esa ciudad, la señora Amina entusiasmada e impresionada por los resultados de dicho concurso, decidió organizar en Ibagué un concurso similar que diera un aire internacional a la ciudad y principalmente al Conservatorio.

Entonces, ayudada por su pujante personalidad empezó la gestión para institucionalizar este evento, teniendo como motivación y argumento el hecho de convertir a Ibagué y a Colombia en territorios importantes para la cultura mundial, según sus propias palabras: "...educa, civiliza y crea un concepto de vida más amplio y generoso en todos los campos de la actividad. Los factores positivos de este certamen no deben localizarse solamente dentro de la comunidad ibaguereña. Los pregones de este Concurso a nivel internacional y los contactos de doble vía que se han realizado, están dando a Colombia una nueva dimensión y el país se codea internacionalmente con las mejores agrupaciones vocales de Europa y América"(Ef-1).

En el año de 1969, se estableció mediante Resolución No. 050 aprobada por el Consejo Directivo del Conservatorio, el Concurso Internacional de Coros "Ciudad Ibagué", cuya primera versión se realizó en el año de 1977 y consecutivamente se hicieron cada dos años, seis ediciones. En las dos últimas versiones, correspondientes a los años 1992 y 1994, se realizó el Concurso de Composición "Ciudad Ibagué". Estos concursos, trajeron a Ibagué los mejores coros del mundo, y posicionan el nombre del Conservatorio y de Tolima y sobre todo el nombre de Colombia ante los ojos de las mayores potencias a nivel musical en el mundo.

Este Concurso se constituyó en un gran ejemplo para otras ciudades, pues se dieron los incentivos cívicos de gran magnitud por las vinculaciones destacadas de las personas representativas de la ciudad de Ibagué. Aunque los Concursos Polifónicos fueron de gran costo económico se lograron mantener durante más de 15 años por la gestión importante de la Señora Amina, que logró comprometer con



Amina Melendro de Pulecio: la legendaria madrina de la música "Un compromiso con la historia"

entusiasmo a las distintas instancias, las del gobierno, las del sector privado y hasta las de los ciudadanos comunes y corrientes:

...a Ibagué vino gente de Grecia, Italia, Honduras, Panamá, Chile, Ecuador, Argentina, Guatemala, Perú y Venezuela. Esta gente se alojó en el Seminario, en el Salado, en Casa Blanca, en el colegio San Jorge y en el Hotel Ambalá. Se acomodaban tres personas por habitación. Coltejer regaló la tela para las sábanas, los señores que fabricaban colchones los hicieron muy baratos y Velotax puso los buses para movilizar las personas. Muchas empresas apoyaron esta gestión gracias a Amina, pues ella hablaba con el uno y con el otro..." (Ea.-4)

Otros Programas

Nuestra Música en el Campo. Por la Resolución 038-A del 24 de febrero de 1998 se cristalizó unos de los programas más anhelados de la Señora Amina, como ayuda para los habitantes de las veredas, para poder hacer y mejorar su música. "Nuestra música en el Campo". Este programa iniciado en las veredas cercanas a Ibagué: especialmente las del Cañón del Combeima, sector de Calambeo y Ambalá parte alta; sectores donde la población no tenía ningún acceso a la formación musical y que benefició a un gran número de niños(as) campesinos(as) que pudieron recibir una educación musical respetando su identidad y cultura musical.

Para hacer realidad este proyecto contó, como en otras ocasiones, con la generosidad de sus familiares quienes donaron el primer grupo de guitarras y tiples para los(as) niños(as) campesinos(as). "...fue un programa supremamente importante, con muy buenos resultados de la Música para el campo, esa parte la recuerdo mucho..." (Ea. 1) "El objetivo de la Señora Amina era que dictaran clases de canto y cuerdas a los

niños para intentarlos sacar de la violencia que había en el campo. Se hacían presentaciones una vez cada año, este programa era independiente de los otros que tenía el Conservatorio." (Ea. - 6)

Otros logros que incidieron en la constitución del patrimonio material e inmaterial del Conservatorio del Tolima

La señora Amina trabajó desde el año de 1960 en la remodelación del edificio donde funciona el Conservatorio y en la construcción de nuevas instalaciones para la exigencia de la universidad, y pensando también en los bachilleratos; el bachillerato musical y el bachillerato nocturno. Con este fin compró varias viviendas y las anexó a la Sede Tradicional, convirtiéndolas en aulas para la enseñanza de la música. Luego adquirió las propiedades que estaban alrededor de la Calle Primera, y realizó el concurso de diseño arquitectónico que ganó la firma Consorcio Crea Construcciones y cuya maqueta contenía la edificación de varios edificios para cada programa, finalizando con el único que se construyó que fue el Edificio Bolivariano.

El Edificio Bolivariano fue terminado en 1994 con apoyo de la Presidencia de la República, especialmente de la Señora Ana Milena de Gaviria, quien creyó profundamente en el proyecto educativo de la Señora Amina.

La construcción de todos los edificios para el Conservatorio del Tolima no fue posible por la intolerancia e incomprensión de los habitantes de Ibagué, quienes no aceptaron el cierre definitivo de la carrera primera hacia el barrio El Libertador, aunque se construyó otra salida por la parte del Combeima. Esta situación llevó a que el modelo arquitectónico que estaba programado fuera olvidado y no se hiciera realidad.

Otras gestiones sobre la planta física, realizadas al finalizar su rectoría, es la restauración de la Sala Alberto Castilla, iniciada por INVÍAS y terminada por el Ministerio de Cultura entre los años de 1998 y 2000. Asimismo, en su gestión final deja iniciada la restauración de la Sede Tradicional, por el Ministerio de Cultura, cuyos trabajos se terminan en el 2002. Como reconocimiento de Patrimonio Cultural, la señora Amina gestionó con la ayuda del Representante a la Cámara, Dr. Alfonso Uribe Badillo la expedición de las Leyes 87 de 1987 donde se reconoce al Conservatorio del Tolima como Patrimonio Cultural de la Nación y la Ley 112 del 19 de enero de 1994, en la que se declara el edificio donde inició el Conservatorio del Tolima y el Salón Alberto Castilla como Monumentos Nacionales.

Proyectos Pendientes

Museo y Galería de Arte. Según sus propuestas quedaron pendientes algunos proyectos por continuar, como fueron este del Museo y Galería de Arte, donde recoger y organizar elementos artísticos e instrumentos musicales para que los niños y los jóvenes pudieran conocer y apreciar de cerca elementos artísticos, especialmente relacionados con la música.

Quedan pendientes otros anhelos de la Señora Amina, como fue el propósito de adaptar en el primer piso de cualquiera de las sedes, un salón de recepción para los visitantes, y en los pisos superiores construir la "Sala del Conservatorio" y también adecuar otro espacio para hacer el Museo y la Galería de Arte donde se pudiera ver la exhibición de instrumentos de diversos orígenes, como parte de las manifestaciones musicales y artísticas de los pueblos". (Ef.-1)

El Mirador. Y no dejó de pensar en adquirir para el Conservatorio, la propiedad de la montaña que está justo al frente, con el fin de crear un paisaje autóctono y hermoso, como por ejemplo, sembrarla con ocobos para que la belleza fuera visible desde la institución.

"... También tuvo una propuesta paisajística y una arquitectónica. Esta última de acuerdo a la topografía del terreno, que permite la prolongación visual de los diferentes espacios del conjunto hacia el paisaje" (Prensa Nueva, agosto, 1984).

Reconocimientos y Condecoraciones

Uno de los mayores logros de la Señora Amina fue haber dado a conocer al mundo el Conservatorio por medio de su gran gestión y su visión futurista. Muchos reciben reconocimientos, homenajes y condecoraciones sin que les incida en nada para mejorar sus condiciones de propio bienestar, aunque como es natural, esas satisfacciones conmueven su quehacer, tal como lo fue para la Señora Amina. De esta manera se ha percibido de aquellos que la conocieron, estimaron y rodearon. A continuación se relacionan las condecoraciones y reconocimientos que, en su arduo trabajo recibió a su nombre y a nombre del Conservatorio, merecidos gracias a su carácter, empuje, responsabilidad y dedicación:

Internacionales

- 1949 Pergamino de Honor entregado en la Habana – Cuba.
- 1968 Medalla de Oro "Rubén Darío" de Nicaragua.
- 1979 Medalla de Oro, dada por el Club de Leones Internacional.
- 1982 Diploma de Honor, máxima distinción que otorga la OEA, la primera que se otorgó en Colombia.



Amina Melendro de Pulecio: la legendaria madrina de la música "Un compromiso con la historia"

Nacionales

- 1962 Medalla Cívica "Camilo Torres", segunda categoría.
- 1964 Medalla Camilo Torres, primera categoría, otorgada por el Ministro de Educación Pedro Gómez Valderrama.
- 1968 Tarjeta de Plata de la Colonia Tolimense Femenina en Bogotá.
- 1967 Orden de Boyacá en Categoría de Caballero, otorgada por el Presidente Carlos Lleras Restrepo.
- 1973 Oficial de la Orden de San Carlos, otorgada por el Presidente Misael Pastrana Borrero.
- 1976 Orden de Chincá de los Libertadores, en la Categoría de Gran Caballero.
- 1976 Lira de Oro, máxima distinción que otorga SAYCO.
- 1980 Medalla General Santander en Oro. Primera Categoría, otorgada por el Ministro de Educación Guillermo Angulo.
- 1981 Placa de Plata, por estar entre las 10 Mujeres del año, escogida por la Cadena Caracol.
- 1981 Orden de Boyacá en la Categoría de Comendador, otorgada por el Señor Presidente Julio César Turbay Ayala.
- 1990 Medalla al Mérito Cultural "Gerald Arellano".
- 1988 La Dirección General de la Policía Nacional le otorgo, Distintivo Especial "Servicios Distinguidos" Categoría "A" según Resolución No. 7447 de 21 de octubre de 1988.
- 1993 Orden de San Carlos, otorgada

por el Señor Presidente Cesar Gaviria Trujillo.

- 1995 Medalla "Simón Bolívar" otorgada por el Ministro de Educación Nacional, e impuesta el 14 de octubre en Ibagué, por el Señor Presidente de la República, Doctor Ernesto Samper Pizano.

Departamentales

- 1955 Medalla de Oro al Mérito Cívico del "Club Leones de Ibagué"
- 1958 Cruz de la Gratitude. Máxima condecoración que otorga el Conservatorio.
- 1965 Escudo de Oro de la Sociedad de Amor a Ibagué.
- 1973 Condecoración al Mérito del Servicio Público otorgada por el Señor Gobernador Jaime Polanco.
- 1975 Medalla Cruz de Plata de la Cruz Roja. Socorrismo de Tolima.
- 1976 Escudo del Conservatorio en Oro.
- 1976 Medalla de Plata "Fulgencio García"
- 1980 Miembro Honorario Cámara Júnior Ciudad Musical.
- 1980 Miembro Honorario del Club del Comercio de Ibagué
- 1981 Medalla de Oro "Ciudad Musical" otorgada por la Alcaldía de Ibagué.
- 1992 Medalla "Cacique Calarcá" otorgada por el Señor Gobernador- del Tolima, Ramiro Lozano Neira.
- 1999 Doctora Honoris Causa en Educación por la Universidad del Tolima.

Municipales

- 1971 Condecoración "Ciudad Musical"

otorgada por el Señor Alcalde Francisco Peñaloza.

- 1976 Medalla de Amor al Caquetá.
- 1976 Orden de El Bunde del Espinal.
- 1978 Medalla de Oro de la Granja Buenos Aires, otorgada por el propietario, Salomón Tovar.
- 1978 Cruz de Plata –Socorrismo Tolima – de la Cruz Roja Colombiana.
- 1980 Orden Pacandé de Natagaima.
- 1986 Medalla "Gran Orden Juana" del Club del Comercio de Ibagué.
- 1994 Premio "Germán Saldarriaga del Valle" otorgado por la Corporación Cívica de Fomento Cultural en Medellín.
- 1994 Medalla "Andrés López de Galarza" otorgada por la alcaldía de Ibagué.
- 1994 Imposición de la orden "Ciudad Musical de Colombia" en el grado de Trabajador de la Cultura, otorgada por el Concejo Municipal de Ibagué.

Conclusiones

Al realizar el presente trabajo y al concluir el primer periodo de esta investigación se han reforzado los conocimientos teóricos adquiridos en clase gracias a esta experiencia investigativa. Sin contar con la profunda satisfacción que da trabajar en la historia de vida de la señora Amina y con el privilegio de poder conocer a esta ilustre mujer más a fondo. Otro punto, y más respetable es el de conocer, indagar en todos los documentos recolectados para preparar un Informe que será guía para quienes quieran saber más de la historia del Conservatorio del Tolima, dejando abierta una puerta para aquellos grupos venideros que deseen continuarla.

No obstante, más que un trabajo fue toda una serie de experiencias gratificantes el indagar sobre esta historia de vida, ya que desenvolverse en el trabajo de campo es otra perspectiva, otro ritmo por así decirlo, y éste fue algo especial; recopilar y dar a conocer información de la que nadie tenía conocimiento o, no se atrevían a publicar. Muchas personas en Colombia, del Tolima, Ibagué e incluso del propio Conservatorio no saben nada de ella y de su impecable labor, que muestran las vivencias recolectadas en esta investigación.

La metodología empleada permitió conocer y reconocer muchas personas que laboraron en el Conservatorio y que tienen los más gratos recuerdos de su experiencia personal en la Institución. También, como trabajo de investigación formativa, posibilita acercarse a la investigación en sí, para avanzar en el descubrimiento de valores, vivencias y testimonios de una vida personal e institucional de trascendencia para los hombres y mujeres que se identifiquen con las grandes obras para la humanidad.

Bibliografía

- Conservatorio del Tolima. (2005) Revista de investigación. Ibagué. Facultad de Educacion y Artes No 3.
- Conservatorio del Tolima. (2006) Cien años de música. Revista.
- De la Pava, Darío. (2007) "Amina Melendro de Pulecio protagonista de una historia". Universidad del Tolima. En: Revista Aquelarre vol. 6 No 12 pág.33-37
- Instituto Colombiano de Cultura. Nueva Historia de Colombia. Bogotá 1978, 1980. Editorial Colombia. Tomo IV.
- Pardo, Carlos Orlando (1995). Protagonistas del Tolima Siglo XX. Ibagué - Bogotá Pijao editores



Vicente Sanchis Sanz: Leyenda viva de una época dorada

Vicente Sanchis Sanz: Leyenda viva de una época dorada *

Luz Alba Beltrán Mónica Andrea Güisa Hernández, Sara Isabel Bautista Suárez y Mauricio Alejandro Luna Gómez,**
(Fecha de recepción julio 2009; fecha de aprobación, septiembre 2009)

Resumen. La llegada de un emigrante español en los años 60's a Colombia, era rara, casi única pues no existían motivos para venir o ir de lugares tan lejanos. Sin embargo, un músico de Valencia, con anhelos de conocer y sobre todo de librarse de su medio político, decidió viajar a Ibagué para enseñar música.

Lo que encontró Vicente Sanchis Sans en Ibagué y en el Conservatorio, fue algo maravilloso, era como un terreno abonado donde él podía depositar muchas semillas de futuro. Se asombró del talento y el interés de los niños y los jóvenes del Conservatorio del Tolima, por la música. Así que con toda la energía que poseía a sus veinticinco años, supo crear un ambiente propicio para enseñar todo lo que sabía y además de organizar la orquesta, los coros y los grupos de cámara, donde encausó la capacidad y el interés de los estudiantes, generó una verdadera época dorada de la música en Ibagué.

La vida personal fue menos favorable que la vida artística en nuestro medio, lo que generó desconcierto y conflictos personales con las directivas del Conservatorio, por lo que decidió trasladarse a Cali y más tarde regresar a Valencia, donde aún vive y sigue haciendo muchas actividades musicales que le han merecido el reconocimiento de sus compatriotas y de los músicos del mundo.

Palabras clave: Vicente Sanchis – músico, director español en Colombia - historia de vida – historia del Conservatorio del Tolima

Abstract. The arrival of a Spanish immigrant from Colombia in the 60s was rare and almost unique since in those days, there weren't many reasons for coming or for going to such distant places. Nevertheless, a musician from Valencia, willing to know and especially to escape from his political system, decided to travel to Ibagué to teach music.

What Vicente Sanchis Sans found in Ibagué and in the Conservatory, was something wonderful, it was like a solvent area where he could deposit many future seeds. He was astonished at the talent and the interest for the music of the children and the young people of the Conservatory of Tolima. So with all the energy that he had at his twenty-five, he could create a propitious environment to teach everything he knew and in addition to organizing the band, the choirs and the groups of chamber, where he led the potential and interest of his students. It generated a real golden age of music in Ibagué.

His personal life was less favorable than his artistic life. This generated uncertainty and personal conflicts

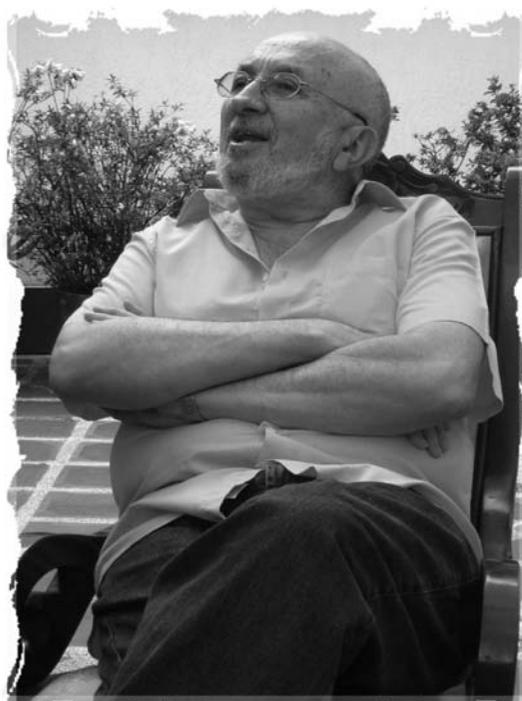
* Este artículo corresponde al trabajo de investigación que hicieron los autores como requisito para optar el título de Licenciados en la Música en Junio de 2009.

** Tutora . Correo electrónico: luzalabeltran@gmail.com

with the Directors of the Conservatory, therefore he decided to move to Cali and later to return to Valencia, where he still lives and keeps on doing a lot of musical activities that have deserved him the recognition of his compatriots and of the musicians of the world.

Key words Vicente Sanchis – musician, the Spanish director in Colombia - history of life – history of the Conservatory of the Tolima

“No escuchéis los concejos de nadie si no del viento que pasa y os cuenta la historia del mundo” Debussy (1862 -1918)



En el ejercicio de la investigación formativa, siguiendo la metodología cualitativa al construir una historia de vida. Esta experiencia de investigación permitió el encuentro después de 44 años, con personajes, leyendas, historias, recuerdos y evidencias de un pasado del Conservatorio del Tolima, en su proceso histórico de ganar reconocimiento nacional e internacional.

Realizar esta investigación reconstruyendo la historia del Conservatorio, generó expectativas sobre todos los hechos, personajes, eventos

y demás elementos históricos que tiene el Conservatorio y que requieren ser rescatados de la memoria y la tradición oral a la memoria escrita que se constituye en bien inmaterial de los Colombianos, especialmente los Músicos. Para leer este texto es necesario tener en cuenta las siguientes convenciones:

A: entrevista con administrativos

E: entrevista con estudiantes

F: entrevista a familiares

EVS: entrevista a Vicente Sanchis S.



Vicente Sanchis Sanz: Leyenda viva de una época dorada

Vestigios de su historia: Aspectos biográficos

En la región de Alaquás, un pequeño pueblo de la provincia de Valencia - España, nació en 1939, quien sería una de las leyendas más recordadas del Conservatorio del Tolima; el Maestro Vicente Sanchis Sanz. “...él vivía en un pueblo pequeño, él fue la primera persona de su pueblo que salió del país y se vino para acá” (Colombia) (F1). Siendo tan solo un niño, nació su amor por la música, legado que heredó por su familia y por una comunidad de músicos muy tradicional en la región de Valencia. Inició sus estudios en un piano desafinado de la parroquia de su pueblo, siendo este instrumento el que lo acompañó toda su vida en su quehacer profesional. “Lo que no he podido saber, y no he podido yo entender, es porqué elegí el piano. Porque lo lógico de instrumentos Valencianos son los vientos, sin embargo, yo elegí el piano” (EVS)

En la Valencia de la postguerra, época que le tocó vivir; el pueblo valenciano tuvo muchas dificultades, tristezas y limitaciones. El invierno hacía sudar las paredes por la humedad y el hambre hacía difíciles las condiciones de vida para sus habitantes. “La infancia mía es muy fea, no la recordaré nunca, fue una infancia triste y dura.”(EVS). Sus primeros estudios los realizó en el Conservatorio de Valencia, formándose como músico profesional en las áreas de armonía, estética y pedagogía de la música; contrapunto y fuga; composición, instrumentación y dirección orquestal y coral. Posteriormente, continuó su preparación en el Conservatorio de Santa Cruz de Tenerife y también tuvo la oportunidad de recibir clases magistrales en Estados Unidos. Vicente Sanchis Sanz, es un músico profesional, con formación en varios Conservatorios y con amplio bagaje académi-

co, pero ante todo, con un inmenso amor por la música. Con el deseo de transmitir algo más que un sonido, por decir en sus composiciones algo distinto, algo nuevo en cada una. “La música tiene que decir siempre algo nuevo, lo mejor de la música es que cada vez te diga algo distinto, que cuando la oigas cada vez sea diferente. La gran música es eso...” (EVS)

Gracias a su excelente preparación, ha tenido la oportunidad de estar al frente de prestigiosas instituciones a lo largo de su carrera, como Bandas de Sinarcas, Ayora, Silla, Picasent, Aldaya y Municipal de Huelva (España), la Orquesta Filarmónica de Bogotá, Orquesta Sinfónica del Conservatorio del Tolima, Coro del Tolima, Coro de la Universidad del Valle (Cali), Orquesta Sinfónica de Forth Worth (Dallas Estados Unidos), entre otras. Ha recorrido las principales ciudades del mundo como director invitado: Nueva York, Rio de Janeiro, Buenos Aires, Ámsterdam, Paris, Barcelona, Santiago de Chile, Bogotá, Quito, Lima, Belo Horizonte; estas ciudades han sido testigos de su trabajo y profesionalismo. Por otra parte La Organización de Estados Americanos (OEA) lo invitó a impartir un curso de dirección orquestal y coral para directores del continente americano.

Este hombre, cuya excelsa biografía merece un detenimiento mayor y una recopilación de todo lo que aún sigue haciendo, es la leyenda viva de un Conservatorio del Tolima dorado, de una época histórica inigualable y de importantes logros, reconocimientos y aportes que hoy en día hacen a una institución progresista orgullo del Tolima y de Colombia. Por esto se afirma que: “La historia del Conservatorio se partió en dos, antes y después de Vicente.” (E2)

Aspectos personales

Al llegar a Colombia, Vicente Sanchis no sólo encontró una cálida ciudad que lo acogió como su hijo, un Conservatorio del Tolima que le permitió dirigirlo, unas excelentes personas que fueron sus amigos incondicionales al pasar de los años y miles de anécdotas y experiencias, si no también, una familia. Al poco tiempo de su llegada a Ibagué, conoció a la sobrina de la señora Amina Melendro de Pulecio, Encarnación Melendro, con quien contrajo matrimonio y tuvo dos hijos: Yesid Vicente Sanchis Melendro y María Teresa Sanchis Melendro. Su matrimonio fue un gran acontecimiento social, pues la familia Melendro gozaba de gran renombre y prestigio dentro de la alta sociedad ibaguereña, así que este evento no podía pasar desapercibido.

Por diferentes razones su matrimonio se fue opacando, al igual que la relación del Maestro Vicente con las directivas del Conservatorio del Tolima. Finalmente Vicente Sanchis y Encarnación Melendro, optaron por separarse y romper su unión matrimonial, una decisión que generó bastante controversia dentro de una sociedad conservadora y tradicionalista que prevalecía en la época. A pesar de su separación, Vicente Sanchis siguió laborando en el Conservatorio y dirigiendo la parte artística como lo venía haciendo, pero ya en condiciones diferentes y poco favorables para él. Habiendo ya terminado su matrimonio, Colombia le volvió a dar la oportunidad de tener un hogar y brindarle un nuevo aire de felicidad a su vida, fue entonces, cuando conoció a quien se convirtió en su segunda esposa, la señora Riklia Akerman, con quien tuvo una hija llamada Riklia Sanchis Akerman y con quien vive en la actualidad.

Su llegada a la Ciudad Musical

Desde sus inicios, el Conservatorio del Tolima se ha caracterizado por brindar una excelente formación a sus estudiantes, y por esta razón las directivas se han esmerado por traer a la institución docentes de la más alta calidad. La mayoría de ellos eran extranjeros especialmente europeos, quienes impartían una educación basada en los modelos pedagógicos y musicales de sus escuelas.

En el año de 1964, a falta de un maestro de contrapunto, fuga armonía y piano; el Conservatorio del Tolima, solicitó por medio del CIME (Comité Intergubernamental para la Migración Europea) un docente que se ajustara a este perfil. El CIME era una Organización que servía como intermediaria entre Latinoamérica y Europa, en asuntos internacionales como contrataciones de personal en diferentes áreas, diligenciaba su pasaporte, documentos, contratos etc... y hacía conocer en Europa las vacantes laborales existentes en Latinoamérica. La señora Amina Melendro de Pulecio, directora del Conservatorio, conoció la hoja de vida del Maestro Vicente Sanchis Sanz, por medio de esta organización.

Por su parte, el Maestro Vicente buscaba las posibilidades para salir de España impulsado por la situación política y social que generó la dictadura de Francisco Franco¹. “*En aquella época, se asfixiaba uno, para cualquier persona pensante, cualquier ser humano que tuviera ciertas ansias de libertad, era terrible vivir en España*” (EVS). Recibió propuestas de Costa Rica y Colombia y presentó su candidatura al Conservatorio del Tolima. Por esa época tenía 25 años de edad, sin embargo, contaba ya con

¹ Militar y dictador español



Vicente Sanchis Sanz: Leyenda viva de una época dorada

una amplia trayectoria artística y experiencia laboral puesto que había ocupado cargos importantes en orquestas y bandas sinfónicas de España.

Luego de establecer contacto con la señora Amina Melendro y conocer detalles de lo que sería su trabajo en el Conservatorio, firmó contrato desde España y se trasladó a Ibagué, capital Musical de Colombia, a finales de Mayo de 1965, desconociendo totalmente el lugar que lo recibiría y siendo para él un gran misterio lo que podría encontrar al llegar a este sitio.

Yo escogí Colombia, no me pregunten por qué. Primero cuando conozco la palabra Ibagué, la veo escrita y estaba en mayúsculas, así que no se acentúa ninguna vocal; yo no sabía si era Íbague, Ibágue, o Ibagué. La verdad es que no lo sabía, no tenía idea, era la primera vez que oía eso. Llegué a los 26 años a Ibagué, andábamos en zanquitos porque la tierra era caliente...” (EVS)

Se posesionó en su cargo oficialmente el 2 de Junio de 1965 por medio del decreto número 317, expedido por el Gobernador del Tolima en la época de Rafael Caicedo Espinosa.

Sus expectativas

Dentro de la concepción tradicional de lo que significa un Conservatorio, puede decirse que es un centro de educación, generalmente oficial, donde se imparte música y otras artes relacionadas, y donde se “conserva” un estilo particular de enseñanza musical. Vicente Sanchis tenía esta misma concepción pues conocía el modelo europeo, sin embargo al llegar a Ibagué, se encontró con un Bachillerato Musical que otorgaba dos títulos: el de Maestro en Música y el de Bachiller Académico. Esto lo impactó gratamente, pues conoció a unos estudiantes

ávidos de aprender y con un gran interés por hacer música.

Yo me encuentro con un Conservatorio que no esperaba, era una cosa distinta a lo que yo suponía que era el Conservatorio. Aquello del bachillerato musical era distinto, sobre todo era distinta la gente, en aquel momento, no se ahora; la gente vivía con ganas de aprender, con ganas de salir, de surgir, de hacer música y aquello fue muy hermoso porque se encontraron con alguien que estaba dispuesto a todo, fue una época muy hermosa, indiscutiblemente yo esperaba un Conservatorio similar a los españoles que son un desastre (EVS).

Lo que más lo impactó a su llegada

Desde que llegó como profesor al Conservatorio del Tolima, su primer contacto y más cercanos fueron los estudiantes del Bachillerato Musical, con los que compartía a diario sus vivencias personales y profesionales. Al encontrarse con niños y jóvenes estudiantes, pudo identificar en ellos el gran potencial y talento musical que poseían, al igual que las ansias de aprender cosas nuevas que le ayudarían a crecer, a salir adelante, a hacer de su arte todo un proyecto de vida y a ser mucho más que músicos profesionales. “Su gente”, como se refiere cariñosamente el Maestro Vicente a sus estudiantes de aquella época, dejaron en él, los más gratos recuerdos que hasta el día de hoy perduran a pesar del paso de los años. “Yo creo que pocas veces ha habido más gente profesional, salida de aquella época, que la gente mía, lo que más me impactó fueron las ganas de vivir, las ganas de aprender de mi gente.” (EVS).

Legado musical a “su gente”

Fueron dieciséis años en Colombia, de los cuales diez años correspondieron a su desempeño

como profesor y director artístico del Conservatorio del Tolima, tiempo suficiente para dejar innumerables huellas en la institución y especialmente en el alumnado. *“Yo me vine por seis meses y bueno... cuando ya he decidido regresar, han pasado 16 años.”* (EVS). Motivado por el gran interés que demostraron los estudiantes en sus primeras clases, se esmeró por impartir una educación integral que les sirviera para su vida profesional y musical. *“Cuando llegó Vicente nos abrió los ojos y nos motivó a trabajar, nos decía, «ustedes van a ser los que van a quedar acá en este Conservatorio, por que nosotros nos vamos a ir, vamos a desaparecer o nos vamos yendo o nos morimos o lo que sea, pero ustedes van a ser la semilla que va a tener que dar los frutos que el Conservatorio necesita»”* (E2)

Siempre estuvo convencido de que la metodología esquemática y tradicional no era suficiente para que sus estudiantes amaran la música y mucho menos, la aprendieran y practicasen a un nivel superior; por esta razón, siempre trabajó por ofrecerles lo mejor de sí y transmitirles sin ningún tipo de egoísmo todos sus conocimientos. *“aprendí a mirar la vida con ojos distintos y descubrí el rol que tenía que cumplir en mi vida profesional”* (E7).

La formación que les brindó en el campo del lenguaje musical, fue primordial para el desempeño profesional de muchos de los que fueron sus estudiantes, les exigía bastante, llevándolos a explorar todas sus potencialidades.

...nos encaminó en el estudio de la música, y a trabajar intensamente. Como será, que en clases de armonía, nos dejaba un trabajo y nos decía por lo menos 20 formas de realizarlo, uno tenía que hacer por lo menos 20 ejercicios del mismo trabajo y a costa de hacerlo era que se aprendía. Era sudor y talento lo que había que aplicar, como decía Bee-

thoven «5% de talento y 95% de sudor» esa era la realidad de Vicente (E2)

La armonía, el contrapunto, los trabajos de orquestación y arreglos corales y especialmente las clases de dirección, fueron definitivas para que sus alumnos tuvieran las herramientas necesarias para elegir su camino y enfoque en el campo laboral. *“Yo me quedé siendo directora de coros, y me quedé gracias a Vicente.”* (E5). Hoy en día, muchos egresados del Conservatorio del Tolima de aquella época, son grandes músicos profesionales, maestros, compositores, directores, arreglistas, etc., que se desempeñan en diferentes instituciones musicales del país y del exterior ;algunos, incluso fundadores y creadores de escuelas de música y programas académicos a nivel superior. La mayoría de los que fueron sus estudiantes, afirman que el Maestro Vicente influenció en gran medida sus carreras, y la motivación y apoyo que el les ofreció, los llevó a creer en sus capacidades y a visualizar un futuro mas allá de los límites que pudieran encontrar en el camino. *“El es el responsable de toda esa cantidad de gente que está afuera. Todo lo que hemos hecho muchos de los que fuimos sus estudiantes, es producto de lo que Vicente cultivó en nosotros y de la formación que nos dio en todo sentido.”* (E1)

Al ser el primer director artístico de habla hispana, la interacción con el alumnado era mas fácil y frecuente, siempre estuvo abierto a responder las inquietudes de los alumnos y dispuesto a enseñarles la música de la manera más eficaz. La mayor influencia a nivel musical que dejó el Maestro Vicente a sus estudiantes, fue principalmente en las materias de contrapunto, fuga, armonía y dirección; debido a su forma-



Vicente Sanchis Sanz: Leyenda viva de una época dorada

ción en conservatorios europeos y al ser español pudo proporcionarles una mejor enseñanza.

Su metodología

Siendo un profesor tan joven y cercano a los estudiantes, podría decirse que metodológicamente se salía de los parámetros conocidos como los desarrollados por pedagogos tan destacados como Kodaly, Orff, Martenot, entre otros. Vicente Sanchis apoyó su forma de enseñar con las teorías de estos personajes, pero siempre le imprimió su toque personal a las clases y desarrolló métodos alternativos para generar interés. *“Él empleaba una tutoría muy sencilla, la metodología de él era muy práctica, uno podía llegar a entender fácilmente todos los temas.”* (E6). Fue un gran creyente al pensar que lo importante no es el tipo de pedagogía que se utilice sino cómo se utiliza, y la forma como se enseñe y se transmite al estudiante. *“Él era tranquilo, descomplicado, abierto; él hacía algo y lo decía sin palabras, sólo con su actitud nos decía: «Disfrútenlo y ya se acabó»; entonces eso le permitía a uno una libertad de acción”* (E5)

Lo que interesaba no era el método sino quien y cómo lo llevaba a cabo. *“Para enseñarle a un niño, no se necesita un método, se necesitan ganas. El niño lo que necesita es ganas de descubrir la música”* (EVS). Siempre basó sus clases primero en aprender a amar la música y luego aprender la teoría de la música. *“En los conservatorios desgraciadamente primero se enseña el do, re, mi, fa, sol, la, si, y lo que necesita el niño, es primero descubrir la música, su música, y después explicarle: «mira eso que estas cantando, es una blanca o una negra o una corchea»... despertar el músico interior, eso es algo fundamental; y eso fue lo que nos funcionó en el Conservatorio del Tolima, el despertar el amor a la música.”* (EVS). No

se limitaba al aula de clase, buscaba mecanismos de enseñanza y aprendizajes más prácticos y estimulantes, vinculando otras áreas del conocimiento como literatura historia y cultura general. *“Acostumbraba formar grupos de estudio extracurriculares donde se realizaban trabajos de composición, se escuchaba, analizaba y discutía la música sinfónica así como diversos temas sobre literatura y de la vida en general.”* (E7)

De eso era que se trataba, si el niño aprendía a amar la música, ya estaba atrapado para toda la vida. *“El nos enseñó a ver la música, a sentirla, a ser alegres; a que la música se transmite pero si tú la sientes y sientes alegría y amor por la música eso es lo que vas a transmitir, eso nos enseñó Vicente Sanchis”* (E8) La música es quizá la más subjetiva de todas las artes, es algo que mueve sentimientos, la música llega al alma; así, que hay que empezar por los sentimientos para luego llegar al cerebro a través del conocimiento teórico; llevar al niño a la experimentación y a la práctica constante. Esa era su metodología. *“Primero que todo nosotros explorábamos, practicábamos y por lo tanto aprendíamos, luego podíamos interiorizar todas sus enseñanzas.”*(E8)

El Maestro Vicente Sanchis era generoso con la enseñanza, respondía las inquietudes de sus alumnos y siempre estaba dispuesto para ellos. Él estaba convencido que sus estudiantes, serían los profesores del mañana y por eso les dio lo mejor académica y personalmente *“El me enseñó a mirar el mundo de otro color, porque él era muy práctico pero muy objetivo, muy amplio pero muy puntual; en lo que veía, en lo que decía y en lo que hacía. Yo encontré en él el eco y lo sigo guardando, lo sigo conservando, sigo sintiendo el eco...”* (E5) *“El vino a emplear una metodología especial, su juventud y carisma obró más que cualquier metodología.”* (E4)

Maestro y amigo

En el Conservatorio del Tolima los estudiantes del bachillerato musical, no tenían la oportunidad de compartir espacios y momentos fuera del aula de clase con sus maestros. Existía una gran barrera que impedía la cercanía entre ellos, su relación era más jerárquica, los estudiantes y docentes ocupaban espacios diferentes; además de esto el idioma era otro impedimento de interacción entre ellos, pues la mayoría de profesores extranjeros hablaban lenguas diferentes al español como alemán e italiano. *“Había mucha distancia entre los profesores y nosotros, ellos eran superiores y nosotros simplemente alumnos, además, por el idioma era muy difícil interactuar con ellos.”* (E.8) A la llegada de Vicente Sanchis a Colombia, todo esto cambió, primero por el idioma, ya que él era de habla hispana y en segundo lugar por su edad, debido a que siendo tan joven (26 años) se le facilitaba llegar más a los estudiantes y existía mayor empatía entre ellos.

Su juventud, dinamismo y encantadora personalidad cautivó al personal de la institución y especialmente a los estudiantes, quienes vieron en él un gran maestro que les podría enseñar a ver el mundo y la música de forma diferente, pero sobre todo a encontrar en él un gran amigo. *“Nos dio amistad, nos dio confianza, valoró lo que nosotros podíamos hacer y llegó el momento en que nos dispáramos a hacer cosas, a dirigir orquestas y coros”* (E.2)

Siempre hubo un vínculo importante, una conexión instantánea entre los estudiantes de su generación. El Maestro Vicente compartió espacios diferentes a los académicos donde interactuaban no solo él y sus alumnos, sino también los demás profesores. Las actividades deportivas eran unos de sus pasatiempos

favoritos. *“El es un excelente amigo, recuerdo mucho que le gustaba jugar fútbol, los miércoles nos íbamos para el parque deportivo con todos los profesores extranjeros y algunos colombianos y los alumnos más adelantaditos. A él le gustaba ir a fútbol”* (E.6). Les brindó su amistad más sincera pero sin dejar atrás su rol como profesor, sin embargo, trataba de motivarlos académicamente por medio de otras actividades extracurriculares. *“Hay una anécdota: una vez llegaba la vuelta a Colombia a Ibagué y había un ejercicio de armonía y muy difícil, él dijo: «El que lo haga se va conmigo en el carro, a ver la llegada de los corredores a Coello»* (E.3). Él rompió las barreras y los estigmas que existían entre profesores y estudiantes. *“Él nos dio un muy buen trato, trato de amigo, no trato de profesor - estudiante; que en esa época era lo normal”* (E.3) Algunos de sus estudiantes dicen: *“Tuve el privilegio de ser su alumna”* (E.5) *“Aparte de ser mi profesor, tenemos una amistad incondicional que ha resistido con el paso del tiempo”* (E.4)

Cargos que desempeñó en el Conservatorio

Cuando Vicente Sanchis fue contactado por el CIME, el Conservatorio lo que necesitaba principalmente era un Director Artístico, una persona que se encargara de la Dirección de la Orquesta, del Coro y que llegara a desempeñar un cargo directivo con responsabilidad y talento. Sin embargo, debido a su corta edad, las directivas de la institución le ofrecieron el cargo de docente, dictando las cátedras de piano, armonía, contrapunto y fuga, pues consideraban que una persona tan joven no estaba lo suficientemente preparada para este cargo ya que los anteriores directores artísticos siempre habían sido personas mayores. Su desempeño como



Vicente Sanchis Sanz: Leyenda viva de una época dorada

profesor siempre fue excelente y satisfactorio así que su acenso fue rápido, pues convenció a las directivas de que él era una persona idónea, capaz de asumir cualquier responsabilidad. De esta manera, a los seis meses de estar en el Conservatorio, la señora Amina Melendro decidió confiarle el cargo de subdirector y a los pocos días llegó a ser el Director Artístico.

Al convertirse en Director Artístico sus responsabilidades aumentaron, pues no sólo debía enseñar las materias musicales que dictaba sino también, enseñar dirección de orquesta y dirección coral.

Cumplió funciones de Director de las dos grandes agrupaciones representativas del bachillerato musical de Conservatorio del Tolima, ellas fueron: la agrupación mixta denominada Coro del Bachillerato Musical, conformada por un promedio no menos a 120 integrantes de los grados 4º a 8º para quienes realizó gran cantidad de arreglos corales de gran valor artístico; y el segundo fue la Orquesta Sinfónica del Conservatorio, conformado por los estudiantes instrumentistas más sobresalientes y a veces reforzados por los profesores del bachillerato, para el montaje de obras sinfónicas de alta exigencia. (E7)

El Maestro Vicente realizó arreglos diferentes que se salían de los esquemas tradicionales, la innovación era un elemento fundamental en todo su trabajo artístico.

La innovación era permanente, la gran parte de los trabajos por no decir que la infinita mayoría eran arreglos de él y él hacía los arreglos de las canciones de moda, entonces yo puedo recordar con infinito placer como cantábamos obras a ocho voces y como cantamos todas las canciones que iban saliendo. Él las arreglaba, era como una máquina de producir” (E5)

Realizó algunas composiciones para coro como; El invierno y Padre Nuestro entre otras. También realizó algunos arreglos para el Coro del Tolima como los cucaracheros, los Guaduales, Soon, Ah Will Be Done, estos arreglos son de los pocos que se encuentran en la musicoteca de la institución. Además de ser un arreglista y compositor bastante prolífico. Resulta todo un misterio saber, que gran parte de su material musical (Composiciones especiales hechas para el Conservatorio y arreglos) desaparecieron del archivo, pues no se conoce su paradero y las razones por las cuales fueron eliminados.

Uno de los documentos más importantes y de relevancia histórica que desapareció fue el **“Himno del Conservatorio del Tolima”** escrito por el Maestro Vicente Sanchis y reconocido por algunas personas del personal administrativo de la época. Sin embargo nunca se dio a conocer a los estudiantes y se desconoce su paradero. El Maestro Vicente no conserva ninguna copia pues el original se encontraba en las instalaciones de la institución. *“Yo si sé que Vicente escribió el himno del Conservatorio y vi las partituras, pero yo no supe que pasó con eso ni a donde fue a parar”* (A2).

Grupos que organizó en el Conservatorio

Para el año de 1965, cuando el Maestro Vicente llegó al Conservatorio, ya existía la Orquesta Sinfónica y el Coro del Tolima; la Orquesta integrada en su totalidad por los profesores de la institución, y el Coro por algunos pocos estudiantes y gente de la sociedad ibaguereña. Vicente Sanchis, vio la necesidad de involucrar más a los estudiantes en el quehacer musical de la institución y decidió fundar “el Coro del Bachillerato Musical” *“Agrupación que a nivel*

musical, estaba a la altura de cualquier coro profesional del mundo”, (E1, 3, 5, 6)

Aunque no obtuvo tantos reconocimientos como el Coro del Tolima, el Coro de Bachillerato realizó muchas presentaciones dentro y fuera de la ciudad, especialmente en municipios y veredas del Tolima, llevaron su música, hicieron diferentes giras junto a la Orquesta Sinfónica del Conservatorio, donde paulatinamente gracias a la intervención de Vicente fueron ingresando estudiantes y ya no únicamente profesores. “...entre las tantas cosas que hizo fue inyectarle oxígeno al Coro y ese oxígeno... me incluyo, eran voces jóvenes las voces del Coro del Bachillerato y eso hizo que wauuu... sonara otra vez” (E5). De las prácticas musicales en las cátedras que dictaba el Maestro Vicente, fueron emergiendo diferentes grupos instrumentales de cámara, conformados por estudiantes del bachillerato musical.. “*El Coro del Tolima y el Coro del Bachillerato Musical subieron el nivel bajo la batuta de Vicente y empezaron a gozar de mayor prestigio.*” (E3)

Aunque el Coro del Tolima ya estaba conformado, el Maestro Vicente Sanchis lo reestructuró y reorganizó. Los integrantes del Coro del Tolima eran casi en su totalidad gente de la sociedad, vinculada empíricamente a la música, muchos de ellos sin conocimientos teóricos como lectura de partituras, pero con un indudable talento innato. Buscando el mejoramiento musical, mayor calidad vocal del Coro y mayor a agilidad en la realización de los montajes, Vicente delegó personas para que hicieran de monitores de cada registro; (Soprano, contralto, tenor y bajo.) ellos eran estudiantes del bachillerato que pertenecían al Coro del Tolima, y que realizaban ensayos parciales por registro, para enseñarles las partituras a aquellos que no

leían, al igual que para realizar entrenamientos de técnica vocal y expresión.

Algunas de las mujeres integrantes del Coro del Tolima, demostraron gran interés por el canto y la actividad coral, conformaron una nueva agrupación femenina dirigida por Vicente Sanchis, llamada Coro Aymará. “*El Coro Aymará estaba conformado por mas de 30 señoras, el hizo arreglos muy bonitos; entre ellos el que más se destacó fue: Brasil, Música Cubana, entre otros.*” (A1).

Pero como Aymará es un vocablo Boliviano, decidieron cambiarle el nombre por uno más representativo de nuestra cultura y la llamaron *Coral Dulaima*. En un artículo escrito por el Maestro Vicente Sanchis, con su estilo irreverente, invitaba a todos los Rotarios a un concierto que realizaría la coral Dulaima, luego llamada coro Aymará. El Maestro Vicente Sanchis, no se limitaba a los grupos existentes como el Coro del Tolima, orquesta, ensambles y demás, sino que también motivaba el trabajo grupal e individual de los estudiantes aventajados, brindándoles la oportunidad de presentar recitales en el Salón Alberto castilla, en ocasiones acompañados o dirigidos por él. “*Acostumbraba formar grupos de estudio extracurriculares, donde se realizaban trabajos de composición, se escuchaba, analizaba y discutía la música sinfónica así como diversos temas sobre literatura y de la vida en general*”

Aportes al Conservatorio del Tolima

Cuando el Maestro llegó al Conservatorio, ya había estudiantes talentosos que no tenían oportunidades para expresarse y darse a conocer, pues institucionalmente no se contaba con esas opciones. Así, el Maestro se propuso trabajar en las posibilidades musicales y a fortalecer-



Vicente Sanchis Sanz: Leyenda viva de una época dorada

las para despertar la creatividad y habilidades de sus alumnos y así llevarlos a destacarse en el medio. No se conformó sólo con dirigir, sino que también quiso aportar su granito de arena para construir unas bases sólidas que hicieran de la institución, un Conservatorio a nivel de cualquier otro en el mundo. Él deseaba que el Conservatorio estuviera al día, que fuera una institución a la vanguardia. *“El Conservatorio había que reformarlo, todas sus estructuras tenían que ser modificadas, todas...”* (EVS). El aporte académico fue inmenso, Vicente Sanchis rompió los esquemas y cambió los parámetros de la enseñanza a los cuales estaban acostumbrados.

Antes de Vicente, era un bachillerato musical donde se veían muchas cosas; pero cuando él llegó, trajo nuevas ideas y sobre todo, implementó mucho la práctica, la música se volvió mas práctica, ya nos salíamos de los convencionalismos teóricos; él nos decía: «estudien la armonía con todas sus reglas, léanlas pero después... haga con ellas lo que se le de la gana». Él nos dio la libertad, nos explicó que las leyes hay que conocerlas para poder violarlas. (E2).

Entre sus grandes logros, se destacó el montaje de la obra del compositor de nacionalidad Alemana Carl Orff, titulada “Carmina Burana” realizada con el bachillerato musical, para la cual se desarrollaron intensos ensayos de gran exigencia y preparación. *“El montaje del Carmina Burana fue algo sensacional, trabajamos mucho para eso”* (E8). La presentación de este concierto fue en el salón Alberto Castilla, y la totalidad de la gente que participó incluyendo los solistas, eran estudiantes del bachillerato musical. Fue una magnífica presentación que se llevó los aplausos y las ovaciones de todos los asistentes.

Lo del Carmina Burana fue una cosa impresionante. Estábamos terminado el Carmina Burana, el “O Fortuna” que se repite y en ese momento se fue la luz... apenas íbamos terminando se fue la luz, y ¡claro! Yo debí haber parado la orquesta y el coro, pero yo me di cuenta (en esas reacciones de emergencia) me di cuenta que había un rayo de luna o algo por el estilo que entraba por una ventana, por los arboles aquellos... me puse ahí y seguimos y ¡claro! aquello fue mágico más que otra cosa, y el público estaba maravillado y por supuesto después queríamos que se fuera la luz siempre, porque el público aplaudía mucho más. (EVS).

Máximos logros

Debido al excelente desempeño del Maestro Vicente Sanchis y a la producción musical del Coro del Tolima previamente evidenciado dentro del país, la señora Amina Melendro de Pulcicio decidió apoyar al Coro para que viajara y mostrara su talento, representativo del Tolima y de Colombia ante el mundo. Las gentes de Ibagué nunca se llegaron a imaginar que el Conservatorio del Tolima pudiera llegar tener tanta resonancia en Europa, siendo reconocido por ganar grandes premios por sus diferentes agrupaciones, sobresaliendo por encima de otros conservatorios europeos.

Bajo la dirección del maestro Vicente Sanchis se logró este reconocimiento, pues el Coro del Tolima, participó en uno de los concursos de música polifónica más importantes del mundo “Guido D’Arezzo en Arezzo Italia en el año 1969, obteniendo el 2º puesto en la 1ª categoría de música clásica, y el 9º puesto en categoría folclórica, entre 35 coros del mundo. *“El mayor logro, en cuanto a rimbombancia y toda la cosa, fue probablemente el premio en Arezzo”*. (EVS).

Luego de tan grande reconocimiento se organizó para el Coro Del Tolima, una recepción de bienvenida con una gran celebración. La única vez que el Conservatorio ha tenido un gran eco internacional a nivel de concurso se logró con el Coro del Tolima y bajo la batuta del Maestro Vicente Sanchis Sanz. *“Eso fue un gran logro de Vicente”*. (E4). *“Lo de Arezzo fue increíble, nunca nos imaginamos que el Coro fuera a ganar y mucho menos en la modalidad de música clásica, todos quedamos muy contentos por eso y por supuesto Vicente también.”* (A2).

Dentro de las grandes distinciones recibidas mientras Vicente Sanchis era el Director, también hay que destacar un suceso muy importante y de gran significado, la invitación que recibió el Coro del Tolima a ciudad del Vaticano en audiencia especial para hacerle una muestra musical a su santidad el Papa Pablo VI quien ya había visitado Colombia. *“Cuando nos invitaron a Italia, nos llevaron a donde el Santísimo Padre en audiencia especial, eso fue maravilloso, no lo podíamos creer.”* (A1).

La excelente interpretación del Coro y la majestuosidad de las obras interpretadas, (muchas de repertorio latinoamericano), dieron lugar a que se le otorgara la condecoración de Medalla del 2º concilio Vaticano entregada por Papa Pablo VI. *“Me acuerdo que fuimos a cantarle al Papa Pablo VI. Me impactó. Tenía los ojos más hermosos que había visto en mi vida, por cierto había estado en Colombia en un barrio de Bogotá. Nos preguntó de donde son: le dijimos... del Tolima, en el centro de Colombia, nos dijo: « lo siento, no se donde queda el Tolima». Y bueno... yo tampoco lo sabía hasta cuando llegue allá.”* (EVS).

En 1966 la República de Nicaragua, por intermedio del embajador de Colombia en di-

cho país, extendió la invitación al Coro del Tolima, para que se desplazara hasta allí y realizara una gira de conciertos por todo el territorio.

El Maestro Vicente Sanchis Sanz y demás directivas de la institución acompañaron al coro en esta travesía donde fue tan grande su éxito que el Presidente de la República de Nicaragua, facilitó el Avión presidencial al Coro del Tolima, para que regresara a Colombia con todas las comodidades. *“...cuando estuvimos en Nicaragua con Vicente y la gente del Coro, el honorable presidente de ese país, ¡nos presto el avión presidencial!, eso fue genial, nos sentíamos como unos reyes.”* (A1)

Los Conciertos

Como ya se ha dicho, la gran mayoría del material documental de la época en la que el Maestro Vicente Sanchis estuvo en Ibagué, fue extraviada o desaparecida, sin embargo, se recuperó un buen número de material representado especialmente en programas de Mano de los conciertos dirigidos por él, que se realizaban en ese entonces. Con el Coro del Bachillerato Musical y la Orquesta Sinfónica, el Conservatorio del Tolima hizo presencia en muchos municipios del Tolima y en otros lugares del país, con el fin de mostrar el trabajo musical que se realizaba en la institución y de acercar a la gente del común a las manifestaciones musicales.

Otros aportes

Un nuevo planteamiento educativo en Colombia fueron los INEM, Institutos Nacionales de Educación Media, en donde se organizaron centros para formar a los estudiantes en tecnologías que les permitieran ingresar al mercado laboral al terminar el bachillerato. Los organizadores de este proyecto, convocaron a Vicente



Vicente Sanchis Sanz: Leyenda viva de una época dorada

Sanchis como creador del programa musical para los INEM. Aunque no es un aporte propiamente a la institución, él lo hizo pensando en el bienestar de “su gente”, los alumnos del Bachillerato Musical, jóvenes que estaban a punto de graduarse y no tenían posibilidades laborales claras como profesionales, se vinculaba a este programa especialmente diseñado con especificaciones musicales de alta calidad, para ser la fuente de empleo más importante para los egresados de la época y se convirtió en su trampolín a nuevas oportunidades.

El programa de música del INEM esta hecho por mi, ya estará modificado pero esta hecho por mí. Yo lo que quería hacer era un programa un poquito a la medida de mi gente, porque yo tenía un montón de muchachitos a punto de graduarse y buscar trabajo no era fácil, como ahora y menos en música. Los trabajos no abundaban, entonces yo me metí al programa de INEM y tuve que subir montones de veces a Bogotá hasta lograr que me hicieran el programa que yo más o menos quería, y por eso hay tanta gente trabajando en los INEM, que yo fui metiendo y acoplando allí. Había que abrirles campos.” (EVS)

La despedida

Fue a finales de Noviembre de 1975 cuando el Maestro Vicente Sanchis Sanz, tuvo que despedirse del Conservatorio del Tolima, de la ciudad, y lo más doloroso; despedirse de “su gente” sus estudiantes, amigos, cómplices, su familia. Decidió dejar Ibagué pues sus relaciones con administrativos de la institución ya no volverían a ser como antes. Esta situación era dolorosa e inaguantable. Fue una despedida bastante triste, pues habían sido 10 años de muy buenos momentos, de excelentes recuerdos, de triunfos, logros y un tiempo en el que consolidó una

gran amistad con sus alumnos, quienes sintieron con mayor afección su partida. “*Cuando se fue Vicente, todos quedamos muy tristes fue una gran pérdida, no sólo para el Conservatorio del Tolima, sino para nosotros como sus estudiantes y sus amigos.*” (E1).

Sus estudiantes y amigos más cercanos lo acompañaron en su partida, y lo despidieron con una gran celebración en la que se consolidaron los lazos de amistad que aún prevalecen. “*El mejor logro del bachillerato fue un regalo que me hizo uno, de ellos... No voy a decir el nombre, pero cuando me fui de Ibagué, me regaló dos mangos... ¡me regaló dos mangos!...y eso lo tengo guardado acá* (señalando su corazón). (EVS). Vicente Sanchis se trasladó a la ciudad de Cali, Valle del Cauca, donde trabajó en la Universidad del Valle y en el Conservatorio Antonio María Valencia durante seis años. Sin embargo, se presentaron situaciones desfavorables para él a consecuencia de su divorcio, ya que en esa época no se perdonaba fácilmente la renuncia al matrimonio legalmente constituido ante la Iglesia. Esto lo llevó finalmente a abandonar Colombia a principios de 1981. “*Nunca pensé en regresar, y por circunstancias que no vienen al caso tuve que hacerlo, pero...nunca pensé en regresar a España. Yo soy... yo soy Colombiano...*” (EVS).

En la actualidad

En nuestros días el nombre de Vicente Sanchis Sanz toma suma importancia a nivel nacional en toda España, gracias a su ardua labor realizada en el campo musical de este país. Se le reconoce como un gran músico tanto así, que ha tenido la oportunidad de estar como jurado en diferentes concursos de distintas ciudades de España y otras naciones. Su destacado

desempeño en el arte de la dirección orquestal y coral le ha permitido ser invitado de honor para dirigir agrupaciones de mucho prestigio en diversas ciudades del mundo. El conservatorio de Isla Cristina en la provincia de Huelva (España) ha querido reconocerle al maestro su importante labor en tantos años de trabajo haciendo que su nombre sea el nombre de la institución Conservatorio Vicente Sanchis Sanz. *“En la actualidad en España, Vicente Sanchis Sanz es reconocido musicalmente a nivel nacional. Uno de los conservatorios de allí lleva el nombre de él.”*(E-7).

El maestro Vicente, también realizó el proyecto para que la provincia de Huelva tuviera una red de escuelas de música que llevara este arte hasta el lugar más escondido de sus pueblos, y en estos días este proyecto aún sigue vigente siendo sostenido por el gobierno. *“...una red de academias que hice en la provincia de Huelva. En este momento la red persiste, subsiste y tiene más escuelas de música pagadas por el gobierno, logró que financiaran eso y tienen más escuelas de música que ninguna otra provincia en España.”*(EVS) En la ciudad de Sevilla – España se hizo uno de los actos más conmemorativos para la vida del maestro, allí se construyó el *“Parque de la Música Vicente Sanchis Sanz”* en honor a él, a su esfuerzo y dedicación, y al empeño que imprime siempre que hace de la música más que un arte. *“Uno de los honores más grandes que me han hecho es ponerle mi nombre a un parque público, yo soy la única persona de Sevilla que tiene un parque público a nombre suyo.”* (EVS) Es dueño y fundador de la escuela de música *Música Albéniz* en Tomares, Sevilla, España; escuela dirigida por su hija Riklia Sanchis Akerman y donde brindan gran parte de su tiempo y todas sus fuerzas para impartir la mejor formación a niños y jóve-

nes amantes de la música que quieren destacarse en este medio.

Recientemente estrenó su obra *El Castillo de Alaquás* en el mes de Octubre de 2008 y ha sido invitado a Cuba donde dirigirá un concierto de su Cantata Sinfónica *América Nuestra*, estrenada en 1992 en Huelva y que estuvo de gira por Brasil, Argentina y Chile. Por otro lado compuso la música de la banda sonora del largometraje español *Yerma*.

Hoy día, Vicente Sanchis goza de la posibilidad de seguir haciendo lo que más disfruta, su música. Sigue componiendo obras orquestales y corales algunas de las cuales dirige y otras realiza especialmente para diferentes eventos musicales en el mundo, desde Sevilla España donde actualmente reside.

Conclusiones

En el desarrollo de esta investigación se realizó la biografía del Maestro Vicente Sanchis Sanz, documentando los aspectos personales y profesionales más destacados de su vida.

Se establecieron y definieron los aportes pedagógicos y musicales del Maestro Vicente Sanchis Sanz al Conservatorio del Tolima, reconociendo la importancia de su trabajo realizado durante la década de su permanencia en la institución (1965 -1975).

Para el grupo de investigación fue un reto y un privilegio trabajar en este proyecto, teniendo en cuenta la dificultad que existía a la hora de reconstruir la historia de vida de un maestro que no conocíamos y que vive fuera de Colombia. Nuestro único aliciente fue el de participar en el proceso que realiza el Conservatorio del Tolima, al escribir su propia historia y la de sus protagonistas.

Por motivos que desconocemos y que no



Vicente Sanchis Sanz: Leyenda viva de una época dorada

fueron explicitados por los que participaron en esta investigación, en el Conservatorio del Tolima no hay ningún documento que pueda aportar datos de las actividades del Maestro Vicente Sanchis durante su permanencia, lo que consideramos lamentable pues hemos constatado sus aportes y su trascendencia en la institución y para ello dejamos esta historia de vida escrita.

Como grupo de investigación nos sentimos muy orgullosos(as) de hacer una contribución significativa al patrimonio histórico del Conservatorio del Tolima.

Este trabajo ha transformado nuestros intereses profesionales ya que pudimos conocer otro enfoque que se le puede dar a la profesión de Licenciado en Música como lo es el de investigador; y además, tuvimos la oportunidad de formarnos en un campo que consideramos debe ir paralelo al trabajo musical.

En la actualidad el Conservatorio cuenta con una planta de docentes de excelente calidad y de pensamiento abierto, propositivo, e innovador como en algún momento lo fue Vicente Sanchis Sanz, esto hace que cada vez los estudiantes y egresados tengan un alto grado de profesionalismo y competitividad.

Bibliografía

- Aisamak León, E. & Bermúdez O. & Restrepo, G. & Lizardo, J. H. (2000). *Gerencia y Gestión de las Organizaciones Culturales*. Bogotá. Promoción y Marketing Group.
- Ballart Hernández, J. (2001). *Gestión del Patrimonio Cultural*. España. Ariel Patrimonio.
- Barboza Gutiérrez, F. (2004) *El trabajo de grado*. Manizales, Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Carvajal, L. B. (1995). *Teoría y práctica de la Gestión cultural*. Colombia. Editorial Instituto San Pablo Apóstol.
- COLCULTURA, SECAB (1994). *Formación en Gestión cultural*. Colombia. Víctor Guédez y Carmen Menéndez editores.
- De Zubiría Samper, S. & Abello Trujillo, I. & Tabares, M. (1998). *Conceptos básicos de administración y gestión cultural*. España. Cuadernos de la OEI.
- Fernández, R. (1992). *El trovo de la Alpujarra*. En: *El trovo en el Festival de Música Tradicional de la Alpujarra. (1982 – 1992) Tomo I*. Granada. Centro de Documentación Musical de Andalucía.
- Furtwängler, W. (1975). *Del Oficio del Director* (Traducción de Jacques Bodmer). Wiesbaden Alemania. Brockhaus
- Galindo, J. (2004). *Cibercultura en la investigación. Intersubjetividad y producción de conocimiento*. México. Textos de la CiberSociedad.
- Gallo J.A, (1999). *El Director De Coro .Manual para la dirección de coros vocacionales*. Buenos Aires. Morelos Artes Graficas.
- Goffman, E. (1952). *Internados*. Canadá. Amorrortu Edito.
- Lamarca, M. J. (2005). *El Nuevo Concepto de Documento en la Cultura de la Imagen*. Madrid. Universidad Complutense de Madrid.
- Marx, K. (1859). *Prólogo a la Contribución a la Crítica de la Economía Política*. Berlin. Marxists Internet Archive.
- CINDE, (1994). *Memorias*. Seminario Nacional de Investigación Cualitativa. Medellín.
- Ochoa Ángel, J. (1996). *Las historias de vida: un balcón para leer lo social*. Medellín. Facultad de Ciencias Sociales y Humanas Universidad de Antioquia.
- Ouellet, A. (2001) *Procesos de investigación, Introducción a la metodología de la investigación y las competencias pedagógicas*. Colombia, Centro de investigaciones EAN.



Álvaro Ramírez Sierra: Crónica de un compositor vanguardista colombiano

Álvaro Ramírez Sierra: Crónica de un compositor vanguardista colombiano*

Lic. Andrea Hernández Guayara**, Lic. Andrea del Pilar Varón
(Fecha de recepción julio 2009; fecha de aprobación septiembre 2009)

Resumen. La obra musical del compositor Álvaro Ramírez Sierra (1932 - 1991) forma parte de un proyecto de investigación liderado por el guitarrista Gustavo Niño Castro. Este proyecto inició en el año 2006 en el Conservatorio del Tolima, con la participación de docentes y estudiantes de la Facultad de educación y Artes de la misma institución. En la actualidad (2009) el proyecto tiene como primeros productos la edición de 23 manuscritos del compositor y una compilación de 108 de sus obras. Producto de dicha investigación, este artículo busca presentar a la comunidad académica un perfil biográfico de este desconocido personaje; de su vida musical, sus logros, su pensamiento y del legado musical vanguardista para su época, que dejó para las nuevas generaciones.

Palabras clave: Álvaro Ramírez Sierra - música colombiana del siglo XX – compositor vanguardista – historia de vida – catalogación musical

Abstract. The work of the composer Álvaro Ramírez Sierra (1932 - 1991) is part of a research project led by the guitarist Gustavo Niño Castro. The project began in 2006 in the Conservatory of the Tolima, with the participation of a group of teachers and students of the faculty of education and Arts of the institution. At present (2009) the project has yield as its first products the edition of 23 manuscripts of the composer and a compilation of 108 of his works. This article describes a little of this unknown character, his musical life, his achievements, his way of thinking and especially is an approach to the musical legacy he left for the new generations.

Key words: Álvaro Ramírez Sierra - Colombian musician of the XXth century - avant-garde composer - history of life - musical cataloging

* Artículo elaborado a partir del informe de Trabajo de Grado presentado por las autoras para optar al título de Licenciatura en Música del Conservatorio del Tolima, noviembre de 2007.

** Licenciada en Música Conservatorio del Tolima. Candidata a Maestría en Universidad de la Salle. Correo electrónico: andrea8623h@gmail.com

“Lo recuerdo subiendo con un estudiante,
el estudiante era su bastón”.¹

Álvaro Ramírez Sierra, nació en la ciudad de Santiago de Cali el 6 de junio de 1932 en el seno de una familia conformada por su padre Tulio Ramírez Rojas, su madre Liboria Sierra y dos hermanos Aída Ramírez Sierra y Tulio Enrique Ramírez Sierra. (Tejeda, 1995). Desde muy temprana edad mostró una gran aptitud artística así, a la edad de diez años estando radicado en la ciudad de Bogotá, recibió orientación del pintor y pianista José Antonio Rodríguez Cubillos. Cuando su padre fue rector del colegio Externado Nacional de bachillerato, éste se preocupó mucho por la educación musical de la institución, así que nombró como profesor de música al maestro Ernesto Martín.



Álvaro Ramírez Sierra en su infancia

“Frecuentaba esa institución el profesor Antonio Varela – director del coro y Roberto Olgún, destacado pianista bogotano que ofrecía recitales en el Externado, personas que fueron importantes para su formación musical en esa primera etapa de su vida.”² Sus amigos lo recuerdan como un hombre de contextura delgada y manos de pianista. El maestro Ramírez Sierra estudió parte de su primaria en el colegio Camilo Torres en la ciudad de Bogotá y parte de su bachillerato en el colegio Gimnasio de Occidente en la ciudad de Cali fundado por su padre, quien además de preocuparse por su formación académica fue su gran amigo junto con su madre. De ellos siempre recibió apoyo espiritual y material.



Álvaro Ramírez Sierra en Boston (E.E.U.U.)

Mientras estudiaba su bachillerato, inició sus estudios musicales básicos en el Conservatorio de Cali, donde recibió formación con los maestros León J. Simar, (armonía), Salvador Ciociano (violín), Fritz Saifert (Viola), y con Luís Carlos Figueroa (piano). El maestro Figueroa, quien fuera su gran amigo, admirador del talento e inquietud que mostraba él por el

1 Entrevista personal de la Biblioteca A.R.S del conservatorio Antonio María Valencia

2 Entrevista realizada el 10 de abril de 2007 al maestro Luis Carlos Figueroa primo del maestro Ramírez Sierra.



Álvaro Ramírez Sierra: Crónica de un compositor vanguardista colombiano

piano, era también a quien el maestro Ramírez Sierra mostraba y confiaba sus obras para posteriores correcciones. Se graduó como bachiller el 14 de julio del 1954 del Colegio San Luís Gonzaga en Cali, y en 1955 gracias a un préstamo hecho al ICETEX, el maestro Ramírez Sierra viaja a Boston para estudiar en el Conservatorio de esta ciudad. “En Boston donde estuvo un tiempo, hizo estudios de composición y trabajó en una orquesta.”³

El diario El País de Cali, relató el hecho de la siguiente manera:

“Álvaro E. Ramírez Sierra viaja hoy a Boston por la vía de Nueva York. Hijo del apacible caballero don Tulio Ramírez, Álvaro se propone continuar estudios sobre composición musical, de órgano y orquestación general. Desde muy niño se viene dedicando a dichos estudios y en la actualidad está capacitado para continuar sus estudios superiores, los que hará en la universidad de Boston, uno de los institutos más afamados de los Estados Unidos. Despedimos cordialmente a Álvaro deseando que corone su carrera con todo éxito, al mismo tiempo que lo felicitamos junto con su apreciable familia. Estas páginas estarán listas para registrar



Ramírez Sierra interpretando el piano

con gusto los éxitos y adelantos de tan consagrado estudiante.”⁴



Álvaro Ramírez Sierra con su hija Lina María Ramírez

En Boston estudió armonía, contrapunto, instrumentación, orquestación y composición con los profesores Daniel Pinkan, Rubén Gregorian, Roberto Oberly, Atilio Poto. (Tejeda, 1995) “En los mismos Estados Unidos tuvo oportunidad de estrenar su “Trío Número 1 para instrumentos de viento”, obra que fue elogiada por el notable tratamiento de ideas contemporáneas.”⁵ Allí mismo realizó un curso de instrumentación y regresa a Colombia en 1959; en 1.961 se casa con la señora Nhora Leonor Abadía Morales, de este matrimonio nacen una niña, Lina María Ramírez (a la que dedica una de sus obras: canción de cuna para violín y piano) y un niño, Hernán Ramírez. Ante la necesidad de cumplir con el pago del

³ *Ibíd.*, p 6

⁴ Diario El país. Cali 1955

⁵ Álvaro Ramírez Sierra. Un notable compositor. El país Cali.1959

crédito obtenido para sus estudios, el maestro Ramírez Sierra buscó trabajo en la Ciudad de Bogotá; al no obtener ningún resultado regresa a Cali donde trabajó como profesor de inglés y luego es nombrado para dictar los cursos de solfeo a niños en el conservatorio Antonio María Valencia. El maestro Ramírez Sierra vivió en varias partes de la ciudad de Cali “en la calle 5 entre Cra. 4ª y 5ª, en los barrios el peñón, San Fernando, Tequendama y Santa Isabel, en este último falleció.”⁶

En 1961, el maestro Ramírez Sierra ganó el concurso de la Asociación de Cervecerías con su poema sinfónico “*El Valle Del Lili*”. Otto de Greiff señaló en su columna que “Luís Antonio Escobar y el caleño A.R.S, en forma semejante, ganaron en la parte correspondiente a obras pasadas en aires de los llamados nacionales: aquél con una breve obra coral, este con un igual breve poema sinfónico.”⁷

Otra obra sobresaliente en la década de los 60's fue el “Concierto para piano”, estrenado en 1965 por Mary Fernández de Bolduc, en el teatro Municipal de la ciudad de Cali, bajo la dirección del maestro Luís Carlos Figueroa.

La presencia de Mary Fernández de Bolduc en el concierto de la orquesta de Cali el 23 de junio en el Teatro Municipal y dentro de la programación de abono del Festival Nacional de Arte, interpretando el Concertino para Piano y Orquesta, del compositor caleño A.R.S, es más que un justo reconocimiento a la calidad superior de esta pianista vallecaucana, de dedicada ejecutoria y fina sensibilidad.⁸



Luís Carlos Figueroa Sierra, primo y gran amigo del Maestro Ramírez Sierra

Una de sus obras más queridas y de mayor renombre en el ámbito nacional es la obra *Estudio Sinfónico*⁹, con la que ganó un premio en el “VI Festival de Arte de Cali”, fue estrenada y dirigida por el maestro Ernesto Díaz en 1969 en este festival, posteriormente fue interpretada en Bogotá por la Orquesta Sinfónica de Colombia, bajo la dirección del maestro Olavs Roost.

“El Estudio Sinfónico de Ramírez Sierra es una obra trascendente, haciendo de ella una pieza sinfónica de noble efectismo sin carecer de profundidad y hondura musical. Una obra de inmensas posibilidades sonoras donde la orquesta se agiganta y el espíritu de la obra es apasionado, hasta puede decirse que es romántico. Dicha vitalidad mezclada con pasajes serenos y evocativos se debe a tres factores: en primer lugar, a una rítmica que puede

6 Ídem, Figueroa.

7 De Greiff, Otto. Diario el Tiempo. Vida cultural la música en 1961.

8 Grandes Espectáculos en Festival de Arte de Cali. Otros espectáculos. Domingo 23 de mayo de 1965. EL PAIS. Cali

9 Cali junio 23. (De Guevara). Los compositores caleños A.R.S y Santiago Velasco Llanos, conquistaron los primeros premios para obras sinfónicas y de cámara, respectivamente, presentadas al cuarto concurso nacional de composición nacional en desarrollo del “VI festival Nacional Arte”. Con la obra “Estudio Sinfónico”, el compositor Ramírez Sierra se hizo acreedor al primer premio de \$6.000 donado por el ingenio Riopaila. Primeros premios en festival de Arte a 2 músicos Caleños. 23 de junio 1965



Álvaro Ramírez Sierra: Crónica de un compositor vanguardista colombiano

pasar de la dulzura a la violencia sin solución de continuidad en su dialéctica; en segundo término, a la construcción de sus relaciones de sonoridad y por último a una relación tonal de las variaciones, ya que la obra es un tema de variaciones. De esta obra aparece una grabación realizada por Colcultura, hoy Ministerio de Cultura. El estudio sinfónico, se caracteriza por la combinación de timbres instrumentales y ritmos folclóricos.”¹⁰

En la década de los 70's el maestro Ramírez Sierra perteneció a la orquesta del Conservatorio de Cali como violista, bajo la dirección del maestro Luís Carlos Figueroa. El maestro Luís Carlos Figueroa expresó “era un hombre muy afinado, siempre llegaba a tiempo y era muy pulcro al vestir”¹¹

Mientras estuvo en Boston compuso “Cantos a mi Tierra” para violín y clavicémbalo (1957), pero su interpretación y grabación se realizaron en Italia, en la iglesia de San Jacopo, Firenze por el dúo Isabel O’Birne (violín) y Rodrigo Valencia (clavicémbalo), el 28 de septiembre de 1978; igualmente por el maestro Luís Carlos Figueroa y la misma O’Birne, interpretaron esta obra en febrero de 1979, en la Sala Beethoven de Cali. Marta Enna Rodríguez indicó que esta obra “Contiene el elemento folclórico y de gran interés tanto para el piano como para el violín.” (Rodríguez, 2000: 6). Como docente del Conservatorio Antonio María Valencia se ganó la admiración de sus estudiantes y compañeros. Tenía una oficina para las consultas estudiantiles.

“El Maestro Figueroa como director del conservatorio Antonio María Valencia nombró a Álvaro



Programa de mano. Diciembre de 1982

Ramírez Sierra como profesor de esa institución, cargo en el cual se desempeñó con vocación y eficacia. Es así como dictó clases de solfeo, armonía, contrapunto y fue asesor de composición musical. Por su cuenta organizó una pequeña orquesta de cámara con la cual hizo algunas presentaciones bajo su dirección.”¹²

En 1976 funda la orquesta filarmónica de Cali y realizó un importante concierto en la navidad del año 1.982. El maestro Ramírez Sierra perteneció a los compositores adscritos al Instituto Colombiano de Cultura, estos se comprometían a enviar obras musicales. Mientras este instituto existió, el Maestro Ramírez Sierra envió las siguientes obras: “Estudio Sinfónico”, “*Valle del Lili*”¹³, “Fantasía” para seis

10 CENTRO DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL, Ministerio de Cultura. Entrevista realizada por Oscar Altair al Maestro Ramírez Sierra el 18 de abril 1991 en casa del compositor en Cali.

11 Op. cit. Figueroa

12 Op. cit. Figueroa

13 Comento Rodríguez (2000) acerca de esta obra: “En el Valle del Lili, domina una pequeña melodía, que es la parte central de la obra, con armonía tradicional y una serie de cambios rítmicos.”

Instrumentos de Viento, “Caricia”¹⁴; “Gloria” para Coro Mixto, “Salve Regina”, “Momentos de la Doncella”; “La Cosecha”, que fue compuesta en el año de 1965. Esta compuesta por cuatro cantos sinfónicos inspirados en los textos poéticos del libro *La Cosecha*, del poeta hindú Rabindranath Tagore en cuyo comienzo se expresa la siguiente frase:

*“Solo, entre las sombras silenciosas de mis pensamientos pronunciaré tu nombre”.*¹⁵ El director de orquesta Agustín Culler expuso que esta obra estaba a la altura de las mejores obras compuestas en Latinoamérica. También fueron enviadas las obras “Cuerpo Desnudo” (para voz, flauta, violín y piano), “Dúos Violín y clarinete”, “canciones” y “estudios preliminares para piano”.

Entre las obras más importantes del Maestro Ramírez Sierra además de las mencionadas anteriormente, se han estrenado: “Caucanas”, “Abstracción Para Ballet”, “Torre de Clamor y Alabanza”, sobre la poesía de Mario Carvajal; “Cantata de Resurrección”; “La Ciudad”, poema sinfónico coral con la que ganó otro concurso de composición, “Psiquis”, “Alegres Coros De Niños”, “Concertino para Piano y Orquesta” (interpretado por la pianista María Cristina Caicedo en Bogotá). (Tejeda, 1995). En 1991, Oscar Altier le realizó una entrevista (que reposa en los archivos del centro de documentación musical de la biblioteca Nacional, en la ciudad de Bogotá) con el fin de ser transmitida en posteriores programas de radio; en ella, el maestro Ramírez Sierra afirmó que su meta primordial no fue ser instrumentista,

si no compositor. Se consideraba a sí mismo como un compositor nacionalista contrapuntista. A su vez declaró que no fue muy amigo de la Salsa, llegando a catalogarla como una música sin ningún valor artístico; en cambio, gustaba mucho del Bolero. Añadió además que una de sus grandes inspiraciones para componer fue la *Obra Primavera Sagrada* (conocida como la *Consagración de la primavera*) de Igor Stravinski.

Con el paso del tiempo el Maestro Ramírez Sierra fue perdiendo la vista y por este motivo dejó parte de sus composiciones inconclusas, pero en esos tiempos tan dificultosos para el encontró en sus alumnos gran apoyo, pues ellos le ayudaban en ocasiones a transcribir sus composiciones. Fue gran admirador de los jóvenes interesados en la composición, criticó el hecho de que en el conservatorio Antonio María Valencia no se dictara una cátedra en donde se analizaran composiciones contemporáneas y que las obras de estos nuevos compositores no fueran escuchadas y se quedaran simplemente en el papel. Por su excesivo consumo de alcohol como de cigarrillo, fue internado en varias ocasiones en el hospital, éstos lo llevaron a contraer cáncer de garganta, comentó el maestro Luis Carlos Figueroa, “el maestro Ramírez Sierra llevó su enfermedad con paciencia hasta el día de su muerte en el año de 1991”.

En 1995 el conservatorio Antonio María Valencia realizó un homenaje al Maestro Ramírez Sierra y designó a la biblioteca de esta institución llevar su nombre, esto se realizó por iniciativa de sus más allegados amigos, que lo recuerdan como un ser carismático, gran amigo y fiel confidente.

¹⁴ Pieza vocal que fue estrenada por Emperatriz Figueroa en Manizales, con el acompañamiento en el piano del maestro Luis Carlos Figueroa. Este afirmó sobre la obra: “subraya texto poético y es tonal”

¹⁵ La Cosecha De Álvaro Ramírez En Concierto De La Sinfónica. Nota de prensa



Álvaro Ramírez Sierra: Crónica de un compositor vanguardista colombiano

A modo de reflexión.



El Maestro Ramírez Sierra en sus últimos años de vida.

El maestro Ramírez Sierra fue un músico prolífico, que contribuyó al desarrollo de la música colombiana contemporánea con una vasta producción de maravillosas obras en formato de cámara, orquesta, entre otros; que es necesario sean interpretadas y reconocidas a nivel nacional. Se invita a otros investigadores, músicos y compositores a conocer el mundo maravilloso de sonoridades y tratamientos contrapuntísticos, melódicos y armónicos que impregna la obra del maestro Ramírez Sierra, pues estas deberían pasar un estudio riguroso. Así como, estudiar otros apartes de la vida del maestro Ramírez Sierra como es su trascendencia pedagógica, que es poco conocida y se tienen pocas referencias de ellos.

Bibliografía

- Rodríguez, E. M. (2000). *Interpretaciones entre música culta y popular en algunos compositores colombianos del siglo XX*. Actas del tercer congreso latinoamericano ASPM- AL. Colombia.
- Tejeda, G. (1995). *Vida y Obra del Compositor Álvaro Ramírez Sierra*. Seminario de estilos. Bellas artes. Escuela de música. Santiago de Cali.

Otras Fuentes

- Entrevista realizada al personal de la Biblioteca A.R.S del conservatorio Antonio María Valencia
- Entrevista Realizada el 10 de abril de 2007 al maestro Luis Carlos Figueroa primo del maestro Ramírez Sierra.
- CENTRO DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL, Ministerio de Cultura. Entrevista realizada por Oscar Altíar, el 18 de abril 1991 en casa del compositor en Cali. Consultada el 02 de febrero de 2007 en el Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional.

Artículos de prensa

- Grandes Espectáculos en Festival de Arte de Cali. Otros espectáculos. Domingo 23 de mayo de 1965. EL PAIS. Cali
- La Cosecha De Álvaro Ramírez En Concierto De La Sinfónica. Nota de prensa
- De Greiff, O. Diario el Tiempo. Vida cultural la música en 1961.
- Álvaro Ramírez Sierra. Un notable compositor. El país Cali. 1959
- Diario El país. Cali 1955
- Primeros premios en festival de Arte a 2 músicos Calleños. 23 de junio. 1965
- Fuente de las fotografías: Archivo familiar Nohora Leonor Abadía



Instrumentarium: Las culturas tradicionales vistas desde el patrimonio instrumental musical

Instrumentarium: Las culturas tradicionales vistas desde el patrimonio instrumental musical*

Humberto Galindo Palma*

(Fecha de recepción abril 2009; fecha de aprobación julio 2009)

Resumen. Los instrumentos musicales son las evidencias más tangibles de identidad sonora colectiva que puedan hallarse en cualquier cultura, sea como referencia de su pasado, presente o futuro, y desde su morfología y funcionalidad, revelan elementos cohesionadores de la música de una sociedad particular con respecto a otras. La organología, como rama especializada de la musicología sistemática y de la etnomusicología, se ha consolidado en una de las herramientas metodológicas más pertinentes del siglo XXI para estudiar las culturas musicales tradicionales, en busca de una mejor comprensión de una praxis colectiva desde sus instrumentos musicales.

El coleccionismo de instrumentos musicales de diversas culturas para su estudio, actividad que ha dado lugar a la creación de los museos especializados en música en todo el mundo, se vislumbran para el siglo XXI como los más importantes escenarios de preservación, estudio y difusión de la organología musical de todas las culturas en las sociedades modernas. El presente artículo reflexiona sobre las perspectivas y sus horizontes de la organología musical en un contexto histórico global y su relación con el desarrollo de la etnomusicología en Colombia.

Palabras claves: etnomusicología y organología – patrimonio instrumental musical colombiano- culturas musicales tradicionales – luthería – museos organológicos musicales

Abstract. Musical instruments are the most tangible evidences of collective sonorous identity that could be in any culture. It is like a reference of its past, present or future, and from its morphology and functionality they reveal the cohesion elements of music in a particular society respect to other cultures. The organology, as a specialized branch of systematical musicology and ethnomusicology, has been consolidated as one of the most pertinent methodological tools of the Twenty First Century to study the traditional musical cultures, looking for a better understanding of a collective praxis from the view point of their musical instruments. Collecting musical instruments from diverse cultures for their study, is an activity that has given place to the creation of specialized music museums all over the world. They are foreseen as the most important sceneries for preservation, study and diffusion of the musical organology for the Twenty First century in all the cultures of the modern societies. The present article reflects on the perspectives and horizons of the musical

* Texto elaborado a partir de la ponencia del mismo nombre presentada en el IV Congreso Nacional de la música junio de 2008 en el Conservatorio del Tolima.

** Licenciado en música de la Universidad de Caldas. Especialista en Comunicación para la Docencia Universidad de Ibagué. Investigador, director del Proyecto Colección Alfonso Viña & Mundo Sonoro. museo de instrumentos musicales de Colombia y el Mundo. Docente del Conservatorio del Tolima. Correo electrónico: humbertogal@gmail.com

organology in a global historical context and its relation with the development of the ethnomusicology in Colombia.

Key words: ethnomusicology and musical organology – colombian musical instrumental patrimony - traditional musical cultures – musical museums

“... de ahí que sólo se pueda responder a la pregunta de si una música es buena cuando se haya contestado a otra pregunta ¿buena para qué?
(Malm, William, 1985:224)

Introducción

El advenimiento del siglo XXI, ha representado para la gran aldea mundial diferentes encuentros y choques de tipo cultural en los que la música ha sido referente de primer orden. La apertura de una visión global de las sociedades musicales en todo el mundo, ha puesto en evidencia, para quienes estudian las tradiciones musicales entre culturas diversas, las dificultades que se presentan al intentar emparentar sistemas musicales tan disímiles entre sí, como los occidentales y los no occidentales para comprender dichas culturas. A la par con ello, el resurgimiento de un desbordante fenómeno de migración y mezcla transcultural entre prácticas musicales, cantos, y en particular, entre instrumentos musicales pertenecientes a étnicas y épocas diversas a todos los continentes, parece reconfigurar el ámbito sonoro musical del naciente siglo XXI.

Se ha elegido como punto de discusión de este texto, el patrimonio organológico universal, es decir, el conjunto de instrumentos musicales representativos de las culturas humanas, tanto en su pasado como en su presente, visto como referente temático de la etnomusicología, interesada en investigar su significado, uso y evolución en los entornos culturales que le son propios, así como también, representando

conjuntos de ejemplares, de carácter iconográfico e histórico, que adquieren nuevo valor cuando se presentan, a manera de objetos de arte, en colecciones y museos especializados de música. En ambos sentidos, los instrumentos musicales resultan ser testigos de la necesidad que el hombre ha tenido de expresarse desde el mundo de los sonidos.

Si aceptáramos la música en sí misma como lenguaje de significados profundos para todas las sociedades humanas, los instrumentos serían, ni más ni menos, la voz con que dicho lenguaje adquiere el significado e identidad distintiva entre ellas. Razón más que suficiente para considerar al instrumento musical como centro de interés, alrededor del cual sea posible discernir sobre las complejidades sincréticas que explican la diversidad cultural como el paradigma con que las sociedades del siglo XXI se redescubren entre sí, y que configuran el verdadero horizonte sonoro de la aldea humana del futuro.

Perspectiva histórica sobre tratados de organología en occidente

La cultura occidental, tan arraigada y extendida en mundo actual y aceptada como referente de la denominada *música universal*, sentó desde el siglo XVI las bases teóricas para documentar y



Instrumentarium: Las culturas tradicionales vistas desde el patrimonio instrumental musical

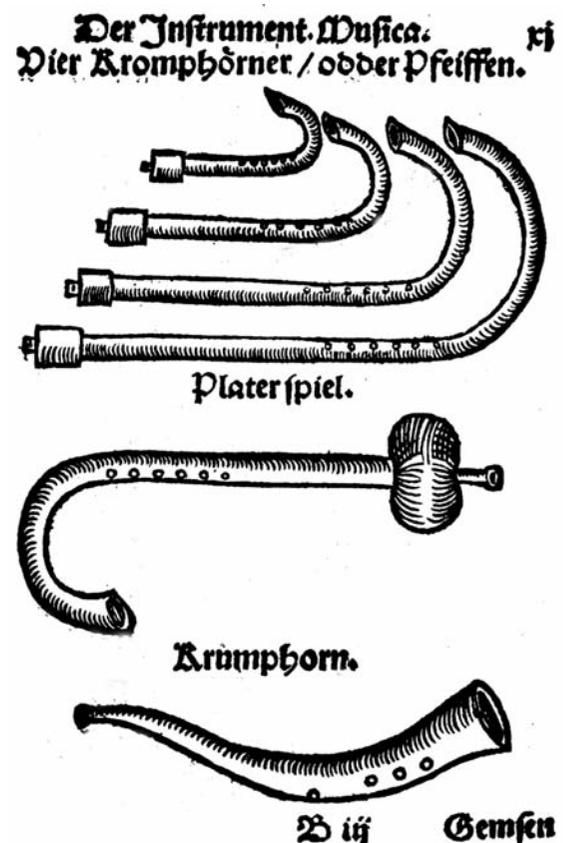


Facsimil del Teatrum instrumentorum de Praetorius (1619)
Fuente: www.recorderhomepage.net/crumhorn.html

estudiar los instrumentos musicales. Virdung, en el tratado *Musica getutscht* (Basel, 1511), establece las primeras categorizaciones en familias instrumentales de *cuerda*, *viento* y *percusión*. Teóricos renacentistas como el español Juan Bermudo en su *Declaración de los instrumentos musicales* (1555) hace público su tratado que inicia con el arte *tripharia* en el que “se refiere a la división de instrumentos de música en tres grupos: naturales como la voz humana; artificiales, instrumentos de toque como los de cuerda o percusión; el tercer grupo es intermedio y está formado por los instrumentos de agua o de viento, como el órgano” (Otaloa, 2000:20). Completa el grupo de tratados organológicos de este período, el *Musica instrumentalis deudsch* (1528) del alemán Martín Agricola, que describe de los instrumentos alemanes de la época, ilustrado con láminas a la manera de Virdung, y presentando

descripciones sobre tablaturas, sistema de convenciones para el aprendizaje entre “tañedores” de dichos instrumentos.

Durante el período barroco el italiano Domenico Pietro Cerone publica el extenso tratado de Teoría y práctica musical *el Melopeo y maestro* (1613), y plantea la clasificación de instrumentos de golpe, cuerda y viento. Pero la figura más prominente sería *Michael Praetorius* que publica su *Syntagma Musicae* (1619), obra monumental para su tiempo, dividida en tres tomos, el segundo *Teatrum Instrumentorum* que además de describir e ilustrar detalladamente el arsenal instrumental observado en sus trabajos de campo, incluye en sus láminas unas regletas que hablan ya de ese interés metódico por abordar el tema. *Victor Charles Mahillón* en 1888, abrió una perspectiva que rompió con



Ilustraciones de Martín Agricola en *Musica instrumentalis deudsch* (1528) Fuente: <http://books.google.com.co/>

el diletantismo de los tratados que le precedieron y sentó las bases para el estudio sistemático con la publicación del *Catalogue Descriptif et Analytique du Musée Instrumental du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*. Museo del cual fue fundador y curador contando con una colección de más de 2000 instrumentos, entre europeos y ejemplares de África, Asia e India. Mahillon partió de un concepto simple y lógico para establecer su clasificación organológica: la fuente sonora de los instrumentos. Así definió los cuatro grupos de *Autófonos*, *Membranófonos*, *Aerófonos* y *Cordófonos*. Sería ésta la base que abordarían en *Erich von Hornbostel* (Viena), graduado phd como químico quien posteriormente se trasladó a Berlín y *Curt Sachs* (Berlín) historiador y músico, quienes basados en músicas no occidentales, principalmente asiáticas y africanas, desarrollaron y publicaron *Systematik der Musikinstrumente* (1919), sistema aceptado hasta nuestros días, marcando la diferencia más significativa entre sus antecesores los organólogos y etnomusicólogos actuales.

Colecciones de instrumentos para su estudio

Como se mencionó inicialmente, el coleccionismo de instrumentos en Europa, como fuente de estudio, tuvo referencias desde el mismo Renacimiento. De acuerdo con Haine (1988) las colecciones privadas de instrumentos musicales no fueron una exclusividad del siglo XIX. En las cortes reales, principados, así como entre mercaderes ricos, se conformaban colecciones de instrumentos a la par que se coleccionaban obras de arte, como muestra de status social. Pasada la Revolución Francesa el coleccionismo de instrumentos tomó entre la burguesía un interés renovado por los instrumentos extran-

jeros y antiguos, más que por su interés musical, como representación de antigüedad o de “objetos raros”. Importantes colecciones privadas a las que se sumarían manuscritos antiguos de música, que constituirían la base para configurar las importantes colecciones de instrumentos con carácter museológico de entidades públicas, entre las que la Colección del Museo de Bruselas es posiblemente una de las mejores referencias del mundo desde el siglo XIX.

Por otra parte, la organología, como rama que estudia los instrumentos musicales ha estado presente desde los mismos tratados de Praetorius, que la denominó organografía o descripción de los instrumentos, aunque la definición registrada en diccionarios de principios del siglo XX, se remita literalmente al estudio de los órganos tubulares (Hellwig, Montagu & Oler, 1970)¹. Delimitada como disciplina de la musicología histórica, la organología acoge lo menos tres focos de interés con respecto al estudio de los instrumentos (Tranchefort, 1991:15): a) *Orígenes y filiaciones*, para ello se basa en la etnología y antropología y busca rastrear la evolución y nexos de los instrumentos en las sociedades desde sus antepasados; el segundo se refiere a la b) *Descripción material, luthería y técnicas de interpretación*, foco más interesado en conocer los elementos estructurales, sus formas construcción y práctica social; c) la *clasificación* o taxonomía, que desde la teoría y la práctica establece normas universales para la catalogación de los instrumentos. Este último punto sin duda el más polémico, si se toma en cuenta que para diferentes culturas como los

¹ Para ampliar este concepto ver Friedemann Hellwig, Jeremy P. S. Montagu y Oler, Wesley M. (1970) Definition of Organology . The Galpin Society Journal, Vol. 23, (Aug., 1970), pp. 170-174 . Galpin Society . consultado en <http://www.jstor.org/stable/842101> consultado octubre 2009.



antiguos griegos o los chinos dicha clasificación se basaba en principios filosóficos o religiosos.

La aceptación de un sistema lógico y coherente de clasificación para los instrumentos musicales que resultara satisfactoria para el conjunto de piezas históricas y actuales en el contexto occidental, plantearía no obstante dificultades al propio Mahillón, al enfrentarse a analizar instrumentos no europeos, en los que su compleja morfología y funcionalidad excedían creativamente los principios hasta ahora identificados de producir sonidos musicales. Sachs y Hornbostel contribuirían al perfeccionamiento del sistema, mediante nuevas aperturas taxonómicas, que incluían dichos instrumentos. Un aspecto importante señalado por Bermúdez (1985) al referirse a los postulados históricos de dichos autores, señala el marcado *“evolucionismo social y cultural”* y a sus *“intentos por universalizar los procedimientos de la historiografía y la investigación musical europea, siempre –claro está– tratando de explicar fenómenos culturales extraeuropeos en términos europeos, forzándolos a adquirir significados y aspectos que no tenían”* (1985: 10)

Atendiendo a los campos de la organología citados anteriormente, la posibilidad de contar con colecciones de instrumentos musicales para su estudio impone la consideración de criterios suficientemente amplios y flexibles para permitir su articulación de conjunto. Así, para las catalogaciones de occidente como la presentada en el Museo de instrumentos de Bruselas², la procedencia geográfica global unifica la organización de ejemplares extra europeos (instrumentos africanos, asiáticos,

americanos), en tanto que para sus propios instrumentos se acogen criterios como períodos históricos (Antigüedad, Renacimiento, Barroco) y una sección para instrumentos mecánicos del siglo XX. En las colecciones en América latina, específicamente en Colombia el componente pluriétnico (indígena, africano, hispano) y etnográfico (instrumentos precolombinos, indígenas vigentes, mestizos, foráneos) han marcado criterios distintos de referencia para su estudio.

Músicas e instrumentos no occidentales

La necesidad de contextualizar los instrumentos musicales con las culturas, apoyados en estudios cada vez más articulados desde la etnología y la antropología, ha llevado a plantear el reconocimiento de grandes sistemas musicales desde los que serían explicables sus dinámicas, una vez superado el eurocentrismo como punto de referencia. Para Malm (1985) se hace necesario iniciar estudios que abarquen todas las culturas musicales a partir de las sociedades alfabetizadas que evidencian sus principios teóricos tonales y composicionales:

“Estos principios se agrupan en torno a tres de los cuatro principales sistemas escritos de teoría musical del mundo moderno: el árabe-persa; el indio y el chino. El cuarto, que es el europeo, comparte con las tradiciones del cercano oriente ciertas raíces históricas en el mundo greco-romano. Los sistemas nacionales, como los de Uzbekistán, el Japón, Sri Lanka y los Estados Unidos, pueden considerarse variaciones satélites de “los cuatro Grandes”. Una quinta unidad importante puede ser la cultura del gong abombado del Asia Sudoriental que representa estilo e instrumentos musicales peculiares. (Malm, 1985: 223).

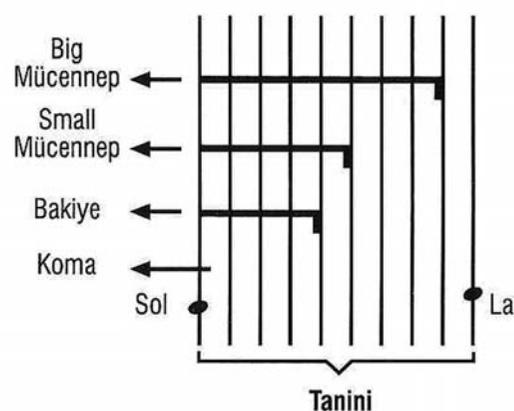
² Ver Musical Instruments Museum. (s.f.). Visitor's Guide. MALOU, Haine. Curator- Head of Department. Editor Pierre Mardaga et MIM. Belgique. El museo que desarrolló Mahillón, actualmente uno de los más representativos museos musicales de Europa.

La existencia de una gran mayoría de culturas ágrafas, en las que evidentemente no se registran sistemas musicales teóricos como los que propone Malm, planteó a muchos investigadores la adopción de convenciones desde su propio sistema musical para analizar dichas culturas. Los modelos analíticos determinan el grado de acercamiento e interpretación que se haga de dichas músicas en su contexto original. Al respecto, J. Blacking afirma que “*El análisis formal no tendrá sentido si no comienza por el análisis de la situación social que engendra la música*” (Pelinsky, 1995: 13) y en este sentido uno de los primeros escollos del estudio de las músicas tradicionales y sus instrumentos por parte del etnomusicólogo es su referente musical cultural propio y la manera como lee los referentes que no poseen aquellos elementos reconocibles de su cultura. La respuesta a este interrogante fue expuesta por Hood (1960) al incorporar el concepto de *bi-musicalidad*, como condición del cambio que debería operarse en el músico occidental, al acercarse a músicas tan remotas como el *gamelán javanés*. Esta actitud de apertura auditiva y sensorial, a la que debería someterse el investigador de músicas ajenas a su cultura, resulta semejante al aprendizaje de un nuevo idioma. En este sentido el primer paso para iniciar el estudio de las músicas no occidentales, es reconocer que nuestro lenguaje musical, posiblemente no contenga los elementos y signos precisos para traducir el sistema teórico que subyace en dichas músicas.

Abundantes casos de esta limitación lingüística musical se revelan cuando desde la notación occidental se realizan transcripciones de cantos indígenas o asiáticos. Solo para citar un ejemplo, la música del turca está fundada en un sistema, dentro del que la subdivisión mí-

nima entre de un tono de la escala diatónica occidental, puede incluir nueve partes. Subdivisiones que en su contexto, permiten registrar los melismas y ornamentos melódicos presentes en instrumentos como el *ud* árabe, ancestro del *laúd* europeo, que sin trastadura, ofrece la posibilidad de aplicar dichos movimientos microtonales como rasgo característico de su sonido, al tiempo que su afinación puede variar hasta en siete modos diferentes según la región a que pertenezca. Dentro de la misma cultura musical, los rababs igualmente ejecutan una elasticidad tonal, que con frecuencia, sólo le es posible categorizar al oído occidental como *desafinación*, al no reconocer tan mínimas modificaciones tonales en su ámbito sonoro cotidiano diatónico o cromático.

En el caso de los instrumentos tradicionales colombianos como las *gaitas* campesinas del Caribe o las *marimbas* del pacífico colombiano, durante mucho tiempo se especuló intentado ajustar las afinaciones originales de estos instrumentos a las escalas temperadas occidentales, asumiendo que dicho modelo era aplicable a sus músicas. Miñana (1990) en su trabajo inédito sobre la afinación de la marimba del pacífico colombiano informa que:



Subdivisión de microtonal de la escala



Instrumentarium: Las culturas tradicionales vistas desde el patrimonio instrumental musical

| NAME | SIGN | | VALUE | SYMBOL |
|----------------|-------|------|-------|--------|
| | Sharp | Flat | | |
| KOMA | ≠ | ♭ | 1 | F |
| BAKIYE | # | ♭ | 4 | B |
| SMALL MÜCENNEP | ≠ | ♭ | 5 | S |
| BIG MÜCENNEP | # | ♭ | 8 | K |
| TANINI | × | ♭♭ | 9 | T |

Uso de convenciones musicales occidentales modificadas para interpretar escalas trucas (fuente: Servet.R. How to play Ud Vol. 1)

“el análisis de la afinación de las marimbas colombianas evidencia una marcada tendencia hacia una afinación coincidente con una escala iso-heptatónica, es decir, la que divide la octava en 7 sonidos separados por intervalos iguales... los resultados muestran, cómo a pesar de la distancia entre los continentes africano y americano, y a pesar del tiempo transcurrido desde el traslado de los esclavo durante la colonia, la población negra de la costa pacífica ha logrado conservar una memoria interválica que, si bien actualmente se presenta con cierta incoherencia, no obstante se ha mantenido con un buen nivel de fidelidad..” (Miñana, 1990: 32)

Otros ejemplos, que están mediados por las prácticas musicales migrantes entre el pasado y el presente, entre la tradición y la academia, obligan a considerar la necesidad de avanzar en acercamientos, que ayuden a integrar la coexistencia de sistemas musicales diversos, si se quiere estructurar un cuerpo teórico musicológico que responda adecuadamente a las dinámicas de descubrimientos cada vez más cercanos entre la denominada *world music* y el sistema diatónico dominante en la música de occidente.

Evolución y transformación de los instrumentos musicales: los Luthiers, maestros anónimos de la identidad sonora de los pueblos.

La pregunta sobre el origen de los instrumentos musicales en las diferentes sociedades humanas, ha intentado respuestas que van desde la imitación naturalista de los sonidos del entorno, a



Sarinda. Cordófono de fricción hindú. (fuente Colección Mundo Sonoro)

la necesidad de supervivencia. Girón y Melfi (1986) citando a Curt Sachs sostienen que:

“podemos entender como un grado trascendente dentro del proceso histórico de creación de instrumentos, la fabricación de la maraca - tan característica en las comunidades indígenas americanas- cuando se separan las condiciones del amuleto sonoro, en amuleto propiamente dicho y el sonajero con mango, se traduce en un impulso “más directo y consciente”. (Girón & Melfi, 1986)

A este nivel, dentro de las comunidades calificadas como “primitivas”, los objetos sonoros o instrumentos musicales se presentan como herramientas de comunicación social plenamente articuladas a otros procesos funcionales, que justifican su presencia y le reconocen su papel cohesionador en un momento determinado y único. Desde una perspectiva globalizada, las prácticas instrumentales del mundo, contrastadas con las locales colombianas, confirman que las músicas tradicionales son fenómenos de expresión dinámicos y vivos, que dependen de factores particularmente sociales para su supervivencia.

Dentro de ésta dinámica sociocultural, la adaptación, evolución y desaparición de instrumentos musicales es un factor de alta consideración. La tradición oral no solo se presenta en los cantos, también se repite en la forma como se transmite la construcción de una flauta o un sonajero de semillas. La *luthería* puede ser vista a la luz de las prácticas musicales tradicionales, como agente determinante en la conservación de su memoria musical. Al respecto de los orígenes de los instrumentos la historia muestra que a la especialización del músico dentro de las sociedades avanzadas, le seguiría la especialización de los artesanos de instrumentos o luthiers. Conocer las técnicas y materiales de construcción ha representado para muchos

patrimonios organológicos su supervivencia y evolución. Así, ya en el siglo XVI y hasta el siglo XIX, la ciudad de Nuremberg era reconocida como referente de luthiers de instrumentos de viento que exportaban para toda Europa. Estos talleres, consolidados en una tradición de tres familias, trabajaban para la corte imperial, el Arzobispado de Brandemburgo y el Rey de Polonia y reclutaban artesanos bajo estrictas reglas, a fin de mantener en secreto las técnicas de construcción que le daban prestigio (Moens, s.f.: 106) .

En una sociedad donde la tradición musical está fundada en la oralidad, la tradición de construir los instrumentos musicales, recae



Banjo-bandola instrumento híbrido colombiano (Fuente: Colección Alfonso Viña Calderón)

en artesanos que renuevan su tradición transmitiéndola a sus descendientes. El grado de especialización del constructor de instrumentos dentro de su núcleo social es un indicador



importante el desarrollo musical de dicha comunidad. En todos los países con un alto grado de aculturación musical como Colombia, es significativo el hecho de que los instrumentos y sus músicas no siempre migran juntos. Así, la presencia del banjo, transculturado en Estados Unidos pero de origen africano, es recurrente entre músicos rurales de la región andina colombiana, en sus distintas modalidades de banjo-guitarra, banjo-tiple o banjo-bandola. No obstante las músicas originarias del instrumento no llegaron con él y en la actualidad responde a cantos de merengues, y paseos, que tampoco responden al imaginario geográfico musical de los bambucos y pasillos andinos.

Registrar la vida de un instrumento musical, como parte de una familia de instrumentos y músicas determinadas, resulta uno de los caminos válidos para comprender la larga trayectoria de la humanidad en sus maneras diversas de apropiarse técnicamente del material sonoro que conjuga, tanto su concepción de lo acústico, así como el dominio de los materiales que le son propios en su entorno. La memoria del luthier como testimonio de sus técnicas constructivas, hace parte de los temas que demandan estudios pormenorizados para el avance de la etnomusicología.

Estudios y colecciones de patrimonio organológico en Colombia

En Colombia, los antecedentes en las iniciativas de recolectar instrumentos musicales y registrarlos con un interés científico, estuvieron históricamente a cargo de religiosos misioneros, o de coleccionistas particulares, de los cuales, la Colección del Padre José Ignacio Perdomo Escobar es una referencia obligada. Perdomo Escobar, inició su recolección de ins-

trumentos musicales en el año de 1938, siendo Secretario General del Conservatorio de Música. Después de su muerte, la colección fue donada a la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, y fue presentada al público por primera vez en el año de 1986, siendo su curador Egberto Bermúdez. En los años 80 Abadía Morales promueve conjuntamente con Jesús Bermúdez Silva y Blas Emilio Atehortúa la creación del Museo Organológico de la Universidad de Colombia, adscrito al departamento de música de la Facultad de Artes. Dicho museo, conformado principalmente por piezas de procedencia indígena, mestiza y afro-colombiana, mediante donaciones de la colección de Abadía, y adquisiciones de trabajos de campo posteriores, serviría de fuente documental para los trabajos académicos que desarrolla la facultad de artes. De dicha colección han resultado dos publicaciones que ciertamente presentan dos enfoques controversiales en su momento: *Instrumentos musicales Folklore Colombiano* Abadía (1981), y *Los instrumentos musicales en Colombia* de Bermúdez (1985). Bermúdez, con una construcción documentada (1985: 104)³, es quien se encarga de reevaluar los criterios metodológicos planteados por Abadía, al tiempo que ofrece una traducción del Sistema Curt Sachs y Erick Von Hornbostel con un ensayo explicativo sobre el mismo.

En 1991, el Museo del Oro del Banco de la República en Bogotá, adelantó la exposición “*La música de la Vida – instrumentos Rituales*” bajo la dirección de William Duica, con la colaboración del Instituto Colombiano de Antropología, La Universidad Nacional de Colombia

³ En: Bermúdez, Egberto. (1985) Revista colombiana de Investigación Musical. Vol I No 1. Sección de Musicología. Instituto de investigaciones Estéticas. Facultad de Educación y Artes. Universidad Nacional. Enero Junio. Reseñas 104.

y la Agrupación Totolincho⁴. Dicha colección, además de ser exhibida en el museo del Oro – se presentó itinerantemente en las diferentes Bibliotecas del Banco de la república del país durante un año consecutivo. Esta exposición presentó una muestra de instrumentos musicales indígenas precolombinos, históricos y vigentes en la actualidad, conservados en diferentes museos y colecciones particulares. En dicha muestra se presentaron piezas como silbatos y sonajas de oro de los siglos II-X D.C; piezas arqueológicas como vasijas silbantes de cerámica pertenecientes a las culturas Calima, Quimbaya entre otras y flautas y tambores asociados a rituales indígenas.



Dos generaciones de Luthiers: Jairo Eduardo Calderón (Bogotá) y Pablo Martínez (Ibagué) durante una exposición de sus trabajos en el Museo de Arte del Tolima 2009 (Fuente: Colección Mundo Sonoro)

En Ibagué por su parte, se inicia en 1994 el proyecto de las Colecciones Alfonso Viña Calderón y Mundo Sonoro (Galindo, 2003), proyecto institucional para la creación de un museo organológico, a partir de ejemplares que incluyen instrumentos tradicionales de Colombia (mestizos, indígenas, históricos) a la par con

ejemplares de distintas procedencias del mundo, con un propósito investigativo y de divulgación etnomusicológico. Desde un comienzo, esta colección fue presentada al público con un interés por exhibir la riqueza del patrimonio instrumental musical colombiano en contraste con los referentes instrumentales de otras latitudes. Así, en sus diferentes temporadas la Colección ha desarrollado los temas del *origen de instrumentos musicales, el Oficio del Luthier, Culturas y Destinos Sonoros, e Instrumentarium*⁵ destinado a presentar rasgos de parentesco o semejanza entre culturas tradicionales musicales de Colombia y el mundo.

Etnomusicología y proyección del patrimonio instrumental musical en Colombia: Interrogantes y perspectivas.

El interés por afianzar la etnomusicología en Colombia, como respuesta a la necesidad de documentar la extensa tradición musical, ha sido ya reseñada por Miñana (2000), advirtiendo que nuestro país ha venido creciendo paulatinamente desde una visión folclorista de la música a la producción de investigaciones cada vez más enmarcadas a la disciplina etnomusicológica. Una tendencia señalada por el autor en los años 70, es el inicio de trabajos particulares e institucionales, en los que no solo músicos académicos, “amantes del folclor”, sino antropólogos y lingüistas acogen los temas propios de la música y la cultura para sus investigaciones. Particularmente se hace notar el hecho de que los más importantes trabajos de referencia hayan sido elaborados por musicólogos

⁴ La agrupación Totolincho, dirigida por Jesús Quiñones, continúa actualmente su labor de difusión de las músicas e instrumentos indoamericanos. Ver CD Los pueblos Originarios de América Cantan y Bailan, Totolincho (2008)

⁵ Instrumentarium es el título de la exposición que presentó estas colecciones en el marco del IV Congreso Nacional de la Música, en Ibagué 2008, en la que se ha basado el presente artículo.



extranjeros, o por etnomusicólogos nacionales formados en universidades norteamericanas o europeas, con lo que se recalca un vacío académico en la creación de maestrías con énfasis en etnomusicología en Colombia, una alternativa por demás justificada en nuestras ricas tradiciones musicales. El tema no es nuevo, y aparece enunciado desde la primera Tribuna de Música Latinoamericana, TRIMALCA, recomendando la necesidad de ofrecer una especialización en etnomusicología por Universidades o Centros de Docencia superior, incluyéndose becarios en el exterior (Cadavid, 1981: 9)⁶

Una característica en la producción de publicaciones en torno a la etnomusicología de los últimos 20 años, es la diversidad de trabajos focalizados en problemáticas regionales musicales alusivos a músicas y danzas locales, o en otros casos referentes a músicas indígenas y archivos musicales antiguos. Este cambio, con respecto a los tratados o compendios anteriores que pretendían reunir toda la Colombia folklórica en un solo volumen, hace posible que se conozcan, desde una mayor autonomía y profundidad, las múltiples realidades musicales que conforman el complejo entretejido de la identidad colombiana. Pero la dinámica de las músicas tradicionales es altamente sensible a los cambios de escenarios sociales, y en ese sentido hay que reiterar, como ya se dijo al comienzo de este texto, que la globalización ha tenido como principal referente la música, y Colombia se ha visto transformada en sus prácticas musicales de base, tanto por las interinfluencias foráneas de movimientos urbanos

académicos, como por la difusión entre músicas tradicionales de diferentes contextos. (Músicas andino-llaneras, o mezclas entre músicas del Caribe y el pacífico). El acercamiento de los músicos formados a las tradiciones autóctonas, ha incidido en la evolución de los instrumentos mismos y su interpretación y en trabajos de recuperación a partir de patrimonios orgánicos indígenas en Colombia, existen por lo menos dos experiencias significativas, con los grupos *Yaki Kandru* en Bogotá y *Quiramani* en Medellín en los que se muestran de una parte el reto del músico occidental para producir una música “exóticamente” ajena a su formación, y su interés por acercar a los públicos oyentes a estas sonoridades.

En otro contexto, una significativa apertura al conocimiento musical del mundo, impone el encuentro de culturas musicales aparentemente distantes geográficamente, pero cercanas históricamente, como una de las iniciativas más necesarias para reconfigurar un nuevo corpus sonoro musical para la sociedad del siglo XXI. Un buen ejemplo de ello es la producción sonora *Mozart in Egypt* de Hughes de Courson (1997)⁷, que en una propuesta estética transcultural, reúne los instrumentos y sonidos de Oriente y Occidente, y permite anticipar que este tipo de acercamientos transformarán significativamente las fronteras universales de la música hasta ahora vigentes. En este mismo sentido, las trayectorias sobre coleccionismo y patrimonios musicales del siglo XXI, reunidas desde el CIMCIM⁸, o en el naciente proyecto

6 Cadavid, Luz Mercedes. (1981) Proyección Pedagógica, Artística y Documental: Marco de referencia: Sobre las conclusiones y propuestas de los Seminarios del TRIMALCA. Proyecto PNUD Unesco 1979 y Seminario de Etnomusicología Proyecto PNUD Unesco 1979. Revista de Folclor Emberá N° 1 septiembre- noviembre, Medellín.

7 Huges, de Courson & Ahmed al Maghrebey. (1997) Mozart in Egypt. Virgin Classics. Holland. CD Esta producción sin duda marca un hito en la integración de culturas occidentales y orientales al presentar una idónea conjugación entre la obra de Mozart y los cantos e instrumentos tradicionales egipcios.

8 CIMCIM . Es el Comité Internacional de Museos y Colecciones de Instrumentos Musicales un comité del ICOM, el Consejo Internacio-

MIM concebido como el primer Museo Global de instrumentos Musicales del Mundo ⁹⁷, que en su concepto recuerda a la Cité de la Musique¹⁰⁸ de París obligan a reflexionar acerca de las posibilidades educativas que tienen los Museos especializados en instrumentos musicales para las nuevas generaciones. Una experiencia mundial de la que Colombia no puede sustraerse, en razón de la vitalidad étnica que representa su histórico patrimonio instrumental musical y la necesidad de afianzar anclajes entre su memoria colectiva e identidad cultural de cara al mundo.

Al plantear cual debería ser el universo auditivo de un músico del presente siglo, cuando se han roto las fronteras de la comunicación, que nos colocan en cualquier lugar del mundo para conocer de primera mano su cultura, se advierte que el músico del siglo XXI está permeado por una compleja red de influencias musicales, que empiezan por las de su propio entorno (folclor regional y nacional), que se nutren y transforman con las herencias étnicas de diversos países que a diario se mezclan en los medios de comunicación. La tendencia nacionalista de defensa de valores culturales, es enriquecida ahora por una búsqueda de creci-

miento a partir del descubrimiento de nuevos valores hallados en sociedades remotas.

Bibliografía

- Abadía Morales, G. (1991) Instrumentos musicales Folklore Colombiano. Fondo Editorial Banco Popular. Bogotá.
- Bermúdez, E. (1985) Las Clasificaciones de instrumentos musicales y su uso en Colombia: un ensayo explicativo. Revista colombiana de Investigación Musical. Vol I No 1. Sección de Musicología. Instituto de investigaciones Estéticas. Facultad de Educación y Artes . Universidad Nacional. Enero Junio. Bogotá
- _____, Reseñas p.104.
- _____, Colección de instrumentos Musicales. Catalogo conmemorativo con ocasión de la inauguración el día cinco de marzo de 1986. Banco de la República. Biblioteca Luis Ángel Arango. Bogotá
- _____, Los instrumentos musicales en Colombia. Universidad Nacional de Colombia. 1985 Bogotá.
- Cadavid, L. M. (1981) Proyección Pedagógica, Artística y Documental: Marco de referencia: Sobre las conclusiones y propuestas de los Seminarios del TRIMALCA. Proyecto PNUD Unesco 1979 y Seminario de Etnomusicología Proyecto PNUD Unesco 1979. Revista de Folclor Emberá N° 1, Medellín.
- CIMCIM., Comité Internacional de Museos y Colecciones de Instrumentos Musicales un comité del ICOM, el Consejo Internacional de Museos disponible en: <http://www.music.ed.ac.uk/euchmi/cimcim/iwas.html>
- Galindo, H. (2003) Catalogación de la Colección de Instrumentos Musicales “Alfonso Viña Calderón” Ibagué 1996 –Centro de Estudios Regionales CERES- Corunversitaria
- _____, (2008) Instrumentarium. Catálogo de la exposición del mismo nombre presentada en el marco

nal de Museos. Que reúne la más grande organización de este tipo en el mundo. Disponible en : <http://www.music.ed.ac.uk/euchmi/cimcim/iwas.html> (Consultado septiembre 2009)

9 El proyecto The World's First Global Musical instrument Museum se asemeja considerablemente al proyecto de La Cité de la Musique de París, y ha anunciado su apertura al público el 24 de abril de 2010 en Phenix Arizona. Disponible en: <http://www.themim.org/> (consultado septiembre 2009)

10 La Cité de la Musique está ubicada en la parque la Villette de París. Este megaproyecto arquitectónico fue abierto al público durante el Gobierno de François Mitterrand (1981), y reúne en un gran espacio el segundo Museo de instrumentos musicales más grande de Europa, integrado al Conservatorio de París; Centro de investigación y documentación del museo; Mediateca pedagógica, Taller de Gamelán; salas de Conciertos, Biblioteca musical y residencias para estudiantes de música.



Instrumentarium: Las culturas tradicionales vistas desde el patrimonio instrumental musical

- del IV Congreso Nacional de la Música –Etnomusicología - ciencia y patrimonio. Conservatorio del Tolima. Ibagué.
- Girón, I. & Melfi, M. T. (1986) Instrumentos musicales de América Latina y el Caribe. Consejo Nacional de la Cultura (CONAC), Centro para las Culturas Populares y Tradicionales (CCPYT) y Centro Interamericano de Etnomusicología y Folklore (CIDEF), Programa Regional de Desarrollo Cultural de la Organización de Estados Americanos (OEA) Caracas. Venezuela.
- Haine, M. (1988) Expositions d'instruments anciens dans la seconde moitié du XIXe siècle *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, Vol. 42, pp. 223-240. Societe Belge de Musicologie. disponible en: <http://www.jstor.org/stable/3687110> (consulta, septiembre 2009)
- Hood, M. (1960), The Challenge of "Bi-Musicality": *Ethnomusicology*, Vol. 4, No. 2, pp. 55-59: University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology disponible en: <http://www.jstor.org/stable/924263> (consultado, octubre 2009)
- Malm, W. P. (1985) *Culturas Musicales del Pacífico, el Cercano Oriente y Asia*. Trad. Miren Rahm. Alianza Música. España
- Miñana B., C. (1990). Afinación de las Marimbas en la costa pacífica colombiana; un ejemplo de la memoria interválica africana en Colombia. 34 pag. inédito
- Musical instruments museum. Visitor's guide. (s.f). Editor Pierre Mardaga e MIM. Belgique
- Moens, K. al. *Western Art music*.
- Haine, M. Curator – Head of Department
- Oler, W. M. & Montagu J. P. S. & Hellwig, F. (1970), Definition of Organology . *The Galpin Society Journal*, Vol. 23, pp. 170-174 . Galpin Society . disponible en: <http://www.jstor.org/stable/842101> (consulta, septiembre 2009)
- Otaola, P. (2000) *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo: Del "Libro primero" (1549) a la "Declaración de instrumentos musicales" (1555)* Kassel : Edition Reichenberger, primera Edición, España. disponible en: <http://books.google.com.co/books?id=Pvkl8L-KGlsC&pg=PA291&dq=sebastian+virdung+1511#v=onepage&q=sebastian%20virdung%201511&f=false> (consulta, septiembre 2009)
- Tranchefort, F.R.. Los instrumentos musicales en el mundo. Versión de Carmen Hernández Molero. 1991. Alianza Editorial Madrid.
- Pelinsky, R. (1995) Relaciones entre teoría y Método en etnomusicología: los modelos de J. Blacking y S. Arom. Trans. *Revista Transcultural de Música*. p.6 disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans1/pelinski.htm>. (consultado, septiembre 2007)
- The World's First Global Musical Instrument Museum. Proyecto en construcción. Anuncia su apertura al público el 24 de abril de 2010 en Phenix Arizona. disponible en: <http://www.themim.org/> (Consultado, septiembre 2009)

Discografía

- Huges, de C. & Ahmed al M. (1997) *Mozart in Egypt*. Virgin Classics. Holland. CD
- Quiramani. (1980). *Música indoamericana*. Medellín. Acetato.
- Totolincho. (2008). *Los pueblos Originarios de América Cantan y Bailan*. Bogotá. CD
- Yayi Kandru (1981). Bogotá. Acetato

MÚSICA EN CLAVE



Reflexión histórica de las formas de la escritura musical del bambuco, entre el colonialismo y la república en Colombia

Reflexión histórica de las formas de la escritura musical del bambuco, entre el colonialismo y la república en Colombia

Sergio A. Sánchez Suárez*

(Fecha de recepción julio 2009; fecha de aprobación, septiembre 2009)

Resumen. Durante los últimos dos siglos de historia musical en Colombia, académicos, intérpretes, directores de ensambles, musicólogos, etnomusicólogos, arreglistas, compositores y todos aquellos que hacen parte del oficio, se han enfrentado al dilema de “cómo escribir el Bambuco” en una partitura. Este problema ha creado discursos y polémicas alrededor de este tema, que sin dejar nada productivo en términos académicos, ha logrado polarizar dos grupos de acérrimos creyentes; Los que escriben el Bambuco a 3/4 y los que defienden la posición de su escritura a 6/8, como la más práctica. Para entender este problema, se debe considerar todo el contexto histórico que encierra este debate musical y sus diferentes variables sociales, desde los procesos de colonización hasta los de instauración del concepto de *Patria* dentro de la creación de la nueva República Colombiana. Este artículo se desarrolla en dos partes. La primera es una síntesis y reflexión socio-histórica de los procesos evolutivos de la creación del Bambuco, su origen y antecedentes, las primeras consecuencias de su instauración como *Ritmo nacional* además de las referencias históricas respecto a su escritura durante el siglo XX. En la segunda parte se hace un análisis y comparación de las más importantes formas de la escritura, y se presenta una reflexión alrededor de la manera adecuada de llevarla a la partitura y su posible influencia en la interpretación.

Palabras claves: Análisis, Epistemología, Musicología, Música colombiana, Bambuco, interpretación.

Abstract. During the last two centuries of musical history in Colombia, academicians, interpreters, the assemble directors, musicologists, ethno musicologists, music arranger, composers and all those ones related, have faced the dilemma “how to write the Bambuco” in a score. This problem has led to speeches and polemics about the topic that despite not being productive in academic terms, have managed to polarize two groups of staunch believers; those who write the Bambuc 3/4 and those who defend the position of his writing 6/8. To understand this problem, it is necessary to consider the whole historical context that involves this musical debate and its different social variables: from the processes of colonization up to those of establishment of “Homeland” inside the creation of the new Colombian Republic. This article includes two parts. The first one is a synthesis and historical reflection of the evolutionary processes of the creation of the Bambuco, its origins, precedents, the first consequences of his establishment as “National rhythm”, and

* Maestro en música con énfasis en arreglos y composición Universidad del Bosque. Esp. Dirección conjuntos instrumentales Universidad Juan N. Corpas .docente del Conservatorio del Tolima. Correo electrónico: sansergio@gmail.com

historical references with regard to its writing during the Twentieth century. The second part is an analysis and comparison of the most important forms of its writing, brings up the debate about the “suitable” way of taking it to the pentagram and its possible influence in its interpretation.

Key words Analysis, Epistemology, Musicology, Colombian Music, Bambuco, interpretation.

Primera Parte

Orígenes: El Bambuco un aire tri-étnico

Es complejo encontrar fuentes certeras y fidedignas acerca de nuestras tradiciones musicales ocurridas en el transcurso de la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. Una de las razones es la falta de archivos documentales que contengan fuentes primarias, tales como grabaciones y partituras. Alrededor del origen del bambuco y sus antecedentes se han creado varias hipótesis las cuales se contradicen entre si. Esto ocurre porque muchos “musicólogos” en nuestro país nunca tuvieron una formación sólida a nivel musical e investigativo. Pero antes de buscar sus antecedentes históricos, según Miñana (1997), podemos definir que el *Bambuco* es un género musical tradicional de transmisión oral del cual no hay datos documentales previos al siglo XIX. Es probable que el Bambuco tenga su origen en los ensambles de vientos y percusión formados por indígenas y negros en la vieja provincia sureña del Gran Cauca. En síntesis esta definición nos da la referencia que dentro de sus orígenes se encuentran la raza negra e indígena.

Una de las hipótesis que ha despertado mayor polémica es la que alguna vez anuncio Jorge Isaacs en la novela *María* (1867), en donde hace referencia a la palabra “*Bambuk*” (Isaacs 1867; citado en Varney 2001, 131), la cual evoca un pueblo en Sudan-África. Esta palabra habría sido utilizada por esclavos traí-

dos desde África hacia la región del Cauca. A esto se le suma que dentro de los procesos de colonización, como lo referencia Quijano (2000), los españoles fueron parte decisiva en la construcción del poder en América Latina, siendo la raza blanca la tercera influencia en la creación de nuestras Músicas. Por esta razón, se llegó a argumentar que dichas músicas tenían un origen europeo, y que todas sus aproximaciones epistemológicas validas serían de carácter euro-centrista, al considerar que la población colonizada “india” y “negra” tenía una connotación negativa e inferior, y la raza blanca positiva y superior. De esta manera se puede argumentar que en sus orígenes, el *Bambuco* es *tri-étnico* y que hace parte de proceso hacia la conformación de nuestras músicas dentro de un complejo proceso de mestizaje.

Antecedentes: el Bambuco y su conformación como *aire nacional*

Dentro de los antecedentes históricos, se tiene referencia que la palabra *Bambuco* fue usada por primera vez en una carta del General republicano Francisco de Paula Santander dirigida al general París que se encontraba en la región del Cauca un 6 de diciembre de 1816 (Añez, 1951: 45). Esto sugiere que el desarrollo inicial de este aire se encuentra fuertemente ligado a esta región. De esta manera la palabra *Bambuco* es usada como un símbolo nacional dentro de la batalla de Ayacucho, en la guerra por la in-



Reflexión histórica de las formas de la escritura musical del bambuco, entre el colonialismo y la república en Colombia

dependencia entre Colombia y Perú alrededor de 1824.

Carlos Miñana (1997), referencia que el *Bambuco* tiene como epicentro de conformación la región del Cauca y se expande hacia el sur (ver fig.1), pasando por el Departamento del Nariño, y llegando así hasta el Ecuador y Perú. Además de esta expansión hacia otros países, este ritmo contagioso se dirigió hacia el nororiente de Colombia, siguiendo los cauces del río Cauca y Magdalena. Uno de las fuentes más importantes para ratificar su expansión hacia el nororiente del país se encuentra en los estudios iconográficos. Según Añez (1951: 45), El 26 de Diciembre de 1845 se encuentra un lienzo del autor Edward Walhouse en la ciudad de Ráquira (Boyacá) denominada “Indios Bailando Bambuco”. En esta pintura se observa un grupo de campesinos interpretando músicas tradicionales, usando una carrasca (Instrumento de percusión) e instrumentos de cuerda.

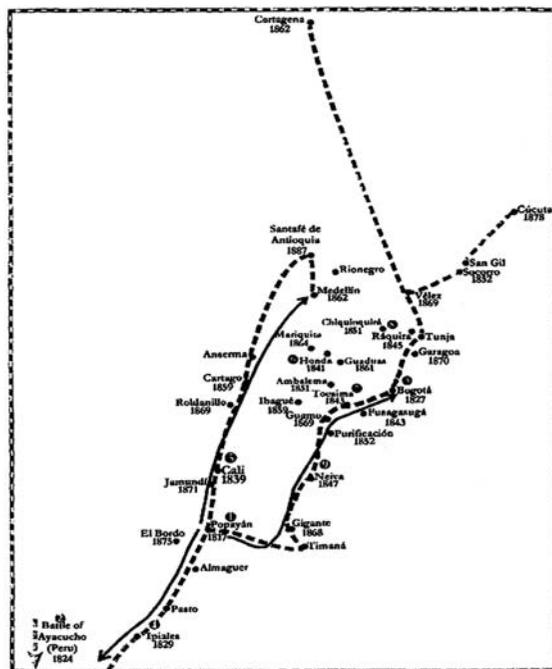


Fig.1 Mapa de la Ruta sobre los orígenes del Bambuco según Miñana (Citado en Varney 2001: 130)

La segunda mitad del siglo XIX sirvió para expandir y consolidar el *Bambuco* por todos los andes Colombianos. Pero no fue sino después de la Constitución de Colombia en 1886, cuando, a partir del principio de *República* como institución, se crea concepto de *patria*, donde el ciudadano tenía derechos y sentido de pertenencia por el país. De esta manera en el anhelo de encontrar una identidad de patria, el *Bambuco*, en menos cincuenta años, pasaría a convertirse de un género rural a un género urbano, proclamándose música y danza “Nacional”.

El Bambuco un aire naciente en una nación dividida: Primeras Consecuencias

A pesar del gran impulso de buscar la identidad de patria en nuestras raíces y el gran auge de grupos de jóvenes intelectuales a comienzos del siglo XX en los Nacientes centros urbanos como Bogotá y Medellín, el proceso por establecer el Bambuco como aire y danza nacional se realizó con muchos contratiempos.

El primer inconveniente tuvo que ver con el proceso de la *Colonialidad del Poder* (Santamaría, 2007), que constituyó una pirámide racial para dividir la capacidad de trabajo y el estatus socio-económico dentro de la sociedad. Este establecimiento político permitía distinguir el estatus de un individuo dentro de un sistema social; la manera como se distribuía el trabajo, y el índice de ilustración de un ciudadano. De esta manera la raza *blanca* era culta, de un estatus social alto y con acceso al conocimiento, mientras que el *mestizo* tenía que entrar en un proceso de purificación racial donde podía durar aproximadamente dos generaciones para acceder a lo más alto de la pirámide. Se

consideraba que la raza *negra*, tenía muy pocas posibilidades de ascender dentro del proceso de purificación racial, y estaba prácticamente condenada a eternizarse en el último escalón de la pirámide.

En la construcción de patria a partir de la Constitución de 1886, varios intelectuales de la época entre los que se incluyen Manuel María Samper y Rafael Pombo, debatieron hasta el cansancio el origen del *Bambuco*. Pero la polémica empezó cuando Jorge Isaacs en su novela *María* (1867), sugirió que el *Bambuco*, el nuevo *Aire Nacional*, era de origen negro, algo inaceptable dentro del modelo de colonialidad del poder ya referenciado, pues no se podía concebir que esta raza, considerada aborigen e inferior, fuera la creadora del nuevo *Emblema de la música Nacional*, cuando el modelo ideal de ciudadano en la naciente República, era una réplica de la sociedad moderna europea; Un burgués blanco, refinado e intelectual instaurado en las grandes capitales. De esta manera se le dio al *Bambuco* un equivocado origen europeo, dividiendo los conceptos y la identidad de una patria en proceso de nacimiento.

La segunda consecuencia importante tuvo que ver con que el naciente *aire nacional*, no fuera aceptado dentro de la academia, específicamente en los recién constituidos Conservatorios. En Bogotá a comienzos del siglo XX se estableció el Conservatorio Nacional de Colombia, dentro de un modelo europeo, que no contemplaba dentro de sus planes de estudios la incorporación de músicas tradicionales y populares, al considerarlas poco evolucionadas respecto a las músicas europeas. Esta imposición ideológica excluyente, nos agobió durante la mayor parte del siglo XX y como era de es-

perarse, el *bambuco*, el icono musical nacional, catalogado *no arte, sino artificio*, también fuera excluido como objeto de estudio válido para el ámbito académico musical. Así, el relato de Guillermo Uribe Holguín, entonces Director del naciente Conservatorio Nacional de Música sería coyuntural:

Hay quienes consideran que poseemos ya un arte nacional, proveniente de la confusión que hace entre arte nacional y arte popular.(...) Por un efecto de mal gusto, generalmente producto de la ignorancia, el falso arte se propaga con sorprendente facilidad” (música nacional popular colombiana en la colección Mundo al día, 2004)

Dentro de otras consecuencias importantes en el intento de nacionalizar el bambuco como símbolo de la patria se pueden considerar:

1. El cambio de ámbito del *Bambuco* desde el ámbito rural al Urbano.
2. La modificación de los formatos instrumentales hacia la creación de ensambles de cámara, como el modelo de la “lira Colombiana” constituido por Pedro Morales Pino. Este tipo de Ensamble es un modelo en la creación de estudiantinas.
3. La Evolución de las formas libres a las seccionales.
4. La Transformación desde la escritura de 3/4 a 6/8

La siguiente tabla resume las primeras consecuencias de la creación del *Bambuco* como nuevo aire nacional en la naciente República de Colombia.



Reflexión histórica de las formas de la escritura musical del bambuco, entre el colonialismo y la república en Colombia

| Primeras Consecuencias | | |
|-----------------------------|---------------------------------------|-------------------------------------|
| Época | Antes de la República | Después de la República |
| Predominio étnico | Mestizo y negro | Blanco |
| Contexto | Rural | Urbano |
| Forma | Formas Libres | Formas bipartitas y tripartitas |
| Formatos instrumentales | Formaciones instrumentales autóctonas | Formaciones instrumentales de salón |
| Sistema musical | Sistemas modales y pentatónicos | Sistemas Diatónicos Toniales |
| Medio de difusión dominante | Tradicición oral | Tradicición escrita |
| Medida de signatura | 6/8 | 3/4 |

Tabla 1. Primeras Consecuencias en la creación del Bambuco como *Aire Nacional*.

Primeras referencias musicales del bambuco: un país sin memoria

Aunque se encuentran algunas referencias importantes del *Bambuco* en la iconografía colombiana, y en algunos textos literarios, son escasas las fuentes primarias como grabaciones y partituras acerca de este aire. Dentro de las referencias más ancestrales cercanas al *bambuco*, se pueden encontrar algunas interpretaciones de la cultura indígena *Nasa* (Flautas campesinas del cauca), las cuales han perdurado en el tiempo y se han mantenido sus tradiciones hasta la actualidad. En 1859 aparece la primera referencia escrita de un *bambuco*. Se trata de “Aires nacionales neogranadinos variados para piano Op. 14” del importante, pero también olvidado, Manuel María Párraga. Otra de las más importantes referencias que podemos encontrar en el siglo XIX corresponde a la obra *Perfume de las Violetas* con referencia “Aire Colombiano” del compositor D’Aleman (1885). Pero no fue sino hasta principios del siglo XX, que se escribió el famoso *Bambuco Cuatro Preguntas*, del compositor Vallecaucano Pedro Morales Pino, donde se pueden observar los

primeros rasgos de escritura en medida de signatura de 3/4.

A pesar de toda la diversidad musical de nuestra patria, la falta de fuentes primarias como es el caso específico de las partituras, ha creado un problema de no preservación de la obra musical de muchos compositores tradicionales. Además es contradictorio que a pesar proceso de la colonialidad del poder (Quijano, 2000), en donde la tradición oral se convierte en escrita, y lo escrito se convierte en una interpretación de la música, no se hayan consolidado en el país constantes procesos de escritura musical, como en el caso específico del *Bambuco*, a pesar de la importancia y expansión de este aire. Otra razón de este fenómeno es que algunas corrientes *Tradicionalistas* de la música Colombiana, carezcan de los medios conceptuales para la creación del soporte escrito de las partituras, que conduce a la pérdida las raíces entre las nuevas generaciones, al no tener acceso a la música en si misma. Como consecuencia a esto se ha creado una especie de “Alzheimer” musical, que no es suplido completamente por la tradición oral.

Segunda Parte

No hay una mejor forma de concebir la música en una partitura. Simplemente hay unas formas más adecuadas y funcionales que otras, a la hora de plasmar una idea musical en la partitura. En esto influye de manera importante el intérprete como actor que hace parte integral del proceso creativo de una obra musical. Este último es el medio de transmisión entre la composición en sí misma y el oyente. Si no hay intérprete no hay composición musical. Curiosamente son los intérpretes los que menos polémica han creado alrededor de la forma adecuada de escribir el Bambuco. Ellos simplemente se han encargado de decir cuál es la más funcional por medio de la traducción de un medio escrito a un medio expresivo. Si el intérprete no tiene los medios conceptuales para entender una partitura, simplemente pone a funcionar su instinto musical, que equivale a leer con sus oídos lo que con sus ojos no puede comprender. La partitura es una aproximación de la música. Esto es visible sobre todo en las músicas tradicionales y populares. Es el intérprete quien por medio de la práctica e investigación sonora complementa la interpretación.

A pesar de todos los inconvenientes que pueda acarrear la partitura en sí misma, en su limitación para traducir fielmente lo interpretativo, no cabe duda que es ésta uno de los más importantes medios de preservar la música. Así mismo se han podido rescatar grandes obras de la música universal, que se han preservado en el tiempo y el espacio. La partitura trae la infor-

mación mínima necesaria para crear una descripción cercana a una obra musical de *lo que quiere* el compositor dentro de un contexto específico. Pero para llegar a *lo que quiere* el compositor, también se tiene que realizar un estudio referente a todas las posibles variables alrededor de la obra: ¿Dónde se escribió? ¿Cuándo?, ¿Por qué? y ¿Para qué?, y demás preguntas que nos hagan ver más amplio el objeto de estudio que en este caso es la partitura. Para entender el debate alrededor de la mejor manera de escribir el Bambuco, posteriormente se realiza una descripción y análisis de las formas de escribir el Bambuco en algunas obras representativas.

El Perfume de las Violetas: Uno de los primeros Bambucos escritos en la segunda mitad del siglo XIX.

Como se hizo referencia en la primera parte del documento, es este *Bambuco* uno de los primeros ejemplos de escritura en nuestro país. Esta composición realizada por D'Aleman y escrita alrededor de 1885 se encuentra dentro de un compendio de partituras para Bandola (Bernal, 2004). Se observa que este *Bambuco* está escrito en la signatura de medida en 6/8. A pesar de que está titulado *Aire Colombiano*, tiene rasgos y características vistas en algunos Bambucos (Véase el ejemplo 1) como la figuración corchea-negra que trae un patrón rítmico trocaico (Larga-corta) que ejemplifica la figuración característica de los Bambucos fiesteros y Sanjuaneros.



Reflexión histórica de las formas de la escritura musical del bambuco, entre el colonialismo y la república en Colombia

AIRE COLOMBIANO

Ejemplo 1. *El Perfume de las Violetas* (citado en Bernal, 2004)

Otra característica de esta composición, es el constante cambio de métrica entre el 6/8 y el 3/4 (Véase la segunda sección), que aunque no este escrito podría notarse de la siguiente manera:

Este ejemplo podría simplemente terminar la discusión de la manera correcta de escribir un bambuco, ya que como se observa en la partitura, es posible tener alternar o combinar las dos métricas a un nivel horizontal. La melodía puede estar fluctuando entre el compás de 3/4 o el 6/8, sin crear ningún problema en la

notación ni en el concepto musical. *El Perfume de las Violetas*, a pesar de ser una de las primeras referencias escritas del Bambuco, no creó la polémica alrededor de su escritura y muestra claramente que se puede notar en 6/8 teniendo una fluctuación a nivel melódico con la medida de signatura de 3/4.

Cuatro Preguntas: Nace la referencia y la controversia

El compositor vallecaucano Pedro Morales Pino compuso a comienzo del siglo XX uno de los Bambucos más representativos de la naciente república de Colombia. Se trata de *Cuatro preguntas*, escrita en medida de signatura de 3/4. Esta composición es considerada como modelo y punto de partida, además de ser referencia para muchos otros compositores, de la manera de escribir el Bambuco. Realmente no se sabe con certeza por qué Pedro Morales Pino la concibió de esta forma, pero lo que sí se sabe es que esta composición ha creado un fuerte debate alrededor de su manera de escritura. El problema no es en sí el contenido musical, ya

que este bambuco es uno de los más importantes escritos de la historia musical nacional. El problema es la dificultad a la hora de interpretar la lectura de la partitura por la complejidad rítmica detrás del 3/4.

Si se analiza el fragmento perteneciente a la primera frase de la primera estrofa de *Cuatro preguntas*, se observa un problema de ubicación métrica del texto y la música dentro de la medida de signatura. De esta manera el acento prosódico natural del texto no coincide con la métrica, creando una dificultad rítmica a la hora de interpretar la partitura. El texto se encuentra desplazado un tiempo hacia adelante respecto a la manera natural de interpretarlo como se observa en el ejemplo 2.



Ejemplo 2. Cuatro Preguntas en 3/4

Ahora sin duda es más fácil la interpretación del mismo fragmento en la métrica de 6/8, ya que coincide con el acento métrico.



Ejemplo 3. Cuatro Preguntas en 6/8

Pero esto no quiere decir que el Bambuco a 3/4 éste escrito de una manera incorrecta. Simplemente es una tendencia y parte de la herencia y tradición de la forma de escritura de nuestras músicas, que no tiene nada que ver con la visión euro centrista que nos obliga a ver

el compás de una manera ordenada. De alguna forma, Pedro Morales plasmó lo que a él le parecía natural, a pesar de que muchos músicos posteriormente rechazaron esta manera de escribir el Bambuco. La partitura es una manera de consignar una información musical para



Reflexión histórica de las formas de la escritura musical del bambuco, entre el colonialismo y la república en Colombia

que se preserve en el tiempo. Si es adecuada o no, es un problema de visión conceptual acerca de nuestras músicas. Como ya se ha dicho, este problema de alguna manera lo resuelve de una manera sabia e intuitiva el intérprete, que hace parte del proceso creativo del compositor.

La música en sí misma está ajena a la controversia. Usualmente ésta se realiza cuando un paradigma o sea un conjunto de creencias y conocimientos alrededor de un objeto son revaluados para darle paso así a un nuevo paradigma. Cuando hay una teoría predominante o hegemónica alrededor de un fenómeno, en este caso la manera adecuada de notar la medida de signatura de una obra musical, se crea una especie de culto alrededor de esta. Pero la controversia llega cuando se crea una segunda teoría de cómo escribir la misma obra musical con otra medida de signatura, bien sea por un cambio generacional de los que defendían el primer paradigma o por imprecisiones en el paradigma postulado. De esta manera se comenzó a

crear un paradigma alrededor de la escritura del bambuco a $3/4$, que como iremos observando a través de la evolución de la escritura en el siglo XX, se ira transformando hasta un nuevo paradigma en este caso la notación en compás de $6/8$, empezando así una de las más grandes discusiones alrededor del Bambuco.

Francisco Cristancho: El Bambuco a $3/4$ en su máxima expresión

Oriundo de Iza, Boyacá, el compositor Francisco Cristancho es uno de los más representativos e importantes músicos Colombianos en el siglo XX, por el aporte riqueza musical que le dio al repertorio andino Colombiano y por su forma de aproximar la música a una partitura. Fue Cristancho quien llevó el Bambuco instrumental a $3/4$ a su máxima expresión, logrando una de las adecuadas concepciones musicales al momento de escribirlo: El cambio armónico anticipado, también llamado “*cruzaio*”.

Pa' que me miró

Francisco Cristancho

Piano

Ejemplo 4. Pa' que me miró

En ejemplo anterior *Pa' que me miró*, se pueden ver algunas características musicales que aunque no son notorias en todos los Bambucos a $3/4$, son un modelo al momento de entender este tipo de escritura:

1. El fraseo instrumental no coincide con la métrica, como también ocurre con los bambucos vocales a $3/4$, donde el acento prosódico y el fraseo no coinciden con el diseño métrico.
2. Los cambios armónicos anticipan un tiempo (tiempo fuerte) al cambio natu-

ral de este tipo de escritura como ocurre del compás 9-14. En algunos compases el cambio armónico coincide con el fraseo natural de este tipo de escritura (Segundo tiempo), como se puede observar del compás 1-8.

3. El bajo es más frecuente en el primer y tercer tiempo, teniendo la tendencia de acentuarse primer tiempo de cada compás.

Aunque es notoria la verdadera expresión de este Bambuco escrito a $3/4$, Para su época



Reflexión histórica de las formas de la escritura musical del bambuco, entre el colonialismo y la república en Colombia

eran comunes dos tipos de prácticas poco ortodoxas e innecesarias a la hora de concebir su notación métrica. La primera es la escritura del bambuco a $3/4$ donde los cambios armónicos coincidían con la melodía y donde no se creaba el efecto *cruzaao*, o sea la anticipación armónica.

La siguiente, es la transcripción de *El Republicano*, del insigne compositor Luis A. Calvo, que aunque no concibió su obra como aparece en esta transcripción, nos ejemplifica ese tipo de práctica:

EL REPUBLICANO

Luis A. Calvo
D7

Piano

Ejemplo 5. El Republicano en $3/4$

Ejemplo 6. El Republicano en $6/8$

Si comparamos los dos ejemplos notaremos que uno está escrito a $3/4$ y el otro a $6/8$. Al realizar una interpretación notaremos que el resultado musical va a ser casi similar cambiando algunas acentuaciones. Pero a la hora de la lectura de la partitura, es más funcional la escrita en la medida de signatura de $6/8$. Son dos formas de concebir la misma idea musical escrita de maneras distintas, obteniendo el mismo resultado sonoro. Desde este punto de vista no importa cómo se escriba, sino como resulta más fácil de concebir una idea musical escrita que interprete una práctica interpretativa concreta. El segundo tipo de tendencia es la de transcribir un bambuco originalmente de $3/4$ a una notación de $6/8$ con fines interpretativos, como en el caso específico de algunas composiciones de Cristancho. De alguna forma la notación a $6/8$ no permite el *Cruzao*, de un modo natural dentro del compás como en el $3/4$. Este tipo de prácticas de algunos arreglistas han llevado a perder la esencia del Bambuco a $3/4$ (el *cruzao*), por exceso más que por defecto.

León Cardona: El Bambuco Moderno y su escritura a $6/8$

El modelo “clásico” de la escritura del Bambuco en la primera mitad del siglo XX fue a $3/4$. Sin embargo la evolución musical y su transformación hacia la estandarización del género llevaron a la forma de notación a $6/8$, que de alguna manera vuelve en retrospectiva hacia sus orígenes, como lo fue el bambuco en la época Colonial. Uno de los mejores ejemplos de escritura y referencia de Bambuco a $6/8$ es la del compositor Antioqueño León Cardona. El ejemplo a continuación hace honor a su nombre: *Bambuquísimo*. Para entender este ejemplo se señalarán las siguientes características respecto a su escritura:

1. El fraseo musical coincide con la métrica. Si fuera música vocal, los acentos prosódicos del texto coincidirían con la métrica.
2. El cambio armónico ocurre en el contratiempo del primer pulso y va simultáneamente con la melodía.
3. Los golpes principales del bajo ocurren en el segundo y tercer tiempo.
4. Al considerar el montaje de la partitura, resulta de fácil interpretación.



Reflexión histórica de las formas de la escritura musical del bambuco, entre el colonialismo y la república en Colombia

BAMBUQUISIMO

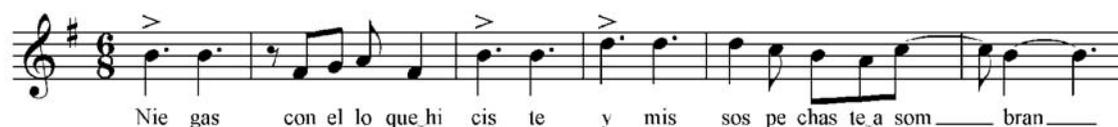
León Cardona

Ejemplo 7. Bambuquisimo

Por último, cabe destacar algunas diferencias de este Bambuco a 6/8 respecto al 3/4. La primera es el tipo de lenguaje armónico usado. Si se verifica la partitura, se observa que el uso de la armonía es claramente influenciada por otros géneros musicales, en este caso el Jazz, utilizando acordes de séptima y Novena y progresiones basadas en enlaces II-V-I a diferencia del IV-V-I clásico del 3/4.

Comparación entre la forma de escritura 3/4 y 6/8: Dos vías válidas para la escritura del Bambuco como un género diverso

Las comparaciones siempre pueden llegar a ser irrisorias, ya que darle la importancia a una forma de escritura puede llegar a descalificar a la otra. Sin embargo la comparación sirve como punto de partida y referencia a la hora de entender la diversidad de este género. En el caso de la melodía si se compara *Cuatro Preguntas* escrita tanto en 3/4 y 6/8, se encontrará que el texto se encuentra un tiempo desplazado.

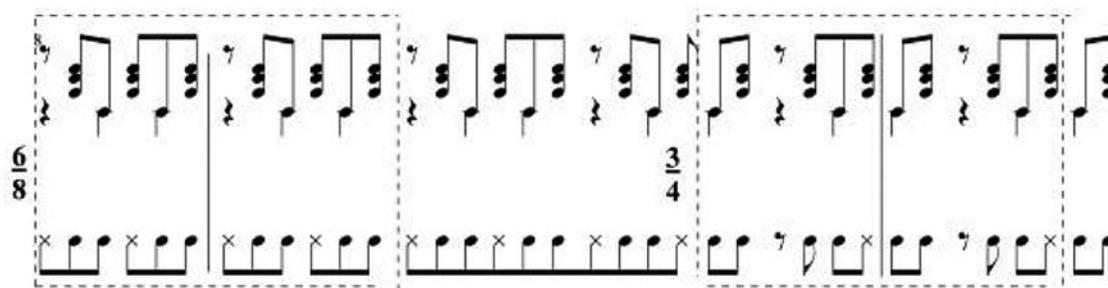


Conclusiones y reflexiones:

- La academia y la separación de las músicas tradicionales.
- No hay un Bambuco sino muchos Bambucos (Bernal, 2004)

Cuando se acompaña de manera instru-

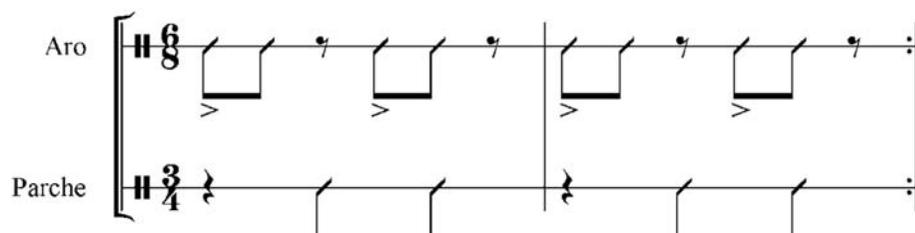
mental en el caso del golpe de tiple y la guitarra, se puede observar que tiene la misma textura en el acompañamiento a un tiempo de distancia, y a veces con la anticipación armónica de un tiempo, en el caso del 3/4 respecto a la melodía:



Ejemplo 8. Diagrama Manuel Bernal (Del Bambuco a los Bambucos, 2004)

Un rasgo característico universal del Bambuco, es el uso interno de las dos métricas superpuestas: el 3/4 y el 6/8. Esto quiere decir que el Bambuco tiene características polimétricas y polirítmicas, en donde las dos métricas

funcionan de manera simultánea, sin importar cuál de las dos signaturas se asuma en la escritura. Este comportamiento se puede ver en golpe la tambora, siendo esta la célula básica de la construcción rítmica del Bambuco:





Reflexión histórica de las formas de la escritura musical del bambuco, entre el colonialismo y la república en Colombia

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Tiple' and is in 6/8 time. It starts with a G chord and has accents (>) over the first and third notes of the first and second measures. The bottom staff is labeled 'Guitarra' and is in 3/4 time. It has a 6/8 time signature and a 6/8 note value. The notes are grouped in pairs, with a 6/8 note value written above the first pair in each measure.

Ejemplo 9. La polimetría en la Tambora

De esta manera se definen dos planos importantes en el acompañamiento: El bajo (Guitarra) y el acento agógico característico del ritmo (Tiple). Por último se podrían simple-

mente sintetizar las dos métricas citando al comienzo de la partitura la métrica de la siguiente manera:

The image shows a single staff of musical notation with a treble clef. The time signature is 3/4 and 6/8, with a vertical line separating the two. The rest of the staff is empty.

Esta es una forma de escritura donde la *bimetría* 3/4-6/8, conviviría de manera natural tanto a nivel horizontal (Melodía) como a nivel vertical (Acompañamiento) y terminaría de alguna manera este tipo de discusión alrededor de la manera adecuada de hacerlo. Es simple y sencillo. Visto de otro modo, la mejor manera de solución al problema de la escritura es aceptar esta bimetría, interpretando que el Bambuco en su origen y esencia es multirracial y hace parte del proceso de “criollización” de nuestra raza. De alguna manera el 3/4 es blanco y el 6/8 es Negro a nivel racial.

Conclusiones: Reflexiones acerca de nuestra “Patria Boba Musical”

Como se observó, a nivel político la división de

Patria en la Naciente República, en los comienzos del siglo XIX, creó conflictos internos que surgieron por opiniones encontradas acerca de la forma de organización del nuevo gobierno. Me parece que en la música este tipo de *Patria Boba musical* ha partido de creer que se tiene la razón sobre opiniones encontradas y ha abierto polémicas que pueden llegar a discusiones sin sentido. A pesar de este problema, la música tenía en sí misma ya la solución. Las siguientes son algunas conclusiones sobre este escrito:

- En vez de generarse más polémicas alrededor de la manera adecuada de la escritura del bambuco, se debería invertir más en buscar nuevos enfoques de investigación de las músicas tradicionales (desde sus lógicas y rasgos), y no desde

la visión euro centrista. (Santamaría, 2007)

- A pesar del problema racial que nos ha traído la colonización, Nosotros somos en esencia, con nuestras músicas, la suma de varias razas.
- No hay unas formas mejores de escribir el Bambuco. A pesar de la diversidad, hay unas más funcionales que otras. ¿Cómo puede estar algo mal escrito cuando suena bien? (Manuel Bernal 2004)
- El bambuco “cruza” debe ser escrito a $3/4$, preservando así su esencia.
- El bambuco “no se siente” ni a $3/4$ ni a $6/8$ “se siente” en las dos métricas.
- La división conceptual del Bambuco acerca de la forma de la escritura rítmica, se ha originado por la división conceptual de creer que solo hay una forma válida para notarlo. Hay variadas formas de escribirlo, ya que el Bambuco como género tiene una riqueza y diversidad que se ve reflejada en la cantidad de subgéneros tales como, el Bambuco instrumental, Sanjuanero, Bambuco fiestero, Rajaleña, Bambuco viejo etc...
- Las soluciones a los problemas musicales como es el caso de la escritura siempre estuvieron a la mano. El problema es que se olvida que alguien ya había encontrado una solución. Este es un país sin memoria donde lo existente se olvi-

da y se vuelve a reconstruir lo preexistente...de la historia no aprendemos ya que tenemos la conciencia de un pueblo si memoria.

Bibliografía

- Añez, J. (1951). *Canciones y recuerdos: conceptos acerca del origen del bambuco* (3rd ed.), Bogotá: Ediciones Mundial
- Bernal, M. (2004) *De el bambuco a los bambucos*. Editado por Ana María Ochoa, Anais do V Congresso IASPM, Rio de Janeiro. [http:// www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html](http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html)
- Miñana, C. (1997). “*Los caminos del bambuco en el siglo XIX*” *Revista A Contratiempo* 9: 7-11
- Quijano, A. (2000) *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina, en La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales: perspectivas latinoamericanas*, 201-246, compilado por Edgardo Lander. Buenos Aires: Clacso.
- Santamaría, C. (2007) *El bambuco, los saberes mestizos y la academia: un análisis histórico de la persistencia de la colonialidad en los estudios musicales latinoamericanos*. *Revista de Música Latinoamericana*. Austin: Spring 2007. Vol. 28, Iss. 1; p. 1
- Verney, J. (2001). “*An Introduction to the Colombian Bambuco*”. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 22, No. 2 (Autumn - Winter, 2001), pp. 123-156 Published by: University of Texas Press.
- La música nacional popular colombiana en la colección *Mundo al día (1924-1938)*. (2004) Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes.



Suite Op. 18: Una aproximación a los ritmos andinos desde la armonía moderna

Suite Op. 18: Una aproximación a los ritmos andinos desde la armonía moderna

Por: **Adrian Camilo Ramírez Méndez***

(Fecha de recepción julio 2009; fecha de aprobación septiembre 2009)

Resumen. Hacia 1864 Johannes Brahms compone su trío op. 40 para corno, violín y piano. De esta obra se alegó que era inusual por estar originalmente compuesta para *waldhorn* o corno de caza. Con todo, la historia ha demostrado que es un refinado acierto para la música de cámara, a pesar de ser un formato atípico, poco explorado por los compositores. Entrando al siglo XXI, incluso en el siglo pasado, son pocos los compositores que se concentran en este conjunto¹. Esa preocupación por el pobre repertorio, ha impulsado a algunos compositores jóvenes en Colombia a centrarse en la producción de nueva música para grupos instrumentales no tan convencionales como el citado en este texto. De allí nace la idea de impulsar la interpretación de música colombiana desde este trío instrumental, a partir de la Obra Suite Op. 18 que se describe en el presente artículo.

Palabras claves: Suite para trío corno, violín y piano – jóvenes compositores colombianos- análisis musical - Trío- Armonía del siglo XX - Danzas colombianas- Música de cámara.

Abstract. By 1864 Johannes Brahms composed his trio op. 40 for corno, violin and piano. It was alleged that this work was unusual for being originally composed for *waldhorn* or hunter corno. In spite of everything, the history has demonstrated that it is a refined wise move for the chamber music, in spite of being an atypical format little explored by the composers. Entering the Twenty First century including the last century, we can't find many composers who concentrate on this musical format. This concern for the poor repertoire has impelled some young composers in Colombia to center on the production of new musical pieces for instrumental groups not as conventional as the mentioned above. That why the idea of encouraging the interpretation of Colombian music is a reason for the creation of the Suite Op. 18 which is described in the present article.

Key words: Suite for trio horn, violin and piano – young Colombian composers - musical Trio - Harmony of the XXth century - Colombian Dances - Chamber music.

* Adrian Camilo Ramírez, pianista Compositor Graduado del Conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia. Docente del Conservatorio del Tolima. Correo electrónico: acramirezm@unal.edu.co

¹ Unas pocas excepciones son Lennox Berkeley (Inglaterra 1093-1989), Gyorgy Ligeti (Rumania 1923-2006) e Isabel Figueroa (Argentina 1966)

Descripción de la obra Suite op18.

La Suite op. 18 se origina como encargo del *Trío L'epoque*² debido al escaso repertorio para este formato. El encargo iba dirigido con la intención de abordar ritmos andinos colombianos y demostrar el excelente color instrumental producido por estos tres distintos timbres. De hecho las posibilidades tímbricas fecundaron el uso de la armonía del siglo XX.

El primer movimiento de la obra es un *bambuco*, inspirado realmente en la fuerza impulsora del americanismo y sus infinitas fuentes rítmicas. El segundo movimiento es una *guabina* claramente tonal, pero ricamente acuarelada

por las texturas pianísticas y las reminiscencias románticas líricas. El tercer movimiento es un *pasillo*, conflictivo en su aspecto armónico debido a su inestabilidad tonal. El cuarto movimiento es una *danza*, en homenaje al maestro Luis A. Calvo³, de esta se hablará con mayor detenimiento debido a su plan modal cuidadosamente escogido. Y el quinto movimiento es una *caña*, ritmo quizás solo conocido en el Tolima, que resume la Suite en sí misma por el constante luchar entre el 3/4 y 6/8.

En el primer movimiento se encuentra a manera de *tema* la siguiente escala modal:



Y se dibuja claramente como un *bambuco* algo progresista por la fuerza de su tritono inicial. Tritono que a través de todos los movimientos genera, una lucha entre el pasado tonal

de los bambucos de antaño y la influencia de otras músicas en el presente. Así pues, se dibujan los primeros cuatro compases de la *Suite op. 18*:

Allegro con fuoco

² Este trío se conformó en 2004 durante la formación profesional de sus integrantes Adam Zajac, Juan Muñoz y Carlos Rubio en la Universidad Nacional de Colombia, bajo la dirección del profesor Zbigniew Zajac.

³ Compositor y pianista colombiano (1884-1945)



Suite Op. 18: Una aproximación a los ritmos andinos desde la armonía moderna

Este movimiento se enlaza con la guabina, gracias al germen de una barroca melodía, que además parece ser la que desea ahogar los temas

heroicos de cada una de las danzas. He aquí la antagónica tonal:

El segundo movimiento es un tributo al tratamiento tonal de las guabinas-canción del repertorio folclórico. En esencia se construye sobre I, IV y V grados con la salvedad de algunos

acordes extraños al ámbito tonal establecido. Sin que falten los acordes que sustituyen a estas tres funciones básicas.

Tempo de guabina tolimense
(♩ = c. 130)

Este tema también reaparece en el siguiente movimiento como coda, dándole unidad al aspecto formal de la *Suite* en general. De hecho siempre las danzas se entrelazan por la cita de alguno de sus temas. A pesar de ello, no se podría considerar esta, en el sentido estricto de la palabra, como una composición cíclica, debido a la plena independencia agógica y formal de cada una de las danzas, por lo que se define mejor como una serie de remembranzas melódicas de un movimiento a otro.

Si bien es cierto que la armonía de este movimiento en particular no es la más moderna de los cinco que componen la *Suite*, es una

suave y tenue danza que no puede ser bailada o por lo menos sugiere más bien la voz de un enamorado ocobo en flor para contrastar con las casi cacofónicas melodías de las demás danzas.

El tercer movimiento hace gala de los enlaces tritonales del bajo, ofreciendo una potente inestabilidad tonal que nos recuerda las armonías postrománticas rusas de Prokofiev⁴. El pasillo aquí expuesto debería bailarse como fiestero, de ahí que las armonías fluctuantes evoquen la afinación de una banda municipal de aprendices que emprenden el oficio de músicos desde la plataforma de la música típica.

Allegro quasi vivace

The musical score is written for Violin (Vln.), Cornet (Cor.), and Piano (Pno.). It is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked *Allegro quasi vivace*. The first system includes dynamics *mf*, *p*, and *mp*. The second system includes dynamics *f* and *mf*.

⁴ Compositor ruso (1891-1953)



Suite Op. 18: Una aproximación a los ritmos andinos desde la armonía moderna

Otro aspecto interesante que merece la pena destacar, es la hemiola producida por el impulso rítmico del final del pasillo y la rela-

ción de medianas cromáticas que descienden en las fundamentales del bajo armónico:

The image shows a musical score for three instruments: Violin (Vln.), Cor (Corno), and Piano (Pno.). The Vln. part has three measures with notes on a treble clef staff, marked with accents (>). The Cor. part has three measures with notes on a treble clef staff, marked with accents (>). The Pno. part consists of two staves (treble and bass clefs) with chords and single notes, marked with accents (>). The key signature has one sharp (F#).

El **cuarto movimiento** es un homenaje al maestro Luis A. Calvo. Esta *danza* se estructura por áreas modales. Desde el modo más oscu-

ro se encumbra hasta el más brillante. El tema principal se encuentra en modo frigio:

Andante (M.M. ♩ = c. 108)

The image shows a musical score for three instruments: Violin (Vln.), Cor (Corno), and Piano (Pno.). The Vln. part has four measures with rests on a treble clef staff. The Cor. part has four measures with notes on a treble clef staff, marked with dynamics *mp*, *mf*, *mp*, and *p* with a hairpin. The Pno. part consists of two staves (treble and bass clefs) with chords and single notes, marked with dynamics *mp*. The key signature has one sharp (F#).

El segundo tema tiende a escucharse más brillante por estar en modo dórico. Se ha

omitido el modo el eólico porque se relaciona auditivamente con la tonalidad menor:

Contrario al tratamiento que se le suele dar a las danzas, a saber, tonal, esta danza evoca nostálgicos recuerdos del ayer medieval, como planteamiento de una nueva estética y nuevos colores

a estas inspiradoras músicas del interior. Y se cierra este movimiento a manera de reexposición, retornando al sombrío modo frigio con algunas insinuantes llamadas cromáticas en el piano:

El quinto movimiento recuerda las tonadas de los abuelos que solían reunirse para hacer música de sus entrañas... la caña, danza poco conocida, poderosa impulsora de hemíolas por su versátil cambio de compás compuesto a com-

pás simple. En este movimiento se exploran sonoridades muchos más disonantes haciendo uso de una escala artificial expuesta por el violín y apoyada en las armonías del piano. Aquí tenemos su primer compás:



Suite Op. 18: Una aproximación a los ritmos andinos desde la armonía moderna

Allegro energico (M.M. ♩ = c. 180)

Vln. *ff*

Cor. *ff*

Pno. *f*

ff

Y en la sección central se enfrentan los temas de los anteriores movimientos en un acertado juego de contrastes ritmo- armónicos que anuncian el inmutable pero inesperado final. El

violín expone el tema de la *guabina* y la mano derecha del piano lo refuerza y con total independencia la mano izquierda expone el tema del *bambuco*:

Vln. arco

Cor.

Pno. *Dolce*

El final de la Suite. Un anhelado suspiro después de una resumida serie de cuartas, no hay notas, no hay silencio, es la pérdida esperanza de retornar a la música mediante la respiración de los músicos:

The image shows a musical score for the final of Suite Op. 18, featuring three parts: Violin (Vln.), Coro (Chorus), and Piano (Pno.). The score is written in 6/8 time and begins with a dynamic marking of *f* (forte). The Violin part starts with a series of chords and a melodic line. The Coro part consists of a series of notes with accents. The Piano part features a complex rhythmic pattern with chords and a melodic line. The score concludes with the instruction "Exhalar con mesurada tranquilidad" (Exhale with measured tranquility) written above the Violin and Piano staves.

La composición, finalmente, la obra busca modificar el casi sagrado e inamovible sentido regionalista de las danzas andinas colombianas, respetando en su mayor parte la morfología de las mismas, pero extendiéndolas a nuevas fronteras armónicas y aprovechando las ricas variedades rítmicas de cada movimiento.



Convocatoria de publicación

Música, Cultura y Pensamiento

Revista de Investigación musical de la Facultad de Educación y Artes del Conservatorio del Tolima, Vol. 1 No. 2. 2010

Convocatoria de publicación

La Revista Conservatorio del Tolima es una publicación anual que busca divulgar resultados de investigaciones y recoger reflexiones derivadas de procesos de investigación de la comunidad académica, artística y científica a nivel regional, nacional y mundial. Está abierta a las comunidades de especialistas del mundo, interesados en presentar sus artículos a consideración. Es una revista de corte expositivo-argumentativo, que puede incluir artículos científicos, reflexiones teóricas sobre problemas o temas particulares, desarrollos históricos, informes de investigación, artículos cortos, aplicaciones pedagógicas y didácticas de la música, obras artísticas y musicales, entrevistas, ponencias, reseñas y traducciones.

Se publicarán preferiblemente, los siguientes tipos de documentos:

Artículo de investigación científica y tecnológica que presenta, de manera detallada, los resultados originales de proyectos de investigación;

Artículo de reflexión que presenta resultados de investigación desde una perspectiva analítica, interpretativa o crítica del autor, sobre un tema específico, recurriendo a fuentes originales;

Artículo de revisión elaborado con base en una investigación donde se analizan, sistemati-

zan e integran los resultados de investigaciones publicadas o no publicadas, 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 publicarán: **Artículos cortos, Reportes de caso, Revisiones de temas, Cartas al editor, Traducciones, Documentos de reflexión no derivados de investigaciones, Reseñas bibliográficas**, según clasificación de Publindex-Colciencias, y resúmenes de trabajos de grado y de tesis de postgrado. En las áreas estéticas, artísticas, musicales, históricas y culturales.

Proceso para la publicación del artículo

1. Las propuestas deben enviarse a: Conservatorio del Tolima, Decanatura de la Facultad de Educación y Artes, Revista *Música, Cultura y Pensamiento*, con una carta dirigida a la directora de la revista, Dra. Luz Alba Beltrán, en la que certifique que todos los autores del trabajo están de acuerdo con someter el artículo a consideración del comité editorial. Además, en la carta remitida se deben incluir los datos personales de cada uno de los autores, como: nacionalidad, escolaridad, correo electrónico, teléfonos para su ubicación o dirección postal

- y filiación institucional, o en su defecto, la dirección de la página Web donde pueden ser consultados.
2. El artículo debe llevar la información de clasificación de la topología del artículo según lo establecido por la Revista y la especialidad del tema tratado.
 3. El artículo debe hacerse llegar en medio magnético (formatos CD, DVD), dos copias impresas a la oficina de la Revista y enviarse al correo electrónico de la revista musicaculturaypensamiento@gmail.com, en Word (93, 97 o XP), así como todas las informaciones gráficas o de imágenes en los programas originales de Excel o Corel (93, 97 o XP); o en los formatos gráficos jpg, gif, tiff o bmp. Las imágenes o partituras en los programas originales de Excel, Corel, Finale o pdf. (Versión 2007 o anteriores). El disco debe estar debidamente marcado con el nombre del artículo. La información de texto, gráficos e imágenes deben ser presentados a una sola tinta.
 4. Deben ser artículos originales que no estén siendo evaluados en otras revistas ni hayan sido publicados (a excepción de las traducciones o de artículos de gran relevancia publicados en revistas de difícil acceso en el medio).
 5. 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 acepta-

ción, el autor deberá atender las respectivas correcciones de los evaluadores y el último concepto del Consejo Editorial para su publicación.

6. A la versión final del artículo, revisada por lo autores después del proceso de evaluación, se le debe anexar una carta en la cual se exprese que todos los autores del artículo están de acuerdo con la publicación y divulgación electrónica del mismo, y se responsabilizan por su contenido.

Contenido

Cualquier artículo para ser considerado por el Comité para su posible publicación en la Revista del Conservatorio del Tolima, debe contar con los siguientes componentes:

Título, autores (apellido, nombre, institución, correo electrónico del autor para correspondencia); palabras o frases claves (cinco según las categorías de la Nomenclatura Internacional de la UNESCO); resumen (en el idioma original y en inglés, con una máxima extensión de 250 palabras); introducción; desarrollo (en caso de un artículo de investigación incluirá metodología, resultados y análisis de los mismos); conclusiones y bibliografía (según las normas APA). Las notas al artículo se presentarán al final del mismo y antes de la bibliografía.

Se exige que las *referencias bibliográficas* en todos los artículos se incluyan al final del artículo ordenadas alfabéticamente y señalándolas dentro del documento. Las normas básicas exigidas para la estructura de esta bibliografía, se pueden interpretar en los siguientes ejemplos, sólo se debe hacer referencia de la bibliografía mencionada en el interior del artículo:



Convocatoria de publicación

Artículos de revistas: Apellidos, 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 Salgar, Oscar (2007) Música de marimba y poscolonialidad musical. *Revista Nómadas*, No. 26, 58 – 62

Ensayos dentro de compilaciones: Apellido, Nombre (año). Título del ensayo. En: Nombre, Apellido (Eds) / (Comps.), título del libro (rango de páginas citado). Ciudad: Editorial.

González, F. (1998). La violencia política y las dificultades de construcción de lo público en Colombia: una mirada de larga duración. En: F. Arocha y M. Jimeno (Eds). *Las violencias: inclusión creciente* (pp. 309 – 330). Bogotá: Facultad de Ciencias Humanas – Universidad Nacional.

Libros: Apellidos, Nombre. (Año). Título del libro. Ciudad: Editorial

Fischerman, Diego. (2004), *Efecto Beethoven. Complejidad y valor en la música de tradición popular*. Buenos Aires: Editorial Paidós

Hennion, Antoine. (2002). *La pasión musical*. Barcelona. Editorial Paidós

Internet: Apellido, Nombre (Año). *Título*. Recuperado el día del mes, año, dirección electrónica.

Garzón, Omar. (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>

Presentación de los artículos

- La extensión máxima del artículo propuesto debe oscilar entre 3.500 y 8.000 palabras incluyendo tablas y gráficas las cuales deben ser incluidas en el texto del artículo.
- Las fotografías, tablas y figuras siempre deben ser referenciadas en el texto del artículo.
- Las fotografías, tablas y figuras han de procesarse como objetos, realizados teniendo en cuenta que la revista se imprime a blanco y negro. Preferiblemente se debe adjuntar un archivo que contenga estas imágenes en sus programas originales en alta resolución, con el fin de evitar problemas de visualización en la publicación.

Público al que se dirige

La Revista se dirige a comunidades dedicadas a la actividad científica y tecnológica, músicos, artistas y docentes universitarios.

Informes:

Conservatorio del Tolima - Decanatura de la Facultad de Educación y Artes

Revista *Música, Cultura y Pensamiento*
musicaculturaypensamiento@gmail.com

