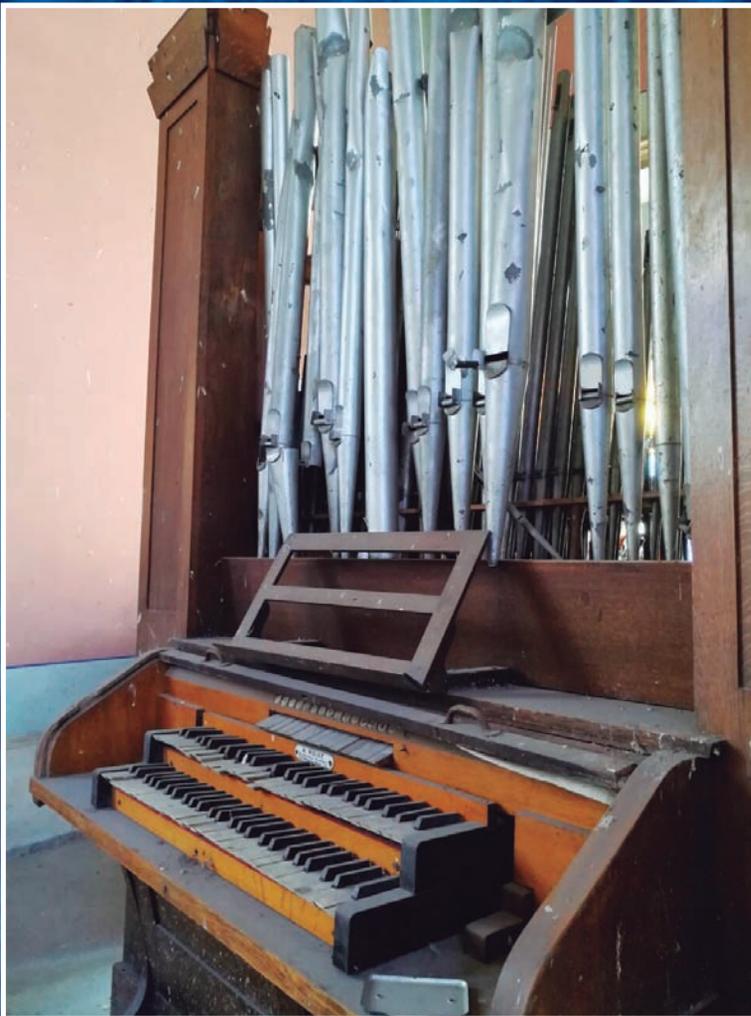


MÚSICA CULTURA Y PENSAMIENTO

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

VOL. VIII N.º 8 - Noviembre 2019



MÚSICA, CULTURA Y PENSAMIENTO

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

Nueva época
Vol. 8, n.º 8

Humberto Galindo Palma
Editor

*Edición especial Memorias del IV Coloquio Internacional de Patrimonio Cultural
- Mesa de música Guanajuato*

ISSN impreso: 2145-4728
ISSN en línea: 2665-2382





Conservatorio del Tolima

James Enrique Fernández Córdoba
Rector

Humberto Galindo Palma
Editor

Comité Editorial

Humberto Galindo Palma - *Conservatorio del Tolima*
Andrea Hernández Guayara - *Conservatorio del Tolima*
Hernán Clavijo Ocampo - *Universidad del Tolima*

Comité Científico

Hernán Clavijo Ocampo - *Universidad del Tolima*
Fabio Ernesto Martínez Navas - *Universidad Pedagógica*
Myriam Báez Sepúlveda - *Universidad de Santander*
Juan Francisco Sanz - *Universidad Central de Venezuela*
Jorge Enrique Rosas - *Conservatorio del Tolima*
Juan Carlos López Peña - *Conservatorio del Tolima*
Pablo Almarales - *Universidad de Cartagena*
Sergio Andrés Sánchez - *Conservatorio del Tolima*
Lina Barrientos - *Universidad de la Serena*

Corrección de estilo, traducción, diseño gráfico editorial, armada electrónica e impresión
Proceditor Ltda.
Calle 1C No. 27A - 01, piso 1, Santa Isabel
Tel.: 757 9200, proceditor@yahoo.es
Bogotá, D. C., Colombia

Impreso en Colombia
Printed in Colombia

Música, Cultura y Pensamiento,
Revista de investigación musical.
Editor: Humberto Galindo Palma, Ibagué.
Fondo Editorial Conservatorio del Tolima.
2019.
156 páginas, ilustraciones, partituras e índice, 23 x 30 cm.
ISSN impreso: 2145-4728
ISSN en línea: 2665-2382

Música, Cultura y Pensamiento, vol. 8, num. 8

Revista de investigación de la Facultad de Educación y Artes.
© Conservatorio del Tolima - Institución de Educación Superior
Humberto Galindo Palma - Ed.

Octava Edición

Ibagué, noviembre 2019

ISSN: 2145-4728

Número de ejemplares: 150

Periodicidad: Anual

Portada: Órganos históricos del Tolima. Fuente: Nicolás Forero .

Correspondencia, Canje y distribución

Conservatorio del Tolima
Calle 9 No. 1-18
Facultad de Educación y Artes
Coordinación Investigación Of. 4-3.
Teléfono: +57(8) 2639139 Fax: +57(8) 2615378 – 2625355
Ibagué - Tolima - Colombia

Correo electrónico

musicaculturaypensamiento@conservatoriodeltolima.edu.co
Todos los derechos reservados.

Indexada en
Open Music Library
Google Academic
Academica.edu
Avalada Publindex sin clasificación

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



Contenido

4

Editorial

Música y cultura

5

La Música en México: Reflexiones sobre su historia particular

The Music In México:

Notes his particular history

Alejandro Mercado Villalobos

25

Ecos lejanos de una disputa conceptual: El nacionalismo musical en Nariño

Echoes far from a conceptual dispute:

Musical Nationalism In Nariño

José Menandro Bastidas España

45

Dos Órganos Históricos en Ibagué:

Aportes para la contextualización

de la tradición organística en Colombia

Two historical musical organs in Ibagué:

Contributions for the contextualization

of the organist tradition in Colombia

Nicolás Forero Molano, Mayerlín Alejandra Gómez Guzmán, Julián David Perdomo Rodríguez

63

Evidencias de la recepción del bambuco colombiano en Yucatán. (1908-1920)

Evidences of the colombian bambuco

reception in Yucatán (1908-1920)

Claudio Ramírez Uribe

Música y pensamiento

81

La composición de los *Tres Ballets Criollos*

de Guillermo Uribe Holguín como

producto de exportación colombiano

para un escenario panamericano

The creation of the *Tres Ballets Criollos* by

Guillermo Uribe Holguín as a Colombian national

export product for a Pan-American scenario

Camilo Vaughan Jurado

93

Métodos y textos adaptados para la enseñanza

de música de 1880- 1920 Métodos utilizados

en educación informal y métodos para

enseñanza de canto en las escuelas

Texts and methods used for music teaching from

1880 to 1920: Methods used in informal education

and methods for singing teaching at schools

Martha Lucía Barriga

Música, Educación Musical y Género

104

Identidad, yuxtaposición y resistencia:

tres categorías para entender la

música latinoamericana para piano

a comienzos del siglo XX

Identity, juxtaposition and resistance: three

categories to understand the Latin-American

piano music of the beginning of 20th century

Mónica Tobo Medivelso

110

Música, educación musical y género.

Un estudio sobre la participación de

la mujer de la zona andina nariñense

en la interpretación (instrumental y vocal),

la educación musical y la composición

Music, musical education and gender

A study on the participation of women

in the Andean area of Nariño in the

interpretation (instrumental and vocal),

music education and composition

Lyda Tobo Mendivelso, José Menandro Bastidas España

Música en clave

132

Creación orquestal de la obra para piano

Fantasia Romántica de Maruja Hinestrosa

Orchestral creation about Maruja

Hinestrosa's *Fantasia Romántica*

concert for piano and orchestra

Julián Augusto Castro Gaviria, Anthony

Sebastián Chunganá, Andrés Felipe Gómez

Separata

Fantasia Romántica Sobre Aires Colombianos

Concierto para piano y orquesta

de Maruja Hinestrosa

Orquestación: Julián Augusto Castro Gaviria

Convocatoria Revista No. 9

Editorial

Con la presente edición de la Revista *Música, cultura y Pensamiento*, anunciamos el fin de una primera época desde la producción editorial en papel, para convertirnos en una revista digital académica especializada en música. Gracias a nuestra participación en la última cohorte del Curso *Curriculo del Editor* convocada por Colciencias Publindex, fue posible contar con el asesoramiento indicado para esta transición, inaplazable en la búsqueda de un mejor acercamiento a las comunidades beneficiarias de nuestra publicación.

Acogiendo las directrices del estándar internacional, confiamos en que este cambio editorial le dé un nuevo aire a la continuidad de nuestra revista, como vehículo de reflexión y difusión de trabajos de investigación en torno a la música desde sus múltiples enfoques. Damos la bienvenida a los autores y pares evaluadores nacionales e internacionales que nos acompañan en el presente número. Desde este alcance internacional, se cumple en este número con el compromiso de presentar una edición especial dedicada a compilar los artículos del Seminario Internacional sobre Patrimonio Cultural, gestado desde 2017 por docentes investigadores de las Universidades de León Guanajuato, Universidad de Nariño y Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, a cuya red se ha vinculado el Conservatorio a partir del presente año en una alianza de fortalecimiento al proceso de investigación institucional.

Como institución de Educación Superior acreditada en su centenaria tradición académica musical, el Conservatorio del Tolima reitera su compromiso y vocación de trabajo en red para la investigación, con la membresía de nuestros docentes investigadores a la International Musicology Society, al tiempo que una creciente generación de jóvenes Semilleros institucionales se abren camino a través de la afiliación a la Red Colombiana de Semilleros RedoColSi - Nodo Tolima. Agradeciendo también la continua participación de nuestros egresados en la revista, damos la bienvenida a nuestros lectores a esta nueva era editorial.

Humberto Galindo
Editor



Delegación académica Seminario Internacional sobre Patrimonio Cultural, León Guanajuato (México, octubre 2018). De izquierda a derecha: Lida Tobo, Mónica Tobo, José Menandro Bastidas, Alejandro Mercado, Humberto Galindo, Martha Lucía Barriga.



La música en México: reflexiones sobre su historia particular

The music in Mexico: Notes about his particular history



Por: Alejandro Mercado Villalobos¹
Artículo de reflexión

Recibido: 15 de junio de 2018

Aceptado: 15 de noviembre de 2019

Para citar este artículo/To reference this article:
Mercado, A. (2019). La música en México: reflexiones sobre su historia particular. *Música, Cultura y Pensamiento*, 8(8), 5-24.

Resumen

Este trabajo es una revisión histórica de la música en México. El interés principal es mirar las maneras en que se han construido los elementos de identidad, esto en función de su origen histórico y su impulso o imposición, ya sea por parte del Estado o por las élites de poder intelectuales, de las empresas comerciales o desde los ámbitos populares. Se trata de hacer específicos los momentos clave de arribo y adopción locales, de aquellos componentes artísticos que integran la música considerada mexicana. Se parte de la idea de que en México sobreviven identidades musicales múltiples, y de que, a lo largo de la historia nacional, por influjo de los movimientos políticos que posibilitaron las influencias culturales, se han venido incorporando elementos que han enriquecido la música considerada mexicana.

Palabras clave: música, fiesta, nación, nacionalismo, identidad.

Abstract

This article it's a history of music in Mexico. I analyses the music practice in some moments of his history. The principal interest is the discovery the elements of the cultural identity that arrived, specially, in XIX and XX centuries. The hypothesis it's simple: the Mexican music has been influenced of the exterior, the problem it's identify those musical influences and identify the process of the acculturation, that produced the actual Mexican music.

Keywords: music, party, nation, nationalism, identity.

¹ Doctor en Historia por el Instituto de Investigaciones Históricas, de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México. Profesor-investigador adscrito al Departamento de Estudios Culturales, de la División de Ciencias Sociales y Humanidades, Campus León, de la Universidad de Guanajuato. alejandro.mercado@ugto.mx

Prolegómeno

El México contemporáneo puede definirse como una *república musical*. En efecto, no hay espacio en el territorio donde no se haga y escuche música, reconociéndose, en todo caso, al menos dos universos sociales del arte.

Uno, tiene que ver con el reconocimiento de géneros en suma particulares, como la denominada música *ranchera* —título relacionado por el vínculo con la vida campirana— (Peña, 1999, *apud* Díaz, 2015)² u otras formas, que, venidos de la *canción popular*, suelen tenerse como representativos de la nación entera. En este sentido, piezas musicales específicas se han consagrado como referentes de *lo mexicano*, y son requeridas en momentos particulares, donde es necesaria una evocación de lo propio, de lo que representa el *ser* nacional. Esto ocurre con *Cielito lindo*, por citar un caso, de Quirino Cortés y Mendoza (1859-1957). Se trata de una canción que se entona, comúnmente, en momentos donde es necesario dejar constancia del sentido de pertenencia a la nación mexicana, verbigracia, las justas deportivas. Lo mismo ocurre en ceremonias cívicas al interior del país, cuando se ejecuta el *Himno nacional mexicano*, que incide en el entendimiento de la población general que se identifica con el territorio al cual pertenece. Hay también otras piezas, que desde el ámbito de la música de concierto se han convertido en emblemas del nacionalismo musical mexicano, y que han sido inspiradas, de alguna manera, por la canción popular. Durante el siglo *xix* hay ejemplos variados, como la *Marcha Zaragoza*, de Aniceto Ortega (1825-1875), o *Ecos de México*, de Julio Ituarte (1845-1905); para el siglo *xx*, una pieza muy significativa es el *Huapango*, del ínclito jalisciense José Pablo Moncayo (1912-1958).

En otro universo está lo local. México es un país pluriétnico y, en consecuencia, pluricultural. La diversidad cultural supera en mucho la división político-territorial, por lo que se tienen múltiples regiones culturales donde se ha desarrollado música variada, no solo por lo heterogéneo de los instrumentos utilizados —algunos de herencia prehispánica—, sino también por la multiplicidad de expresiones rítmicas y sonoras, con versos que implican una realidad particular, ya sea con relación a labores agrícolas y otras actividades productivas —como el trabajo en obrajes y fábricas—, la política y los movimientos sociales, o las relaciones amorosas.

En todo caso, la música en México ha sido enriquecida a partir de un proceso de *aculturación* (Colombres, 2009)³ de elementos foráneos, venidos a partir de la Conquista, y no solo de los europeos, sino también de otros contactos con grupos específicos producto de ese momento histórico; verbigracia, las culturas africanas, de donde provienen, sobre todo, no solo tradiciones que hoy son significativas para determinadas comunidades (Amós, 2000)⁴, sino también la adopción de instrumentos de percusión y de ritmos bailables.

2 Para algunos investigadores, la canción típica decimonónica tomó el nombre, hacia la década de 1920, como canción *ranchera*.

3 Para el sociólogo argentino Adolfo Colombres (2009), este proceso ocurre cuando una cultura invade y se impone a otra, y tiene cinco fases: *contacto*, *pacificación*, *contacto permanente*, *integración* y *asimilación*. Luego del proceso, la cultura que asimila incorpora —por la fuerza— elementos de la cultura dominante (pp. 234-239).

4 El historiador mexicano Amós descubrió que la representación cultural denominada torito de petate, visible en el estado mexicano de Michoacán, que consiste en un baile sumamente alegre cuyo actor principal es un toro hecho de madera, recubierto con fibra tejida de tule (planta acuática que, una vez secada al sol, se manufactura en diversas maneras) y adornado con papel de múltiples colores, es en realidad una costumbre traída consigo por esclavos africanos, quienes fueron conducidos para el trabajo agrícola en el pueblo de Tarímbaro, ciudad aldeaña a la capital de dicha entidad, en el siglo *xvii*. El asunto es que tal costumbre fue adoptada por los indígenas de la zona, quienes incluyeron elementos propios, resultando ello en una tradición ya no africana sino michoacana, y que es actualmente reconocida como patrimonio cultural de la entidad.

Debe tenerse en cuenta, entonces, que lo que se tiene como propio en términos de música debe verse desde dos ámbitos de entendimiento. Uno, se relaciona con lo que se reconoce en lo general, lo que se acepta como inherente a la nación y, en consecuencia, a los individuos que a ella pertenecen, lo que se ha favorecido, he de comentar, desde el empuje de las élites políticas, pero sobre todo intelectuales. En otro orden está la música de las múltiples regiones musicales mexicanas, desarrollada desde el seno de las comunidades indígenas o mestizas, y que tienen una importancia mayúscula, no solo por generar un mosaico pluricultural musical extraordinario, sino también porque desde el ámbito regional se ha nutrido la música considerada *mexicana*, que no es otra que aquella que se tiene como representativa del país y que se reconoce así al interior y hacia afuera de México. Picún y Carredano (2012) hablan muy bien de esto en su trabajo *El nacionalismo musical mexicano: una lectura desde los sonidos y los silencios*⁵.

En todo caso, ¿cómo determinar la música que se sabe y acepta como *mexicana*? ¿Qué elementos culturales definen aquellos géneros considerados inherentes a *lo mexicano* en términos del arte musical? Más aún, en una nación pluricultural como México, ¿resulta viable definir una música que represente de manera general a la nación? Es posible tener un acercamiento a estas cuestiones a partir de una revisión histórica de la música en México. En efecto, los elementos del arte que hoy se reconocen como inmanentes a la nación, tanto música e instrumentos como grupos musicales específicos, se han adoptado como propios en el transcurso de una historia musical intensa. Es posible, entonces, acercarse a la comprensión de la música hecha en México, o *mexicana*, a partir de un estudio de la historia que dicho arte ha tenido en el país.

Para lo anterior, aunque se hará mención a los períodos prehispánicos (2600 a. C. - 1521 d. C.) y virreinal (1521-1821), me propongo el examen específico del período de gobierno de Porfirio Díaz, conocido en la historiografía al respecto como *porfiriato* (1876-1911). Aquella fue una época de amplio desarrollo artístico, posibilitado por un apoyo institucional extraordinario. Otro momento significativo es el impulso que en materia de desarrollo cultural ocurrió en México, a partir de la década de 1920. En esa y las siguientes se llevó a cabo un importante proyecto de (re)construcción nacional, en cuyo caso la música fue fundamental. Es la época de José Vasconcelos, en la dirección de un proyecto cultural nacional, y del nacionalismo musical mexicano cuyo empuje se ejemplifica con la importante labor de Carlos Chávez y Silvestre Revueltas. Finalmente, habré de hacer una mención especial de la “nueva” música mexicana, cuya (re)invención corrió a cargo de empresas televisivas —Televisa y TV Azteca—, con impulso importante en la década de 1990.

En suma, a partir de una exploración de la historia de la música en México, intento descubrir la forma en que, en momentos específicos, se ha construido una idea precisa de la música mexicana. Importa mirar las maneras en que se han percibido dichos elementos en función de su origen y su impulso, ya sea desde un proyecto de Estado, las élites del poder intelectuales, de las empresas comerciales o desde los ámbitos populares. Debo advertir que no se abordará en el trabajo las múltiples identidades regionales, dado que tal objeto de estudio supera el objetivo primario del presente trabajo. Más bien, se trata de hacer específicos los momentos clave de arribo y adopción locales, de aquellos componentes artísticos que integran la música considerada mexicana. He de comentar que tampoco se pretende establecer una definición de lo que es *música mexicana* al ser esto imposible en una nación que, como ya se señaló, es pluriétnica y multicultural.

⁵ De tal estudio queda claro el impulso desde los sectores dominantes, en las primeras décadas del siglo xx, por crear una música que diese identidad a los mexicanos.

Al contrario, el estudio parte de la idea de que hay identidades musicales múltiples, y de que, a lo largo de la historia nacional, por influjo de los movimientos políticos que posibilitaron las influencias culturales, se han venido incorporando elementos que han enriquecido dichas identidades.

Cierto es que, como se verá durante el desarrollo del presente trabajo, en momentos específicos de la historia musical mexicana, los sectores de poder intentaron con cierto éxito imponer una determinada música: la europea durante el siglo XIX, y la pretendida nacionalista en la primera mitad del siglo XX. Empero, la riqueza musical en México va más allá de un género o estilo musical, y sobreviven y con fuerza expresiones regionales que dan prueba de una diversidad extraordinaria, evidente, entre otras cosas, en la existencia y amplia difusión de festivales de música tradicional por todo el país; verbigracia, la *Guelaguetza* en Oaxaca, o el festival de *Zacán*, en el estado de Michoacán, por citar dos casos específicos. De todo esto, se resuelve entonces que la música en las regiones de México hace evidente la vigencia de identidades musicales múltiples, y que, aunque desde las instituciones culturales se intente definir lo que es propio, aun con denominaciones de patrimonio cultural, como ocurrió, por ejemplo, con el mariachi en el 2011 por parte de la Unesco, lo cierto es que la *música mexicana* existe solo en función de reconocer la existencia de los dos universos, mencionados al inicio: el que podría determinarse general, y que corresponde a aquello que se admite como propio, nacional, a impulso o imposición mediante el proceso de *aculturación*; y aquel que se desarrolla en las regiones, que es múltiple y diverso, y que aunque en parte se rige por la adopción del lenguaje musical e instrumentos importados, se asume como nacional en función de que se genera en comunidades indígenas o mestizas, y que se toman también como referentes de identidad nacional.

La música en la historia de México

La época prehispánica

La historia musical de México se remonta al período previo a la llegada de los conquistadores europeos (2600 a. C. a 1521 d. C.). Durante aquella etapa histórica se desarrollaron culturas —como la Olmeca, Maya, Mixteca-Zapoteca, Teotihuacana, Azteca, Purépecha, entre otras— de donde proviene una herencia que lleva implícita la aceptación de un pasado indígena, que hoy en día se asume como signo de identidad para la sociedad mexicana en su conjunto. Ahora bien, los religiosos que venían con los conquistadores españoles dejaron pruebas de la existencia de una amplia actividad artística en dichas comunidades prehispánicas. De tales testimonios y del estudio de imágenes musicales conservadas en códices y otros documentos similares (Marroquín, 2014)⁶, así como de los hallazgos arqueológicos con

respecto a variados artefactos sonoros (Dájer, 1995), se deduce una práctica musical intensa, sobre todo en las ceremonias religiosas, que las había de forma cotidiana en los festejos que se organizaban en honor a las deidades indígenas (León, 2006)⁷, por lo que la música tuvo, en primera instancia, un carácter integrador en torno a la religión de los *naturales*.

En efecto, se hacía música en especial en las fiestas dedicadas a las múltiples deidades indígenas, con baile acompañado de cantos y sonidos de instrumentos de percusión y alientos, como tambores de diversa manufactura —verticales u horizontales— y materiales también diversos, principalmente de madera, aunque los hubo también de barro. Algunos artefactos de percusión se confeccionaban de caparazón de tortuga (Civallero, 2015)⁸ u otros animales, como conchas marinas o terrestres para hacer sonajas —hechas también de barro, o cascabeles; estos también se fabricaban de cobre en algunas culturas del

6 Graciela Mirna Marroquín se tituló con un trabajo donde explora la música prehispánica a partir del análisis que hace, de imágenes dejadas por diversas culturas. Ella concluye, precisamente, que la música formaba parte fundamental de la vida cotidiana de los antiguos mexicanos, siendo los músicos un sector necesario.

7 Hay diversas referencias al respecto. Cuando los españoles estaban ya en la ciudad de México-Tenochtitlán, en 1521, fueron testigos de la fiesta de *Tōxcatl*, en honor a *Huitzilopochtli*, donde los indígenas danzaban al son de cantos diversos.

8 Edgardo Civallero tiene un estudio interesante al respecto del uso de caparazones de tortuga en la música latinoamericana.

Occidente de México. Los alientos fueron variados. Se tiene registro arqueológico desde la modificación intencional de caracoles marinos para generar determinada sonoridad, hasta silbatos o flautas elaborados en distintos tamaños y formas, ya fuese de barro, carrizo o madera, aunque fueron comunes también las que se manufacturaron de hueso animal o humano (Cfr., Schöndube, 1986); algunos instrumentos de aliento pudieron elaborarse de metal, posiblemente de cobre, como es el caso de Michoacán (Amós, 2018, pp. 13-15).

Estos antecedentes musicales son importantes, entre otras cosas, porque la tradición musical prehispánica sobrevivió la Conquista, y aunque desdeñada durante el siglo XIX, notas de aquella música e instrumentos mantuvieron vigencia hasta el día de hoy, formando parte de la identidad de regiones de México, especialmente en zonas indígenas reconocidas plenamente en el artículo 2º de la Carta Magna mexicana (Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, 2017).

El preclaro antropólogo mexicano Guillermo Bonfil Batalla (1989), en su libro *México profundo. Una civilización negada*, comprueba de alguna manera, la vigencia de los elementos actuales de herencia prehispánica. Bonfil concluye que, hoy en día, en todos los sentidos de la vida cotidiana mexicana es palpable el legado indígena: en el lenguaje, el modo de ser, en la forma de divertirse y, por supuesto, en las tradiciones, donde la música es elemental. Y aunque con la conquista de México, los españoles pretendieron imponer a toda costa el modelo europeo, también en el ámbito cultural, los signos de las culturas precolombinas no solo sobrevivieron, sino que también forman parte fundamental de la realidad mexicana contemporánea.

La música en la Nueva España

Durante el período que inició en 1521 al caer militarmente la ciudad de México-Tenochtitlán, y que se extendió hasta 1821, al lograrse la independencia, arribaron múltiples elementos de la cultura europea, y ello dio pie a la *asimilación cultural* de diversos componentes musicales de Occidente, lo cual implicó un profundo desarrollo musical en el territorio actual de México, que fue nombrado por los conquistadores como “Nueva España”, en una época reconocida por la historiografía como *virreinato* o *época colonial*. Si bien es cierto que, en el afán por imponer el modelo político, económico y cultural europeo, los españoles desdeñaron lo local

impulsando, en el caso que nos ocupa, la música europea en todos los ámbitos de la vida colonial, es cierto también que en las comunidades rurales de pueblos y villas, y en los barrios pobres de las urbes novohispanas, se conservaron ritmos e instrumentos musicales prehispánicos, abonando a la construcción de una música propia, que, en uso de instrumentos europeos y con notación musical europea —a veces entremezclada con algún artefacto sonoro de antecedente prehispánico—, paulatinamente dio paso a la aparición de una música denominada por los propios españoles como *sonecitos del pueblo* o *canciones del país*, que, en lo sucesivo, daría cauce a la música asumida como *mexicana*, de lo cual hay evidencia palpable en la segunda mitad del siglo XVIII (Cfr., Moreno, 1979)⁹. (León, 1974).

Se debe destacar que este proceso de *aculturación* enriqueció la cultura musical local y, en general, del territorio. En efecto, la adopción de la música europea, que se cultivó con formalidad dentro de los recintos religiosos, en lo que se conoce como *capillas musicales*¹⁰, favoreció el aprendizaje del solfeo, y la práctica de instrumentos que hoy son fundamentales en la música identificada como *mexicana*. El violín, la guitarra, el arpa, el contrabajo, y otros de cuerda y algunos también de alientos —flautas, oboes, clarinetes, entre otros—, arribaron a Nueva España en distintos momentos durante el virreinato (Vid., Mazín, 2006; Rodríguez-Erdmann, 2007), y no solo son fundamentales hoy en día en la música de concierto, sino que también dichos instrumentos forman parte elemental de los grupos tradicionales mexicanos, como el mariachi o diversos conjuntos como las orquestas purépechas en Michoacán, las bandas de viento que ejecutan en todo el territorio nacional, los grupos soneros de tierra caliente de Guerrero, o los conjuntos populares veracruzanos, por citar solo algunos ejemplos.

En suma, la música e instrumentos que arribaron de Europa en el período virreinal, no solo permitieron un desarrollo significativo de la música propia de los

⁹ El ministro del coro de la Catedral Metropolitana de la ciudad de México, de nombre José Paredes, informaba en 1796 que durante los actos litúrgicos los músicos de la capilla solían tocar piezas ciertamente populares. El organista, decía Paredes a un superior, tocaba “... seguidillas, tiranas, boleras y otras canciones gentilicias”. Años antes, en 1770, en el Teatro Coliseo de la ciudad de México se presentaban sonecitos como *Los enanos* o *El perico*, de la más pura extracción popular (Castellanos, 1969, *apud* Díaz, 2015, p. 63).

¹⁰ Hoy en día pueden consultarse variados estudios sobre las capillas musicales en México. Un trabajo reciente es el de Raúl Heliodoro Torres Medina (2016), titulado *Música y catedral. Nuevos enfoques, viejas temáticas*.

sectores burgueses, sino además de toda una amplia expresión musical popular, por lo que paulatinamente y con evidencia documental durante la segunda mitad del siglo XVIII, solía escucharse en la Nueva España, en especial en barrios pobres de las ciudades o en el ámbito rural y campesino, canciones con ritmos que incitaban al baile y a la fiesta. Así, *tocotines*, *chiqueadores*, *zarabandas*, *valonas*, *chaconas*, *jarabes*, *gatos*, *rumbas*, *habaneras*, *guarachas*, entre otros, se escuchaban y bailaban en el territorio actual de México en la época española, interpretados por un músico lírico que solía ejecutar con vihuela o guitarra, también en pulquerías y cantinas (Ramos, 2010)¹¹.

La música hecha durante el virreinato trascendió al siglo XIX y más aún, se incorporaron nuevas formas musicales. En dicho período ocurrió la independencia de México —conseguida en 1821—, y todo un proceso nada simple que culminó en la consolidación del Estado durante el gobierno de Porfirio Díaz (1876-1911); esta fue una época de amplio desarrollo cultural, donde la música tuvo un papel fundamental en la construcción de la idea de nación.

En el México decimonónico arribaron formas musicales europeas modernas de acuerdo con el desarrollo universal de la música de Occidente. Así, se ejecutaron *sinfonías*, *óperas*, *fantasías*, *oberturas*, *marchas*, *mazurcas*, *vals*, *schottisch*, *polkas*, entre otras. Además, ocurrió la conformación de grupos musicales específicos, entre estos las orquestas y diversos grupos de cuerdas, y las bandas de música de viento. Se desarrolló, entonces, un amplio espectro musical, que durante el siglo XIX favoreció un gusto legítimo por la música de concierto, gusto que se extendió a los diversos sectores de la sociedad mexicana. En contraparte, ocurrió también una consecuente ampliación de los géneros populares, de aquella música producto del sincretismo que floreció en los barrios pobres de las ciudades y en el México rural, es decir, la mayoría de la población.

La república musical mexicana

El contexto

Formalmente, el 5 de febrero de 1824 se estableció el modelo republicano en México. En los años siguientes

—prácticamente hasta la segunda mitad del siglo XIX—, el país se debatió entre asonadas y motines que derivaron muchas veces en conflictos armados; esto fue producto de las disímiles posiciones políticas internas. Al respecto, el mayor debate ocurrió con el proyecto político impulsado por el grupo liberal encabezado por Benito Juárez, proyecto que tenía en sus bases la definitiva separación entre la Iglesia y el Estado y la radical transformación nacional a partir de los principios de *libertad e igualdad*, axiomas centrales del *liberalismo* Occidental, sustentados, a su vez, por la necesidad de instaurar regímenes democráticos.

Todo esto ocurrió en un contexto de presiones políticas y de invasiones extranjeras. Estados Unidos organizó una incursión militar a México en 1846 bajo el argumento de una deuda no pagada, siendo el saldo final la pérdida de una parte importante del territorio mexicano en el Norte. Luego, en 1862, invadieron los franceses, quienes impusieron el imperio del archiduque Maximiliano, que duró hasta 1867, año en que triunfó el grupo encabezado por el ínclito Benito Juárez García. Frente a los problemas por los que atravesó la nación, puede decirse que la primera mitad del siglo XIX y parte de la segunda, el país fue un caos político, enmarcado en la guerra y las dificultades económicas producto de la misma.

La música en la configuración de la identidad nacional

Desde el inicio de la República, la música fue fundamental en la vida nacional. En uno de los estudios más recientes y que, a mi juicio, es uno de los más importantes en la historiografía contemporánea por su correcto planteamiento general y específico, sustentado además en una amplia documentación, se comprueba la forma en que la música acompañó el desarrollo del país durante el siglo XIX (*Vid.*, Miranda y Tello, 2013). Miranda cita como caso singular, la función de ópera que se llevó a cabo en la ciudad de México apenas conseguida la independencia, en honor a los miembros de la delegación inglesa, cuya visita significaba el reconocimiento de México como nación independiente por una potencia mundial. Para la ocasión se ejecutó a *Rossini*. El objetivo que buscaron las autoridades de la nueva nación —sostiene Miranda—, era mostrar al exterior el tipo de sociedad que pretendía constituirse, siendo la música una herramienta de construcción misma de la sociedad; la pretensión era seguir el ejemplo *civilizado* de algunos países de Europa.

¹¹ En Nueva España había un amplio desarrollo de la fiesta en diversas manifestaciones, según ha descubierto Maya Ramos (2010), quien en su libro *Los artistas de la feria y de la calle...*, muestra los espectáculos que se organizaban sobre todo por sectores “marginales”, donde la música era fundamental.

Para el filósofo mexicano Samuel Ramos (1968), esto equivalía al desdén de lo propio por considerarlo inferior, e imitar lo exterior —en este caso, la música europea—, al tenerla como un ejemplo venido de una cultura superior. En una opinión personal, considero que imitar la cultura de naciones como Francia, Alemania o Italia —de donde provino la ópera que se ejecutó en el México del siglo XIX—, tenía origen en el interés de las élites mexicanas por cimentar el país siguiendo ejemplos de naciones exitosas; la cultura era una manera para conseguir una nación moderna. Como sea, durante el siglo XIX, la música europea tuvo un amplio desarrollo en el país, pues arribaron formas musicales en boga en Europa, música impresa e instrumentos, lo que favoreció la conformación de grupos musicales específicos, todo lo cual se consolidó ampliamente en el período conocido como *porfiriato*, entre 1876 y 1911.

El gobierno de Porfirio Díaz significó *orden y progreso* para México. Pese a ser un gobierno dictatorial por las continuas reelecciones y el uso del poder por un mismo grupo político por prácticamente tres décadas, aquella fue una época de consolidación política, económica, social y cultural.

El Estado mexicano se fortaleció generando un sistema central fuerte, que permitió un amplio período de paz y, a partir de ello, el impulso de programas en los diversos ramos de la administración pública. Con un gabinete de expertos, Porfirio Díaz apuntaló la economía del país: se sanearon las finanzas de la mano de José Ivés Limantour y se estimuló intensamente la inversión extranjera. Se implementaron planes importantes de educación nacional bajo la dirigencia de Justo Sierra, y se dio un amplio desarrollo al arte y la cultura, esto a partir del favorecimiento de proyectos educativos tanto en la capital del país como en las entidades. Durante el *porfiriato*, según veremos en seguida, se tomaron los elementos culturales de Europa, entre estos la música, y de esa *aculturación* surgió un México sumamente musical, donde se cultivó el arte propio hecho también por compositores mexicanos.

¡Qué venga la música Don Porfirio!

En el clásico estudio de Moisés González Navarro (1974), titulado *El porfiriato. La vida social*, que forma parte de la extraordinaria colección coordinada por Daniel Cosío Villegas, se percibe la manera en que se había tomado la música europea como modelo a seguir. González hace evidente la existencia de una sociedad festiva, que lo mismo organizaba

un festejo por un santo patrono de algún pueblo o barrio urbano, que por una fecha importante del calendario cívico, y en cada oportunidad participaban prácticamente todos los sectores de la sociedad mexicana. La historiografía, al respecto —sobre todo la más reciente—, ha comprobado esta cuestión. Por mi parte, en el trabajo que realicé sobre música y músicos en la ciudad de Morelia, capital del estado de Michoacán (Mercado, 2009), pude corroborar el proceso de adopción de la música europea en la construcción de una idea de nación, y la manera en que cada proyecto educativo incluía la educación de dicha música y la formación de músicas *ad hoc* al modelo impuesto. El interés era no solo cubrir el tiempo de ocio de la población, sino también favorecer —mediante la fiesta— la construcción de lazos de sociabilidad entre los diversos sectores, fomentando con ello el carácter cultural del mexicano de aquella república musical.

Importa reafirmar que el proceso fue impulsado por las élites políticas, pero sobre todo intelectuales. En efecto, en un estudio que hice sobre *Euterpe* (Mercado, 2015a), una revista de “música y variedades” publicada en la ciudad de Morelia, en el estado de Michoacán, entre 1892 y 1894, se evidencia la intención cultural de los sectores dominantes: abogados, médicos, profesores, comerciantes ricos e incluso miembros de la Iglesia, por favorecer en todos los sentidos el aprendizaje y estudio de la música de concierto europea, y desde luego, su ejecución. En *Euterpe* escribía la intelectualidad moreliana, que se esforzó por difundir la cultura europea en el interés por construir una sociedad “civilizada”, en función del ejemplo de naciones que en aquella época eran potencias mundiales. La música, en este aspecto, se concebía como una manera idónea para ello, en especial la ópera. En su trabajo titulado *La República de la música...*, Luis de Pablo Hammeken (2018) concluye precisamente, en que la ópera fue un elemento integrador de la sociedad mexicana, y una forma de alcanzar el grado de civilización parecido a los países ampliamente desarrollados en la época, verbigracia, Inglaterra, Estados Unidos, Francia, Alemania y otros. Y ello fue pensado a partir de la base ideológica que significó el *positivismo*, doctrina que fue la guía de los regímenes de gobierno en México durante la segunda mitad del siglo XIX, especialmente durante el *porfiriato* (Ortega, 2010)¹².

12 El impulsor del positivismo en México fue el médico y filósofo Gabino Barreda, quien fue discípulo de Augusto Comte en los estudios que realizó en Francia. Un estudio interesante, al respecto, es el de Aureliano Ortega (2010), titulado *Gabino Barreda, el positivismo y la filosofía de la historia mexicana*.

De lo anterior puede afirmarse que la música mexicana se nutrió de la imitación del arte musical europeo, importándose música e instrumentos musicales específicos, con los que se conformaron diversos conjuntos de cuerdas, entre estos las orquestas típicas que incluían también alientos, y bandas de música, que ejecutaron en espacios privados, pero sobre todo públicos, en una diversidad extraordinaria de festejos colectivos (Mercado, 2018a)¹³.

En la revisión de las fuentes *ad hoc*, en particular la prensa, que fue durante la época porfiriana un espacio idóneo para el fomento a la cultura y, por tanto, reflejo de la vida cotidiana (Pineda y Palacio, 2003)¹⁴, se descubre la manera en que arribaron las formas musicales europeas, y se convirtieron en el modo impuesto por los sectores dominantes. Del estudio de la prensa —sin olvidar otras fuentes—¹⁵, se deduce con claridad que durante el porfiriato se cultivó la ópera —al menos, se pusieron las arias de las obras representativas del género—, sobre todo las de *Verdi* y *Rossini*, dos de los compositores cuyas obras se ejecutaron comúnmente en el país. Se hizo mucha *zarzuela* en teatros formales en ciudades importantes, o en teatros improvisados en pueblos y comunidades rurales. También se escucharon *fantasías*; *oberturas*; *marchas*, un género importante en la construcción del nacionalismo mexicano; innumerables *valeses*, que fue la forma musical preferida en los bailes porfirianos; variados *schottisch*; *mazurcas*; *danzas*; *himnos*, comunes en celebraciones cívicas; *polcas* y *canciones*, aunque también se incorporaron paulatinamente géneros *modernos*, de influencia norteamericana, como el *two step*, entre otros.

En suma, de la revisión hemerográfica con respecto a músicas, músicos y las músicas por ellos formadas, puede afirmarse la preeminencia de la cultura artística europea en la vida cotidiana del México decimonónico. Esto es evidente en cada programa musical organizado, ya fuese por una celebración religiosa —en el México decimonónico había un amplio calendario católico— o por algún festejo cívico, lo cual tiene relación con el adoctrinamiento en torno a los valores patrios, del *ciudadano* de la nueva *República*. Precisamente, alrededor de estos dos ejes: la fiesta

religiosa y la fiesta cívica, se generaron los elementos de identidad del mexicano que vivió en el siglo XIX. Y aunque había un México musical subyacente, el desarrollado en los sectores subalternos donde solía hacerse *sones*, *huapangos*, *valonas* y *canciones* con ritmos y letras de reflejo popular —urbano y rural, principalmente—, las élites favorecían en todos los ámbitos el desarrollo de la música europea.

Mucha de esta música de concierto —o clásica— se hizo por compositores mexicanos. En efecto, en diversas latitudes del país se escucharon piezas de los géneros musicales importados, pero con títulos y motivos musicales relacionados con la realidad social y cultural del México del siglo XIX. En este aspecto, importa señalar que no pocos compositores tomaron temas centrales de canciones que se escuchaban en los espacios urbanos pobres o en los ámbitos rurales, para componer piezas que recogen ese mundo musical que hoy significa la identidad artística del país. Un ejemplo es *Ecós de México*, de Julio Ituarte (1845-1905), quien recogió en una obra magnífica con arreglo para piano, expresiones musicales de varias regiones del país. Ituarte compuso un popurrí con canciones populares difundidas en distintas épocas de la historia de México, y que hoy se tocan y forman parte de la tradición musical que es referente nacional.

Como con Ituarte, compositores mexicanos en distintos sitios de la geografía nacional, crearon obras donde puede notarse la identidad musical mexicana, ya sea en la melancolía inmersa en las piezas, en evocación a ese pasado lleno de conflictos donde la construcción nacional ocurrió en un proceso enmarcado en la Conquista, y luego, en continuas guerras internas o invasiones extranjeras, o en la alegría puesta en la música, en alusión a un pueblo festivo que a todo y por todo hacía fiesta. Apenas se están conociendo compositores mexicanos del siglo XIX, debido a la falta de estudios al respecto —uno de los pocos es el de Simón Tapia Colman (1991)—, y los que se conocen corresponden casi siempre a los que hicieron obra en las grandes ciudades, en especial en la ciudad de México. Más aún, de ellos a veces se conoce una o dos de sus obras y poco o nada se ejecutan hoy en día en las salas de concierto mexicanas (Adorno, 2000, citado por Brennan y Sarquíz, 2009)¹⁶.

¹³A esta conclusión he llegado con mi más reciente trabajo, titulado *Música y fiesta en Guanajuato* (Mercado, 2018a).

¹⁴Sobre la prensa en México recomendando la revisión del trabajo coordinado por Adriana Pineda Soto y Celia del Palacio Montiel (2003), titulado: *La prensa decimonónica en México*.

¹⁵Aquí puede incluirse libros sobre la historia y la cultura mexicana publicados en el siglo XIX, informes oficiales, memorias o diarios de personajes de la intelectualidad decimonónica, correspondencia, diarios de viajeros, entre otras fuentes de información.

¹⁶En su interesante artículo de crítica a la situación de la música clásica en México, Juan Arturo Brennan y Óscar Sarquíz (2009) reflexionan acerca de lo poco que se ejecuta la música de compositores mexicanos, siendo predominantes en las salas de concierto mexicanas, los eminentes y famosos europeos de aquellas épocas que Theodor Adorno (2000) llamó "... la música de la plenitud de lo humano", esto es, de los siglos XVIII y XIX (p. 14).

Como quiera que esto sea, del siglo XIX provienen varias de las piezas que son significativas de la música considerada mexicana. Baste citar la *Marcha de Zacatecas*, de Genaro Codina (1852-1901), que es de ejecución obligada en todo evento donde se requiera la evocación a lo propio, especialmente en las ceremonias cívicas: actos conmemorativos o desfiles. Otra pieza es el vals *Sobre las olas*, de Juventino Rosas (1868-1894), que es un emblema del nacionalismo que figura en el repertorio base de todo grupo musical, ya sea de orquesta o de banda de viento tradicional. Está también el propio *Himno nacional mexicano*, cuya música corresponde al español Jaime Nunó (1824-1908) y que, a partir de la imposición del Estado desde su estreno, ocurrido en septiembre de 1854, genera sentimientos de pertenencia en los mexicanos. Los personajes citados, al igual que Cenobio Paniagua (1821-1882), Gustavo E. Campa (1863-1934), Melesio Morales (1839-1908), Ricardo Castro (1864-1907), Aniceto Ortega (1825-1875) —autor de la extraordinaria *Marcha Zaragoza*—, o Ernesto Elorduy (1854-1913), entre muchos más, figuran en la pléyade de compositores cuyas obras recogen esa identidad que hoy forma parte de esa música que se reconoce como de identidad nacional¹⁷.

Educación en el arte

Evidentemente, la música europea fue la que se enseñó en las escuelas, en particular en academias que funcionaron en colegios oficiales, en las escuelas normales, en seminarios eclesíasticos o incluso en espacios privados; por tanto, es lógico el hecho de que en cada festejo urbano o rural, fueron los géneros provenientes de Europa los que se ejecutaron en serenatas o audiciones, en funciones de teatro con óperas o zarzuelas, o hasta en funciones de cinematógrafo o en espectáculos circenses.

En varios espacios se enseñó la música en el siglo XIX mexicano. En 1825, en la ciudad de México, se estableció el primer sitio dedicado a enseñar la música fuera del orden eclesial, en una iniciativa impulsada por el afamado músico vallisoletano José Mariano Elízaga¹⁸. Más tarde, también en la ciudad de México,

se crearían espacios de instrucción musical, a partir de los esfuerzos de Joaquín Beristáin y Joaquín Caballero en 1838 (Tapia, 1991), quienes crearían una asociación filarmónica desde donde se promovió la enseñanza musical; un año después haría lo mismo José Antonio Gómez (Romero, 1934). De estos esfuerzos surgiría, en 1866, el Conservatorio de Música de la *Sociedad Filarmónica Mexicana*, que a inicios del porfiriato tomaría el nombre de Conservatorio Nacional de Música de México, y que desde entonces fungiría como la institución de estudios profesionales de música más importante del país (Vid., Gómez, 2013).

Hubo, sin embargo, espacios de instrucción musical en distintas partes del territorio. Como ocurrió en la capital del país, en ciudades de provincia se organizaron *asociaciones filarmónicas* desde donde se favoreció la instrucción musical. Se tiene registro de varias de estas en Jalisco, Puebla, Campeche, Yucatán, Veracruz, Michoacán y Guanajuato, desde donde se impulsó la música Occidental (Cfr., Miranda, 2013)¹⁹. De igual forma, pero desde el Estado, se crearon espacios de educación musical al considerarse la música un elemento fundamental en la educación de la juventud mexicana, lo que correspondía al modelo educativo impulsado en la segunda mitad del siglo XIX, relacionado con la *educación integral*, que consistía en que debía ofrecerse al individuo todo aquel conocimiento que le formara en las distintas áreas del desarrollo; la música era uno de ellos (Bolaños, 2010). De esta manera, y atendiendo un estudio particular que realicé en tres escuelas de música porfirianas (Cfr., Mercado, 2015b), puedo confirmar que la música europea fue la que se enseñó en México durante el siglo XIX en escuelas oficiales. Dicha música también se estudió en seminarios diocesanos, en conventos de religiosas y en academias particulares. Así, es posible afirmar que el mexicano decimonónico, sin importar su condición de clase, tuvo contacto permanente con la ópera y la zarzuela, siéndole familiar *Verdi* y *Rossini*, dos de los compositores más conocidos, aunque también escuchó otros compositores como *Mozart*, *Beethoven*, *Liszt*, *Gounod*, entre otros. Además, el ciudadano de la república musical mexicana pudo disfrutar de oberturas, fantasías, valsos, polcas y canciones, en un panorama bastante amplio de festejo colectivo. De todo esto, evidentemente, derivó un gusto legítimo por la música de

17Recomiendo el interesante trabajo de Ricardo Miranda (2013), titulado *Identidad y cultura musical en el siglo XIX* (pp. 15-79), incluido en la obra coordinada por él mismo y por Aurelio Tello.

18José Mariano Elízaga nació en 1786 en la ciudad de Valladolid (hoy Morelia). Desde niño mostró dotes extraordinarios en la música, que le valieron el mote del *Mozart* mexicano. Destacó como ejecutante de órgano y como profesor de música. Murió en 1842 (Vid., Romero, 1934).

19He estudiado, en particular, las asociaciones filarmónicas que tuvieron parte en el proceso de enseñanza de la música en las ciudades de Morelia, en Michoacán, y León y Guanajuato en el estado del mismo nombre (Cfr., Mercado, 2009, 2018a).

concierto europea, que hoy en día se mantiene de alguna manera, y que es cultivada por las músicas tradicionales en distintas regiones del país.

Fiesta por todo motivo

En el México decimonónico, como ya señalé, se hacía fiesta por motivos religiosos o en honor a la patria; el calendario en ambos casos es abundante. Por tanto, en torno a una conmemoración por el santo patrono de determinada ciudad o pueblo, o ante el pretexto, por ejemplo, del aniversario del inicio de la independencia —cada 16 de septiembre—, solía llevarse a cabo algún evento artístico con música vocal o instrumental, y esto se daba incluso en poblaciones medianas en provincia (Ochoa, 2015)²⁰. El México festivo incluía audiciones por las tardes y serenatas en la noche; funciones en teatros —formales o improvisados—, de ópera y zarzuela, aunque también fueron comunes las funciones de cinematógrafo cuando el invento se generalizó en México, a finales del siglo XIX (Vid., Leal, 2009). También, fue cotidiano que se organizaran desfiles, con carros alegóricos en ocasión de un festejo religioso, o militares cuando fuese la fiesta, motivada por una fecha del calendario patrio. Se organizaban cotidianamente carreras de caballos, corridas de toros, peleas de gallos, bailes, espectáculos con globos aerostáticos y funciones de circo. En todos estos casos hubo música. En espacios abiertos, en ocasión de un desfile o en audición o serenata, la banda de música fue el grupo protagonista; en cambio, en espacios cerrados, como teatros, espacios en edificios públicos o casonas de familias ricas en ocasión de alguna *tertulia*, fue la orquesta típica la que amenizó cada festejo social.

El caso es que la música significó la parte fundamental de la vida cotidiana en México, por lo que, a partir de esa cotidianeidad, durante el siglo XIX se consolidaron piezas como referentes del nacionalismo, en géneros como las marchas y los himnos, aunque también valeses y canciones se instalaron en el imaginario colectivo como referentes de lo propio. Ello fue posible gracias a la circulación de música impresa e instrumentos musicales, que favorecieron la conformación de conjuntos artísticos,

especialmente grupos de cuerdas y alientos, y las bandas de música.

Al respecto, se sabe que durante la segunda mitad del siglo XIX hubo en México un intenso comercio de insumos musicales. En el interesante libro *Los papeles para Euterpe...*, coordinado por Laura Suárez de la Torre (2014), se descubren datos importantes con relación a empresas que en México se dedicaban a la venta o renta de diversos instrumentos, que se importaban de Europa o se construían en México, como ciertos modelos de pianos, arpas o guitarras, así como de música impresa. Caso especial merece la casa *Wagner y Levien*. En su trabajo particular titulado *Casa, centro y emporio del arte musical: la empresa alemana Wagner y Levien en México, 1851-1910* (Moreno, apud Suárez, 2014), Suárez muestra con todo detalle la forma en que dichos individuos construyeron la más grande empresa de venta e importación de instrumentos y música impresa en México; consolidaron redes de comercio con países como Alemania, España, Francia, entre otros. *Wagner y Levien* edificaron una red de corresponsales en diversos puntos del país. A partir de estos, empresarios particulares, músicos y representantes de instituciones del Estado mexicano se contactaban para la compra, además, de atriles y de métodos de música para el estudio del solfeo y de la práctica del instrumento musical. Existen múltiples pruebas de esto.

Para citar un par de ejemplos he de comentar que, según una nota publicada en *La Opinión Libre* en 1901 (24 de febrero) en la ciudad de Guanajuato, en la *Librería Tovar* se vendía música impresa e instrumentos musicales, y en 1902, en la misma ciudad, en *El Hijo del Pueblo* (30 de noviembre) se anunciaba que Juan de Mata Gurrola había organizado “... dos cuerpos de música, uno para banda y otro para orquesta”, habiéndose comprado “el instrumental correspondiente” a la casa *Wagner*, en la ciudad de México. Algo similar ocurría en la ciudad de Morelia, en el estado de Michoacán. A finales del siglo XIX en el portal Matamoros se ubicaba una tienda de venta de música impresa que —se presumía— era importada directamente de Europa. A su vez, el músico Francisco de P. Lemus hacía lo mismo comerciando con impresos originales (Mercado, 2009).

Ahora bien, los instrumentos musicales importados corresponden a la dotación que permitía organizar una *orquesta típica* con cuerdas y alientos, o una *banda de música* de viento. En el primer caso, como se observó líneas antes, los instrumentos de cuerda

²⁰ Álvaro Ochoa ofrece pruebas de esto en su estudio que realizó sobre el trompetista Rafael Méndez. El investigador recrea la vida musical del pueblo de Jiquilpan, Michoacán —que para 1910 contaba con 5000 habitantes (censo de 1910)—, donde es evidente la existencia de recitales con música vocal e instrumental, y toda una serie de eventos por motivos festivos diversos.

arribaron en diversos momentos durante la época colonial, y lo mismo ocurrió con algunos alientos; de hecho, la orquesta ha existido desde el dominio español en América. En el caso de los de aliento, aunque sus antecedentes se remontan a la época prehispánica (Cfr., Martínez, 2018), estudios al respecto coinciden que a mediados del siglo XIX aparecieron en México instrumentos con pistones, sistema que revolucionó los alientos-metales, lo que posibilitó la creación de trompetas con dicho sistema, además de trombones, saxhorns, barítono y tuba, y con ello, la dotación fundamental de la banda de música de viento decimonónica.

En el libro que coordinó la investigadora Georgina Flores Mercado en el 2015, cuyo título es elocuente: *Bandas de viento en México* (Flores, 2015), se evidencia la actuación de dicho grupo musical y con instrumentos de metal modernos, durante la época del imperio de Maximiliano (1863-1867)²¹. Como lo hace notar en el trabajo que Rafael Ruiz Torres incluyó en dicho libro los antecedentes de las músicas de viento están en las bandas de guerra que acompañaban a los regimientos españoles, luego a los ejércitos insurgentes durante la guerra de independencia y, posteriormente, en los cuerpos de policía o en la *guardia nacional* en la primera mitad del siglo XIX. Y aunque no pueden considerarse músicos en toda forma a los corneteros y tamborileros de este tipo de grupo, en las fuentes decimonónicas oficiales solía llamárseles “músicos de banda”.

Se dieron casos en que los elementos de banda de guerra formaron las músicas de viento. Esto ocurrió en Morelia, y lo he documentado en el trabajo que incluí en el libro coordinado por Georgina Flores (Mercado, 2015c); la historia es interesante. Un grupo de policías del primer batallón de Morelia que solían hacer música en sus ratos libres, pidieron apoyo al gobernador del estado, Octaviano Fernández, para la compra de instrumentos, música impresa y vestuario adecuado para formar la banda. Pues bien, en 1882 dieron su primera actuación en honor, precisamente, al gobernador, en agradecimiento por el apoyo recibido, y desde entonces se creó formalmente la banda de música del estado de Michoacán (Vid., Mercado, 2015c). Lo mismo sucedió en Guanajuato, cuando en 1855 el gobernador Manuel Doblado creó

21 En un estudio que publiqué en este año (Mercado, 2018b, pp. 71-91), descubrí la manera en que las bandas de música con dotación musical moderna actuaban en Guanajuato en la época del imperio de Maximiliano.

la música oficial de aquel estado, siendo varios de sus músicos miembros de la banda de guerra del primer batallón de aquella entidad (*Guía General del Archivo Histórico*, 2001)²².

De esta forma, las músicas de viento proliferaron por todo el país —al igual que las orquestas típicas y otros conjuntos de cuerda—, ejecutando las piezas musicales importadas de Europa de compositores clásicos como de aquellas producidas por músicos mexicanos. Al final, de los acordes de estas músicas derivó un nacionalismo musical que, impulsado por las élites intelectuales y políticas, abonó la construcción de un sentido de pertenencia a la nación. De aquel período, provienen piezas que hoy son indispensables en el imaginario social, lo cual, sin embargo, habría de cuestionarse en el período siguiente, cuando un movimiento armado obligó a (re)pensar la nación y sus valores políticos, pero también culturales.

La revuelta musical del siglo XX

La Revolución Mexicana

El 20 de noviembre de 1910 se inició en México una *Revolución* que cambió radicalmente las estructuras de la sociedad mexicana. El origen de la revuelta fue la lucha por el poder político (Bouthoul, 1971)²³.

Si bien durante el porfiriato se habían generado en el país condiciones de desarrollo importantes, la riqueza alcanzó solo a unos sectores, principalmente las élites y parte de la naciente clase media. Así, las amplias capas campesinas y obreras, donde sobrevivía en la miseria el grueso de la población, en particular los indígenas, no vieron en sus vidas el reflejo de esa *modernidad y progreso* que tanto se difundía por parte del régimen. A todo esto, en vísperas de la primavera de 1908, en una entrevista con el periodista norteamericano James Creelman, Porfirio Díaz aseveró que había esperado pacientemente a que el país estuviese preparado “... para escoger y cambiar sus gobernantes en cada elección, sin peligro de revoluciones armadas [...]. Creo que, finalmente, ese día

22 Si le interesa al lector, recomiendo leer el artículo titulado *Las bandas de música de viento en el Bajío porfiriano* (Mercado, 2017), que apareció en la revista *Estudios de música sin música*, editada por la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

23 Los movimientos militares tienen origen en la ambición por el poder, asegura el profesor Gastón, quien recoge tal idea de los teóricos de la guerra, desde Tzu Sun hasta Homini. De hecho, la historia de toda civilización está determinada por las guerras, que provocan los cambios que determinan las etapas históricas de toda nación, antigua y moderna.

ha llegado” (Creelman, 1963, *apud* Luján). Y como el oaxaqueño se había reelegido desde 1884 ininterrumpidamente —aunque ostentaba el poder desde 1876—, y no era precisamente un joven, sus palabras despertaron inquietudes en un sector de hombres en plena madurez política e intelectual. Uno de ellos fue el norteño Francisco I. Madero. En su libro *La sucesión presidencial en 1910* (2002), vislumbró un cambio en las estructuras de poder y se apuntó para el relevo político. No obstante, sus palabras, Díaz se reeligió en 1910 y ello derivó en el movimiento armado que terminó con el régimen porfiriano, inaugurando con ello el siglo xx.

La *Revolución Mexicana* reflejó las aspiraciones de la clase política proveniente de la generación que había nacido en la última década del siglo xix, así como la situación y legítimas demandas de los grupos marginados (Pozas, 2008)²⁴. Un sector político con amplia influencia en el Norte del país protagonizó la lucha por el poder. En tanto, líderes obreros y campesinos encabezaron las demandas de estos, destacando entre todos y por mucho, Emiliano Zapata en el Centro y Francisco Villa en el Norte; estos se convirtieron en verdaderos íconos a quienes la canción popular les ha hecho múltiples homenajes. De esta manera, como se ha identificado plenamente en la historiografía sobre la Revolución, la revuelta significó el ascenso de una nueva clase política en el poder, y el inicio de un proyecto de nación que transformó radicalmente las estructuras políticas, económicas, sociales y culturales.

En este proceso de reestructuración, durante el siglo xx la cultura significó una herramienta eficaz de adoctrinamiento, sobre todo para los sectores populares. Al respecto, el interés de los regímenes revolucionarios fue la difusión por diversos medios, de un nuevo *nacionalismo*, fundamentado en la idea de que la lucha revolucionaria habría de favorecer el bienestar general y, sobre todo, mejorar la vida para los sectores vulnerables, especialmente a los indígenas. Para ello, se usó el arte, como las artes plásticas —principalmente el muralismo—, la literatura²⁵ y la música, y se impulsó un proyecto cultural

nacional en cuyo centro estaba la educación para abatir el analfabetismo, y desarrollo de la ciencia y del arte. En ello iba la exaltación de los valores en torno a las figuras retóricas de los personajes históricos, en especial los iniciadores de la independencia y los impulsores de la reforma liberal a mediados del siglo xix, y por supuesto, los preclaros héroes del movimiento revolucionario (Krauze, 2003)²⁶. Ello llevó a la configuración de un plan nacional de educación, a cargo de José Vasconcelos, quien fue uno de los personajes fundamentales en la educación y la cultura en el México posrevolucionario.

José Vasconcelos Calderón nació en Oaxaca, el 27 de febrero de 1882. Creció en la ciudad norteña de Piedras Negras, Coahuila, pero a la falta de escuela en dicho lugar, estudió en Texas las primeras letras. Fue un joven que gustó de la lectura. Leyó a Nietzsche, Wagner, Emerson, Carlyle, Tolstoi, entre otros, por lo que forjó un carácter crítico que le permitió valorar las necesidades de su tiempo. Perteneció al selecto grupo de los *ateneístas* (Vargas, 2010)²⁷, y figuró entre los hombres más notables de su tiempo (Blair, 2015)²⁸. Por su evidente preparación e inteligencia ascendió hasta lograr el puesto de ministro de Educación de México, en 1920, siendo precursor de la creación de la Secretaría de Educación, donde fue su primer secretario en 1921 (Ocampo, 2005)²⁹.

Desde esa posición emprendió un ambicioso plan educativo con la premisa de que la educación habría de ser el modo de desarrollo fundamental, pues crearían *mexicanos* que habrían de identificarse con las necesidades de la patria; de ahí la idea de un nuevo *nacionalismo*, que debía integrar los elementos

26 Precisamente, el “presidencialismo imperial” —como llamó el historiador mexicano Enrique Krauze Kleinbort a los gobiernos del hegemónico Partido Revolucionario Institucional (PRI)—, legitimó su accionar como consecuencia necesaria a partir del ejemplo contenido en las hazañas de los héroes nacionales, que todo mexicano del siglo xx debió estudiar en las escuelas primarias y de nivel secundario.

27 El *Ateneo de la Juventud* se fundó en 1909, por un grupo de jóvenes que habrían de destacar en el México posrevolucionario desde la filosofía, las letras y la música. Su influencia en la sociedad mexicana se considera clave para el desarrollo del México del siglo xx. Un trabajo bastante interesante, al respecto, es el de Gabriel Vargas Lozano (2010).

28 Parte de la vida intelectual y, sobre todo, personal de Vasconcelos, está recogida en el libro que sobre Antonieta Rivas Mercado publicó Kathryn Blair. De hecho, la vida de Antonieta es la historia de la cultura en el México posrevolucionario, por lo que bien vale la pena leer el libro de Blair.

29 Sobre Vasconcelos se ha escrito bastante. Su figura es ampliamente reconocida y su obra estudiada allende las fronteras de México. Un ejemplo de ello es el trabajo de Javier Ocampo López (2005), quien examina el proyecto educativo del personaje y su influencia en el panorama educativo latinoamericano.

24 En *Juan Pérez Jolote*, Pozas (2008) caracteriza no solo la precaria situación de los indígenas de México, sino también de las penalidades a que fueron obligados durante la revuelta, como, por ejemplo, el ser partícipe de determinado bando de manera obligada, sin tener interés alguno en la contienda salvo la imperativa necesidad de sobrevivir.

25 En cuanto al papel de la literatura y su desarrollo en el México del siglo xx, recomiendo la segunda parte del libro *La literatura en los siglos xix y xx*, obra coordinada por Antonio Saborit, Ignacio Sánchez y Jorge Ortega (2010).

culturales heredados del pasado indígena e hispano (Cfr., Matute, 2010). Entre otras cosas, Vasconcelos impulsó la alfabetización con mayor énfasis en sectores vulnerables —en especial, los indígenas—, y dedicó esfuerzos importantes a crear bibliotecas en todo el país. De manera particular, impulsó el muralismo como forma de educación nacional.

En efecto, por medio de las pinturas en muros de sitios emblemáticos de ciudades y pueblos, se transmitió la historia nacional en un interés educativo, solo que aquella historia era la que justamente convenía al régimen; de ahí que se ha llegado a considerar que el muralismo consistió en una manera de generar mitos de origen e identidad en la población mexicana (Vid., Collin, 2003). Como sea, gracias a pintores excelsos, como Diego Rivera (1886-1957), José Clemente Orozco (1883-1949), David Alfaro Siqueiros (1896-1974), sin olvidar una pléyade de pintores regionales que hicieron lo mismo, se vertió en la sociedad mexicana la magnificencia de las culturas indígenas, donde estaría la esencia de lo nacional, lo popular y lo revolucionario, y en oposición, se dispuso la conquista de México como un acto de barbarie. Y aunque la historia dispuesta en los muros fue evidentemente maniquea y simplista de la historia, surtió el efecto de generar en los mexicanos una conciencia colectiva de lo nacional. Los héroes históricos figuraron, entonces, como los hacedores de la patria y ejemplos a seguir.

A todo esto, la música también fue un motivo de atención. A partir de la década de 1920 y en los años subsecuentes, se proyectó un plan que buscó definir la música perteneciente al país, con lo cual se fortaleció, desde el Estado y sus instituciones culturales, una música de concierto que incluyó motivos musicales y en ocasiones instrumentos de origen prehispánico, por una parte; aunque también se generaron piezas —algunas a manera de popurrí— inspiradas en canciones que provenían de diversas regiones del país y con ello, representativas de ese multiculturalismo musical mexicano. Del siglo xx proviene también la consolidación de los grupos representativos hoy en día de la música mexicana, en su versión contemporánea, específicamente la banda de música de viento, el conjunto norteño y el mariachi. Ello llevó a la bifurcación de la música que se hizo en México en las primeras décadas del siglo xx, en tanto a la música de concierto específicamente Occidental y derivado de ello, las expresiones populares por excelencia, hasta arribar a los albores del siglo xxi con una música popular generada más por intereses comerciales

que por un gusto legítimo por el arte, lo cual cambió drásticamente la percepción mayoritaria de lo que se tiene como música mexicana; de esto habré de reflexionar en los apartados siguientes.

Los caminos de la música

A partir de la década de 1930, el arte musical en México puede mirarse en dos universos. Uno, es el de la música de concierto, que se cultivó con cierta amplitud en diversos lugares del país. Otro, fue el de la música regional, aquella que emergió de los sectores populares, pero que, a diferencia del siglo xix, adquirió notoriedad nacional por la divulgación de dicha música, a partir de la vitrola, la radio y el cine, que favorecieron el conocimiento sobre la música que se asumió como *ranchera*, precisamente, por su origen campirano, popular.

La música de concierto se estudió y se hizo en diversas instituciones musicales, siendo el *Conservatorio Nacional de Música* y la *Orquesta Sinfónica Nacional* las más emblemáticas (Cfr., Gómez, 2013), aunque no las únicas. En diversos estados del país se abrieron espacios de instrucción musical formal, donde se estudiaba a los clásicos compositores europeos, y se formaban orquestas que reproducían las más significativas obras del repertorio sinfónico³⁰. Esto derivó en un culto permanente por la música europea, siguiendo de alguna manera, la herencia decimonónica.

Sin embargo, acorde con el proyecto encabezado por José Vasconcelos, se proyectó una música sinfónica *nacionalista*. Como acertadamente concluyen Picún y Carredano (2012), se trató de un programa propuesto por las élites culturales, que inició con Manuel M. Ponce (1882-1948) alrededor de 1910, justo en el comienzo de la Revolución Mexicana, y culminó con el proyecto nacionalista posrevolucionario, encabezado por dos destacados compositores: Carlos Chávez (1899-1978) y Silvestre Revueltas (1899-1940). Estos personajes se encargaron de recoger motivos musicales de la herencia prehispánica, por una parte, y, por otra, de la canción popular generada desde finales del virreinato y de las épocas posteriores, que para su tiempo sonaban en variadas regiones del país. Al final, dichos músicos —sin ser

30 Recomiendo consultar, al respecto, el trabajo de Jesús Gutiérrez Guzmán (2017), titulado *Orquesta Sinfónica de Michoacán. Orígenes*. Se trata de un libro correctamente estructurado, que incluye detalles precisos del devenir histórico —durante el siglo xx— de la orquesta en cuestión, por lo que de su lectura puede comprenderse la necesidad por crear músicas de concierto en México.

los únicos, por supuesto— compusieron obras que hoy en día son emblemáticas del México musical contemporáneo, que figuran en los programas de concierto sinfónico y que de alguna manera se asumen y aceptan como música mexicana.

Títulos como *El fuego nuevo*, *Los cuatro soles* o *Sinfonía india*, de Carlos Chávez; o *La noche de los mayas* y *Sensemayá*, de Silvestre Revueltas, representan ese intento por crear una música nacionalista de calidad musical suprema e inspirada en las culturas prehispánicas. En otros casos, estos y otros compositores crearon obras magníficas de corte sinfónico, donde incorporaron temas musicales inspirados también en la canción popular, que nutría la construcción de ese nacionalismo (Vid., Tello, 2013). De esta manera, durante buena parte del siglo xx se gestó en México una música de concierto que, como afirma con toda razón el musicólogo Aurelio Tello (2013, p. 555) al citar el *Huapango*, de José Pablo Moncayo, recogió la noción profunda de *lo mexicano*. En la obra de Moncayo, señala Tello, aparecen las “... maneras de cantar, de tejer ritmos, de superponer métricas; entonaciones, requiebros, sensaciones, evocaciones, sugerencias, timbres, espíritu festivo incluso”. Estos elementos que distingue el musicólogo, han permitido que el *Huapango* sea una pieza ampliamente reconocida en México, tanto en el país como fuera de él. Y aunque no es la única pieza en su tipo, dicha obra representa la creación de la música de concierto nacionalista mexicana, en la más pura inspiración popular.

En otra esfera, una pléyade de compositores mexicanos creó piezas breves o recopilaciones de piezas populares, en significativos popurrís, que ejemplifican una mirada a lo propio, a ese universo de lo que es inherente a la nación en su conjunto. Sería imposible citar, en este caso, todas las piezas emblemáticas de este tipo; pero *Estrellita*, de Ponce, *Janitzio*, de Chávez, o los *Sones de mariachi*, de Blas Galindo (1910-1993), reflejan ese México construido desde los diversos sectores, apropiado y difundido por las élites, pero inspirado en la melancolía y, a la vez, alegría de la canción popular, propia de los sectores pobres de pueblos y ciudades, y de la creciente clase media mexicana.

Las élites mandan: los congresos nacionales de música

Producto también de ese movimiento nacional provocado por la Revolución Mexicana, la música y la actividad musical fueron objeto de una revisión,

esto en cuanto a su estudio, práctica y difusión. Por primera vez en México, en 1926 se organizó el *Primer Congreso Nacional de Música*. En aquella oportunidad participaron varios de los músicos mexicanos más reconocidos, que pertenecían a las élites intelectuales. Estos protagonizaron intensos debates referente a la música considerada mexicana, a las fuentes de inspiración de esa música, y al derrotero del arte en el futuro del país en tanto a su enseñanza y difusión.

En la convocatoria que se publicó al respecto (SEP, 1926), pueden verse con suma claridad las intenciones de la clase artística mexicana atinente a tal reunión. En principio, se dijo que era necesario discutir la orientación de lo que se llamó *música nacional*. Queda claro el hecho de que se convocaba pensando en que el período histórico anterior, el porfiriato, no había ofrecido la oportunidad de que se construyera una música propia, nacional, que remitiera con exactitud a aquello que se identificase como *música mexicana*. Como apunta acertadamente la extraordinaria investigadora mexicana María Esther Aguirre Lora (2016), desde 1913 Manuel M. Ponce insistía en una decadencia del arte musical en el país, ocasionada por haberse centrado el desarrollo musical en el “cosmopolitismo europeo”. Por ello, Ponce señalaba la necesidad de una revisión de lo hecho hasta ese momento en el ámbito del desarrollo musical.

Precisamente, una de las razones para la convocatoria al congreso de 1926 —una segunda edición se llevaría a cabo en 1928—, era que debía crearse una *cultura musical*; pues, para entonces, lo que se venía haciendo era solo un reflejo de la música europea. Evidentemente, existía en México una cultura musical, por herencia de las épocas históricas anteriores, pero los músicos que asistieron al congreso pretendían definirse ellos mismos y definir la música por ellos generada, en función de *lo mexicano* o lo que concebían como *lo mexicano*. Es interesante, en este caso, el que se haya discutido ampliamente la necesidad de profundizar en el folclor musical de las regiones del país. En dicho folclor estaría la identidad de la música mexicana.

De esta manera, con temas como *El folk-lore como fenómeno histórico*, ponencia presentada por Daniel Castañeda y Gerónimo Baqueiro en la reunión de 1928, o *La música mexicana*, de la autoría de Luis Sandi, sin olvidar el *Estudio de nuestra prehistoria musical como factor importantísimo en la especulación folklórica de México*, que corrió a cargo de Carlos C. Romero, los músicos mexicanos intentaron en las

dos reuniones (re)encauzar la música que se hacía en el territorio; incluso, se habló de incorporar en el Conservatorio Nacional una cátedra que llevara el nombre de *Historia de la música mexicana*³¹ (Miranda, 2013).

En total, se presentaron 48 ponencias en seis temáticas: acústica musical; organografía; teoría y composición musicales; pedagogía musical; folclor y temas libres. Y aunque se trabajó en la idea de dignificar el arte *músico-nacional* y la revisión del folclor —la canción popular como fuente de la *música mexicana*—, hubo una contradicción mayúscula: no se permitió en el congreso la participación de músicos populares. En efecto, los grupos de músicos que encabezaron los trabajos y las discusiones, liderados por Carlos del Castillo (1882-1959), Julián Carrillo (1875-1965) y Alba Herrera y Ogazón (1885-1931), determinaron que debía darse cabida en el congreso, solo a los mejores y serios músicos mexicanos, excluyendo a los músicos populares por ser ajenos a los círculos ilustrados (Cfr., Aguirre, 2016).

Por consiguiente, la música en México, en ese momento de coyuntura, se debatió desde las élites, que favorecieron la enseñanza de la música en conservatorios y escuelas especializadas, no solo en la capital del país, sino también en las distintas regiones del territorio. Además, aprovechando su influencia intelectual y política, se dieron a la tarea de estimular la composición sobre temas nacionalistas, aunque como ya se ha señalado, inspirados en la canción popular, aquella es producto de la creatividad de los músicos que habían sido desdeñados en los congresos nacionales de música. Como sea, y se verá en seguida, la música popular detonó sin la necesidad de las élites, transformando el México musical también desde la década de 1930.

El otro México musical

Hoy en día, en el país y desde el exterior, son reconocidos tres grupos musicales que sintetizan y representan la música popular mexicana: el mariachi, el conjunto norteño y la banda de música de viento. Como se señaló en su momento, estos grupos tienen sus antecedentes en el siglo XIX. Sin embargo, su consolidación instrumental, repertorio musical y de imagen, más aún su difusión nacional

e internacional, ocurrió en dos momentos durante el siglo XX. Uno, fue en la década de 1930 cuando se dieron las primeras grabaciones y se popularizaron piezas que hoy son ícono del nacionalismo mexicano, aun cuando este se haya dado por un proceso de comercialización. Como quiera, fue en las pos-trimerías del México posmoderno que estos grupos se consolidaron como referentes de la música popular mexicana. Otro momento clave, ocurrió en la década de 1990, cuando las empresas televisivas convirtieron las músicas populares en un producto comercial homogéneo. Esto cambió radicalmente la visión de lo que es la música mexicana.

Las músicas de viento —decía antes— se originaron en el siglo XIX. Nacieron con un carácter de bandas militares, por acompañar los cuerpos de milicia en sus inicios como grupo musical. Para el período posrevolucionario, aunque no desaparecieron las bandas oficiales, emergieron con mayor frecuencia músicas particulares, que recogieron en sus ejecuciones las piezas más representativas de la canción popular. Una de las bandas de mayor renombre en México es la banda *El Recodo*. Se fundó en 1938 y tuvo como inspiración, según testimonio de su fundador, Cruz Lizárraga, las *Big Band* norteamericanas (Banda El Recodo, 2018); de estas adquirieron su especial sonoridad en cuanto a presencia y fuerza interpretativa. El Recodo creó un estilo que permeó en las músicas mexicanas, y aunque no fue la única en el proceso, significó el ejemplo a seguir. Sus grabaciones recogieron piezas de dominio popular y regional, y composiciones originales que se crearon para música de viento, y al paso de los años, la música de ese tipo sería uno de los grupos representativos de la música popular mexicana.

En cuanto al conjunto norteño, el consenso historiográfico indica su origen en el Norte del país. Al parecer, en algún momento en la década de 1860, un grupo de inmigrantes alemanes llevó el acordeón a la frontera con los Estados Unidos, dándose la fusión a principios del siglo XX, con el bajo sexto. Como dato curioso, la música norteña como tal, es una invención de la industria cultural. En efecto, gracias a las grabaciones que se hicieron en los Estados Unidos, que se difundieron con efectividad por medio de la radio, del fonógrafo y del cine, en todo el territorio nacional, catapultó dichas agrupaciones, haciéndolas parte fundamental de la música mexicana (Cfr., Díaz, 2015; Montoya, 2014).

31 La propuesta corrió a cargo de Jesús C. Romero y fue debatida porque, para algunos, la historia de la música en México no tenía ni ochenta años.

El mariachi también se consolidó en su formación instrumental moderna, en la década de 1930. Según se ha descubierto, fue en las instalaciones de la emisora XEW, en la ciudad de México, que el empresario Emilio Azcárraga Milmo, al escuchar a unos músicos que habían emigrado a la capital procedentes de Cocula, Jalisco, les impuso las trompetas y el traje de charro (Chamorro, 2006), y se les incluyó en programas populares y en películas que reflejaban la vida en el campo mexicano. Se popularizó, entonces, el mariachi, que hoy es considerado patrimonio de la humanidad, no importa que en su historia particular sea, de hecho, una tradición inventada (Ochoa, 2015)³².

La música en México dio un vuelco, como se ve, en la década de 1930. La consolidación de las músicas de viento en su faceta popular, la conformación moderna del mariachi y del conjunto norteño modificaron la noción de la *música mexicana*. Sobre todo, debe tomarse el papel de los medios, en especial la radio y el cine, en la conformación de *lo mexicano*. Ello implica reconocer que parte de lo que hoy se considera propio, nacional, tuvo mucho de su origen en el interés comercial; aunque debe también reconocerse que sin el apoyo de la empresa es probable que no se hubiese dado el desarrollo de compositores populares, como José Alfredo Jiménez, quien encarna el mejor ejemplo de la creatividad natural, sin olvidar en todo esto, el aporte a la canción mexicana del inolvidable Rubén Fuentes (1926), a quien se le debe no solo parte de las piezas más representativas de la *música ranchera* mexicana, sino también varios de los arreglos más significativos del cancionero mexicano contemporáneo.

La transformación radical de las músicas populares mexicanas ocurrió en la década de 1990. Su incorporación al *medio del espectáculo* en función de los intereses de un mercado en ascenso catapultó las bandas de viento y el conjunto norteño; el mariachi se quedó a la zaga de esa popularización comercial. Televisa, la empresa mexicana más importante en ese momento —luego entraría al negocio TvAzteca—, incluyó artistas y músicas populares en sus programas *Siempre en Domingo*, con Raúl Velasco, o en los dirigidos por Verónica Castro, como *Mala noche...*

¡No! (1988), *Aquí está* (1989), *La movida* (1991), e *Y Vero América ¡Va!* (1992).

Lo anterior hizo que la televisión mexicana fuese el móvil para que se conocieran artistas de extracción popular, que determinaron la *música mexicana* de finales del siglo xx. Esto modificó sustancialmente las preferencias musicales de los mexicanos, de tal suerte que, de acuerdo con la *Encuesta Nacional de Hábitos, Prácticas y Consumo Cultural* (Conaculta [Consejo Nacional para la Cultura y las Artes], 2010), la mayoría de los mexicanos consume la música generada en función de un mercado, es decir, la música popular comercial y, en menor escala, la música regional tradicional. Al respecto del consumo de la música clásica, el resultado es pobre. Las salas de concierto mexicanas solo captan el tres por ciento de las preferencias del público mexicano, la ópera el dos por ciento, en tanto que la música de banda y norteña sobrepasa el sesenta por ciento de las preferencias.

Es interesante la forma en que la música popular mexicana se posicionó en el gusto masivo de la población mexicana. En los años noventa se popularizó en México la organización de bailes multitudinarios. En abril de 1992 se organizó uno de ellos en la ciudad de Monterrey, Nuevo León, rompiendo récord de asistencia. Al respecto, los *Tigres del Norte*³³ y el grupo *Bronco*³⁴ (Bronco, 2018) contabilizaron una asistencia de 125000 personas. Tal poder de convocatoria significó en aquellos momentos una mina de oro para las empresas televisivas, que crearon en su organización interna una división especial para atender el negocio del espectáculo, lo que incluía marca discográfica y canales de distribución, la *Revista "Grupera"* —tal nombre se dio a los grupos populares: bandas, norteños y sus derivados— y toda una estructura de comercialización que dio valor agregado a la música popular mexicana, que se distingue del resto por tener como objetivo principal el cumplir metas de mercado.

Hoy en día, entonces, la música más popular en México en todos los sectores sociales es aquella que se produce y difunde por medio de la estructura de la empresa musical, aunque la historia está por modificarse con la incorporación en la vida actual, de

32 La difusión del mariachi corrió a cargo también de los propios músicos, sobre todo en los Estados Unidos, según ha estudiado el historiador Álvaro Ochoa Serrano (2015) en su libro *La música va a otra parte. Mariache México-USA*. Se trata de un libro de lectura obligada para comprender las músicas populares mexicanas y su difusión por los mismos intérpretes.

33 Los Tigres del Norte de formaron en 1968. Datos sobre su historia pueden consultarse en la página oficial de dicha agrupación (Los Tigres del Norte, 2018).

34 Bronco se fundó en Apodaca, en el Estado mexicano de Nuevo León, en 1979. Es uno de los grupos populares con mayor audiencia en la historia de la música en México.

las redes sociales, que se está convirtiendo en una ventana de difusión de creadores de música popular, ejemplo especial son los *Tres Tristes Tigres*. Se trata de un trío que se ha dado a conocer por medio del Internet, y cuya propuesta artística es hacer parodia de las piezas más representativas del género popular comercial (Los Tres Tristes Tigres, 2018).

En fin, las culturas son dinámicas, y la música se ajusta a las necesidades de cada generación, por lo que se verá en el futuro cercano nuevas maneras de concebir el arte, todas legítimas si se considera que, aun con una imposición comercial, es la sociedad la que decide el consumo musical.

A manera de conclusión

El estudio ha dejado en claro el que en cada período de la historia de México el arte ha estado presente, e incluso, ha servido como una herramienta para forjar el sentido de pertenencia. El interés principal del presente trabajo tiene como propósito mostrar las épocas históricas que, a mi juicio y en mi experiencia como historiador de la música, los músicos y las músicas por ellos formadas, han sido fundamentales en el arribo de componentes de la cultura europea, que, a partir de un proceso, a veces doloroso, de *aculturación*, favorecieron el surgimiento de la identidad musical que hoy pertenece y da unidad plena, al México musical.

Al inicio me cuestionaba sobre cómo distinguir los elementos propios de la tradición musical mexicana, y apuntaba que tal cosa podría dilucidarse a partir de una revisión, precisamente, de la historia de la música en México. Así ha sido. Durante el desarrollo del presente trabajo ha podido distinguirse en cada etapa histórica abordada y en cada momento preciso de la misma, el arribo de la música, los instrumentos y, en general, las formas musicales de Occidente, lo cual favoreció el mosaico musical cultural contemporáneo nacional. Esto se explica si se entiende que los elementos culturales impuestos por una cultura determinada a otra, luego de ser asimilados por esta, los transforma para sí y les da un nuevo significado (Colombes, 2009). Es por esto por lo que el violín que se ejecuta en las músicas populares mexicanas no suena como el de concierto, y lo mismo ocurre con cualquier otro instrumento y ejecución musical: la transformación cultural hizo su parte.

Para concluir, he de comentar que en un México actual donde la música comercial domina, es perenne la música popular tradicional, que se desarrolla en las regiones del país y con mayor presencia en zonas indígenas. La característica principal de estas expresiones y que la contraponen a la comercial, no se genera en función de un mercado, sino que se crea en torno a una necesidad cultural legítima, en respuesta a los festejos regionales, religiosos y sociales. Esto favorece la conservación de las músicas representativas de cada región de México, y complementa de forma extraordinaria el mosaico musical mexicano.

Referencias

- Adorno, T. W. (2000). *Sobre la música*. España: Paidós.
- Aguirre, M. E. (2016). Revuelo entre los músicos académicos: los primeros congresos nacionales de música (1926-1928). *Revista Iberoamericana de Educación Superior*, VII(20), 79-93.
- Amós, J. (2000). *¡Epa! Toro prieto. Los toritos de pe-tate, una tradición de origen africano traída a Valladolid por los esclavos de lengua Bantú en el siglo XVII*. México: Instituto Michoacano de Cultura.
- Amós, J. (2018). ¡Ay! Tengo mi clarín sonoro... Las trompetas de metal y los militares pardos en el Michoacán novohispano. En Díaz Santana, L. (coord.), *La investigación musical en las regiones de México* (pp. 13-37). México: Universidad Autónoma de Zacatecas, Texere Editores S.A. de C.V.
- Banda El Recodo. (2018). *Biografía*. Recuperado el 2/08/2018, de <https://www.bandaelrecodo.com.mx/biografia/>.
- Blair, K. (2015). *A la sombra del ángel*. México: Penguin Random House grupo editorial.
- Bolaños, R. (2010). Orígenes de la educación pública en México. En Solana, F., Cardiel Reyes, R. y Bolaños Martínez, R. *Historia de la educación pública en México* (pp. 12-40). México: Fondo de Cultura Económica.
- Bonfil, G. (1989). *México profundo. Una civilización negada*. México: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Bouthoul, G. (1971). *La guerra*. Colección ¿Qué sé? No. 44. España: Oikos-Tau, S. A.
- Brennan, J. A. y Sarquiz, Ó. (2009). La música en México. *Letras libres* (124), s./p. Disponible en <http://www.letraslibres.com/mexico/la-musica-en-mexico>.

- Bronco (2018). *Biografía*. Recuperado el 2/08/2018, de <https://www.broncoesbronco.com>.
- Chamorro, A. (2006). *Mariachi antiguo, jarabe y son. Símbolos compartidos y tradición musical en las identidades jaliscienses* (pp. 54-56). México: Secretaría de Cultura, Gobierno de Jalisco.
- Civallero, E. (2015). *Caparazones de tortuga en la música tradicional latinoamericana*. Madrid: Edgardo Civallero.
- Collin, L. (2003). Mito e historia en el muralismo mexicano. En *Scripta Ethnologica*, (25), 25-47.
- Colombres, A. (2009). *Nuevo manual del promotor cultural* (vol. 1). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Conaculta - *Encuesta Nacional de Hábitos, Prácticas y Consumo Culturales*. (2010). Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Recuperado el 2/08/2018, de https://www.cultura.gob.mx/recursos/banners/encuesta_nacional.pdf.
- Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos*. (Última reforma publicada del 2017). México: Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión. Recuperado el 16/06/2018, de http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/1_150917.pdf.
- Creelman, J. (1963). El presidente Díaz. Héroe de las Américas. En Luján, J. M. (prólogo). *Entrevista Díaz-Creelman*. Serie documental No. 2. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Dájer, J. (1995). *Los artefactos sonoros precolombinos*. México: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Díaz, L. (2015). *Historia de la música norteña mexicana*. México: Plaza y Valdés Editores.
- División territorial de los Estados Unidos Mexicanos, correspondientes al censo de 1910*. (1917). México: Departamento de Talleres Gráficos de la Secretaría de Fomento.
- El Hijo del Pueblo*. (1902). *Periódico Semanario*. Guanajuato: Imprenta de la Escuela Industrial Militar.
- Flores, G. (coord.). (2015). *Bandas de viento en México*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Gómez, A. (2013). Instituciones musicales. La conformación de una cultura musical en el México del siglo xx. En Miranda, R. y Tello, A. (coords.). *La música en los siglos xix y xx* (pp. 371-415). Colección: El patrimonio histórico y cultural de México, tomo IV. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- González, M. (1974). El porfiriato. La vida social. En Cosío Villegas, D., *Historia moderna y contemporánea de México* (2ª ed.) (vol. 1). México: Hermes.
- Guía General del Archivo Histórico*. (2001). Guanajuato: Archivo General del Gobierno del Estado de Guanajuato. 82
- Gutiérrez, J. (2017). *Orquesta Sinfónica de Michoacán. Orígenes*. México: Gobierno del Estado de Michoacán, Secretaría de Cultura de Michoacán, Secretaría de Cultura Federal.
- Hammeken, L. de P. (2018). *La República de la música. Ópera, política y sociedad en el México del siglo xix*. México: Bonilla Artigas Editores.
- Krauze, E. (2003). *La presidencia imperial. Ascenso y caída del sistema político mexicano (1940-1996)*. México: Fábula Tusquets.
- La Opinión Libre*. (1901). *Semanario Independiente*. Guanajuato: imprenta a cargo de Manuel Palencia.
- Leal, J. F. (2009). *Anales del cine en México, 1895-1911. 1900, tercera parte, el circo y el cinematógrafo*. México: Juan Pablos Editor, S. A.
- León, M. (1974). *Historia documental de México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- León, M. (2006). *La visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista* (28 ed.). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Los Tigres del Norte. (2018). *Biografía*. Recuperado el 2/08/2018, de <http://lostigresdelnorte.com/main/>.
- Los Tres Tristes Tigres. (2018). *Sitio oficial*. Recuperado el 3/08/2018, de <https://www.lostrestristes-tigres.com>.
- Madero, F. (2002). *La sucesión presidencial en 1910*. México: Época, S. A.
- Marroquín, G. M. (2004). *Aspectos generales de la música prehispánica percibidos a través de sus imágenes*. Tesis para obtener el grado de maestría en Artes, especialidad en Educación por el Arte. México: Facultad de Artes, Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Martínez, J. A. (2000). *¡Epa! Toro prieto. Los toritos de petate. Una tradición de origen africano traída a Valladolid por los esclavos de lengua Bantú en el siglo xvii*. México: Instituto Michoacano de Cultura.

- Martínez, J. A. (2018). ¡Ay! Tengo mi clarín sonoro... Las trompetas de metal y los militares pardos en el Michoacán novohispano. En Díaz Santana Garza, L. (coord.), *La investigación musical en las regiones de México* (pp. 13-37). México: Universidad Autónoma de Zacatecas, Texere Editores, S. A. de CV.
- Matute, Á. (2010). La política educativa de José Vasconcelos. En Solana, F., Cardiel Reyes, R. y Bolaños Martínez, R. (coords.). *Historia de la educación pública en México (1876-1976)* (pp. 166-182). México: Fondo de Cultura Económica.
- Mazín, O. (2006). La música en las catedrales de la Nueva España. La capilla de Valladolid de Michoacán (siglos XVI-XVIII). En Enríquez, L. y Covarrubias, M. (eds.). *Música, catedral y sociedad* (pp. 205-2018). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Mendoza, V. (1984). *Panorama de la música tradicional de México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Mercado, A. (2009). *Los músicos morelianos y sus espacios de actuación*. México: Gobierno del Estado de Michoacán.
- Mercado, A. (2015a). Lo europeo frente a lo mexicano en la música: el caso de Euterpe, revista de música, literatura y variedades, 1892-1894. En *Trans, Revista Transcultural de Música*, (19), 16 pp.
- Mercado, A. (s./f.). *Las bandas de viento en el Bajío porfiriano*. Disponible en https://www.uacm.edu.mx/Portals/28/NUMEROS/2/1_Alejandro-2.pdf.
- Mercado, A. (2015b). *La educación musical en Morelia, 1869-1911*. México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- Mercado, A. (2015c). Las bandas de música en Morelia. Un acercamiento a la música de las mayorías, 1882-1911. En Flores Mercado, G. (coord.). *Bandas de viento en México* (pp. 71-108). México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Mercado, A. (2018a). *Música y fiesta en Guanajuato. Notas sobre la vida cotidiana en dos ciudades del Bajío porfiriano*. México: Forum Cultural Guanajuato.
- Mercado, A. (2018b). ¡Que viva Maximiliano! Música y fiesta en Guanajuato durante el México imperial. En Meneses Sánchez, C. *Cultura y patrimonio. Ensayos*. México: Universidad de Guanajuato, Editorial Montea.
- Miranda, R. y Tello, A. (coords.). (2013). *La música en los siglos XIX y XX*. Colección: El patrimonio histórico y cultural de México (tomo IV). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Miranda, R. (2013). Identidad y cultura musical en el siglo XIX. En Miranda, R. y Tello, A. (coords.). *La música en los siglos XIX y XX* (pp. 15-80). Colección: El patrimonio histórico y cultural de México (tomo IV). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Montoya, L. O. (2014). *El síndrome de la nostalgia*. México: Universidad de Guanajuato.
- Moreno, O. (2014). Casa, centro y emporio del arte musical: la empresa alemana Wagner y Levien en México, 1851-1910. En Suárez de la Torre, L., *Los papeles para Euterpe. La música en la ciudad de México desde la historia cultural. Siglo XIX*. México: Instituto Mora.
- Moreno, Y. (1979). *Panorama de la música popular mexicana*. México: Alianza Editorial Mexicana, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Ocampo, J. (2005). José Vasconcelos y la educación mexicana. *Rhela*, 7, 137-157.
- Ochoa, Á. (2015). *La música va a otra parte. Mariache México-USA*. México: El Colegio de Michoacán, El Colegio de Jalisco.
- Ortega, A. (2010). Gabino Barreda, el positivismo y la filosofía de la historia mexicana. *Revista de Hispanismo Filosófico*, (15), 117-127.
- Picún, O. y Carredano, C. (2012). El nacionalismo musical mexicano: una lectura desde los sonidos y los silencios. En Ramírez, F., Noelle, L. y Arciniega, H. (coords.). *El arte en tiempos de cambio 1810-1910-2010*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Pineda, A. y del Palacio, C. (coords.). (2003). *La prensa decimonónica en México*. México: Universidad Michoacana, CONACyT, Universidad de Guadalajara.
- Pozas, R. (2008). *Juan Pérez Jolote: biografía de un Tzotzil* (30 reimpr.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Ramos, S. (1968). *El perfil del hombre y la cultura en México*. México: Espasa-Calpe Mexicana, S. A.
- Ramos, M. (2010). *Los artistas de la feria y de la calle: espectáculos marginales en la Nueva España (1519-1822)*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

- Rodríguez-Erdmann, F. J. (2007). *Maestros de la capilla vallisoletanos: estudio sobre la capilla de la catedral de Valladolid-Morelia*. México: El autor.
- Romero, J. C. (1934). *José Mariano Elízaga*. México: Ediciones del Palacio de Bellas Artes.
- Ruiz, R. A. (2015). Las bandas militares de música en México y su historia. En Flores Mercado, G. (coord.). *Bandas de viento en México* (pp. 21-44). México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Saborit, A., Sánchez, I. M. y Ortega, J. (coords.). (2010). *La literatura en los siglos XIX y XX*. Colección: El patrimonio histórico y cultural de México (1810-1910) (tomo V). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Secretaría de Educación Pública (SEP). (1926). *Convocatoria, bases y reglamento del Primer Congreso Nacional de Música*. México: Talleres Gráficos de la Nación.
- Schöndube, O. (1986). Instrumentos musicales del Occidente de México: las tumbas de tiro y otras evidencias. *Relaciones*, VIII(28), 85-110.
- Suárez, L. (2014). *Los papeles para Euterpe. La música en la ciudad de México desde la historia cultural. Siglo XIX*. México: Instituto Mora.
- Tapia, S. (1991). *Música y músicos en México*. México: Panorama Editorial. 23
- Tello, A. (2013). Rasgos nacionales en la música mexicana de concierto del siglo XX. En Miranda, R. y Tello, A. (coords.). *La música en los siglos XIX y XX* (pp. 494-572). Colección: El patrimonio histórico y cultural de México (tomo IV). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Torres, R. H. (2016). *Música y catedral. Nuevos enfoques, viejas temáticas*. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Unesco. (2011). *El mariachi, música de cuerda, canto y trompeta*. Recuperado el 15/07/2018, de <https://ich.unesco.org/es/RL/el-mariachi-musica-de-cuerdas-canto-y-trompeta-00575>.
- Vargas, G. (2010). El Ateneo de la Juventud y la revolución mexicana. *Literatura Mexicana*, XXI(2), 27-38.

Ecós lejanos de una disputa conceptual: el nacionalismo musical en Nariño



Por: José Menandro Bastidas España¹

Artículo de reflexión

Recibido: 15 de junio de 2018

Aceptado: 15 de octubre de 2018

Para citar este artículo/To reference this article:
Bastidas, J. M. (2019). Ecós lejanos de una disputa conceptual: el nacionalismo musical en Nariño. *Música, Cultura y Pensamiento*, 8(8), 25-44.

¹ José Menandro Bastidas España, licenciado en Música, especialista en Educación Musical, especialista en Estudios Latinoamericanos y doctor en Ciencias de la Educación. Actualmente es docente del Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño y director del grupo de investigación Grinmus. jotamenandro@gmail.com.

Echoes far from a conceptual dispute: Musical nationalism in Nariño

Resumen

En la primera mitad del siglo XX se produjo una aguda confrontación entre músicos tradicionales y académicos. Esta discusión giró en torno a temas relativos al concepto de la obra nacionalista y, como es de pensar, no encontraron punto de tope. Este fenómeno, al igual que la lucha partidista de liberales y conservadores, tuvo repercusión nacional, alcanzando, incluso, las regiones apartadas como Nariño. En Pasto, Luis E. Nieto, un compositor empírico, buscó sumar su esfuerzo a dicha confrontación y compuso el pasillo *Cantar de selva*, que es el objeto central de este análisis. En la segunda mitad de la centuria pasada, un grupo de compositores académicos, mejor equipados teóricamente que su antecesor, asumió la tarea de producir repertorios basados en la tradición musical del país, donde la zona andina ya no solo es la única fuente de inspiración, sino también las costas, lo mismo que algunos ritmos suramericanos. Se analiza la información a la luz de los planteamientos de la Historia Nueva, la microhistoria y la hermenéutica gadameriana.

Palabras clave: tradición, música académica, obra nacionalista, vanguardias europeas, identidad.

Abstract

In the first half of the twentieth century, there was an acute confrontation between traditional musicians and academics. This discussion revolved around issues related to the concept of nationalist work and, as one might

think, they did not find a point of closure. This phenomenon, like the partisan struggle of liberals and conservatives, had a national impact, reaching, even, the remote regions such as Nariño. In Pasto, Luis E. Nieto, an empirical composer, sought to add his effort to this confrontation and composed the pasillo *Cantar de selva*, which is the central object of this analysis. In the second half of the last century, a group of academic composers, better equipped theoretically than

their predecessor, assumed the task of producing repertoires based on the country's musical tradition, where the Andean region is no longer the only source of inspiration, but also the coasts the same as some South American rhythms. The information is analyzed in light of the approaches of New History, microhistory and gadamerian hermeneutics.

Keywords: tradition, academic music, nationalist work, European avant-garde, identity.

Introducción

Cuando un investigador busca, en la entraña del tiempo, los hilos que van a permitirle comprender la realidad del pasado para entender lo que sucede en el presente, se enfrenta a una serie de sinsabores que muchas veces terminan en la frustración y el desencanto. Sin embargo, hay momentos iluminados en los cuales todo se vuelve transparente y el mundo parece cobrar un repentino sentido. Una fotografía, un pedazo de papel con una mancha de tinta, unas palabras garabateadas en la solapa de un libro, una pintura cubierta por el polvo, una partitura amarillenta, un reloj de cuerda que agotó hace décadas su hálito, un palimpsesto que esconde, debajo de un mensaje moral, un poema pagano, se convierten en fuentes insospechadas en el arduo trabajo del que busca. La erudición, propia de los historiadores positivistas del siglo XIX, cuyo trabajo consistía en ordenar desapasionadamente los hechos a partir del estudio de las fuentes documentales evitando a toda costa contaminar el material de trabajo con la subjetividad, cambia por completo en la concepción de la Historia Nueva², donde, como primera medida, el valor de los documentos se relativiza y la interpretación del historiador se vuelve relevante. Foucault lo dice claramente:

uno de los rasgos más esenciales de la historia nueva es, sin duda, ese desplazamiento de lo discontinuo: su paso del obstáculo a la práctica; su integración en el discurso del historiador, en el que no desempeña ya el papel de una fatalidad exterior que hay que reducir, sino de un concepto operativo que se utiliza; y, por ello, la inversión de signos, gracias a la cual deja de ser el negativo de la lectura histórica (su revés, su fracaso, el límite de su poder), para convertirse en el elemento positivo que determina su objeto y la validez de su análisis (Foucault, 2010).

Los planteamientos propios de la Historia Nueva y los más recientes de la microhistoria han permitido hilvanar una narrativa respecto de la vinculación de Luis E. Nieto en el nacionalismo musical colombiano, a partir de la composición de su pasillo *Cantar de selva*. Los enfrentamientos entre músicos tradicionales y académicos alcanzaron los oídos de un compositor empírico en el lejano sur de la República, quien inspirado en la selva del Putumayo y animado por la amistad y la admiración por *el apóstol de la música*

2 Se habla aquí de la Escuela de los Annales que fuera dirigida por los historiadores franceses Lucien Febvre y Marc Bloch.

colombiana, Emilio Murillo, produjo una pieza cuyas características contravienen sus preceptos morfológicos más acentuados. A la luz de la argumentación que contiene este trabajo, la obra se ubica en un plano de sentido que no es posible atisbar a simple vista: Nieto buscó los cauces de la confrontación para sumarse a ellos apoyando la tesis de Murillo, tesis en la que sostiene que la obra nacionalista debe, necesariamente, tener profundo arraigo en la música tradicional, aspectos que los académicos, en cabeza de Guillermo Uribe Holguín, no compartían y combatían denodadamente.

Lejos de este enfrentamiento, los compositores nariñenses de la segunda mitad del siglo xx, buscaron recursos formales y expresivos para la estructuración de su trabajo en los viejos anaqueles de una tradición que sufrió marginación una vez se consolidaron el disco y la radio y, con ellos, la música popular comercial. Este fenómeno tuvo gran acogida en todos los estratos de la sociedad colombiana, y, entre otras cosas, permitió un relajamiento respecto de las restricciones morales de la Iglesia católica, impuestas desde la época colonial. Compositores académicos como Justino Revelo Obando (1927-2000), José Rafael Guerrero (1937), Horacio Mora Ordóñez (1945), Javier Fajardo Chaves (1950-2011), José Alfonso Yépez (1953) y Javier Martínez Maya (1964) se sirvieron generosamente de los ritmos nacionales, especialmente Fajardo Chaves, quien estudió con esmero los aires de la zona andina, pero también los de las costas como el currulao y la cumbia, y algunos suramericanos como el yaraví, el huayno y el sanjuanito, entre otros. Estos ecos tardíos, no fueron precisamente ecos de la disputa conceptual entre tradicionalistas y académicos, fueron resonancias de una necesidad: fundamentar la identidad regional y nacional, identidad diluida en una gran cantidad de sonoridades provenientes de las más disímiles tendencias y generadas en los más voraces intereses económicos.

Ecoss tempranos

El nacionalismo romántico europeo va a tener un reflejo tardío en Latinoamérica, llegará impregnado de la estética sobre la cual creó la gran mayoría de los músicos del siglo xix, pero también se dejará influir por las vanguardias posrománticas como el Impresionismo francés y el Expresionismo alemán. Los músicos de esta parte del mundo buscarán con denuedo herramientas en estas corrientes, pero volverán los ojos hacia aquello que era la expresión de sus particularidades: la música popular, la tradicional y la ancestral. Sobre la base de estos elementos, los compositores académicos lograron plasmar un conjunto de obras que hoy son evidencia de un momento en el que el continente soñó con entrar en el decurso histórico de la música trazado por Europa. Pero el panorama relativo a la expansión de este nacionalismo en Latinoamérica es variopinto, esto es, se manifestó de diversas formas y en diferentes momentos, circunstancia que estuvo determinada por el avance cultural de los países que conforman el continente y en el que se presentaron, de manera recurrente, las confusiones de tipo conceptual.

En Colombia, el desarrollo del nacionalismo estuvo cruzado por una discusión acalorada respecto de

si la obra nacionalista debía tener relación con las inherencias musicales del país o ser la expresión pura del ejercicio creativo del compositor. Quienes defendían la música tradicional como la expresión más definida de la obra nacionalista, formaron un frente de defensa y ataque contra los académicos que no reconocían mayor valor estético en estas expresiones. En este vaivén de imprecaciones se produce en el sur del país el pasillo *Cantar de selva*, compuesto por Luis Enrique Nieto (1898-1968)³ en 1937, (véase figura 1) cuando vivió en la entonces comisaría del Putumayo; es una obra extraña al contexto general de su trabajo y por ello llama la atención y motiva este análisis.

3 Luis E. Nieto nació el 21 de junio de 1898 en Pasto; sus padres fueron Manuel Nieto y Antonia Sánchez. En 1905 ingresó a estudiar al Instituto Champagnat de los hermanos maristas donde hizo parte del coro. En 1912, cuando contaba apenas con 14 años de edad, compuso su primera pieza, *Mentiras de un músico*, tras la cual seguiría una amplia producción entre la que se destaca el bambuco *Chambú*, el pasillo *Valle del Cauca*, la danza *Ruego* y el fox-trot *Viejo dolor*, entre otros. A lo largo de sus 70 años de edad trabajó en pro del desarrollo y difusión de la música tradicional de la zona andina colombiana. Fundador de la Lira Clavel Rojo, agrupación con la que se dio a conocer nacionalmente. Murió en Pasto el 23 de diciembre de 1968.



Figura 1. Luis Enrique Nieto en compañía de uno de sus hijos, hacia 1930

Fuente: *Revista Ilustración Nariñense*, No. 40 serie IV, febrero de 1931.

De los manuscritos de las obras de Nieto se conservan 64 piezas, entre las que predominan los ritmos de pasillo, marcha y bambuco; en menor proporción se encuentran danzas, vales, fox-trots, boleros, pasodobles y un bunde. Su tendencia a favorecer la tradición musical lo llevó a enfatizar en los tres primeros ritmos mencionados. El vals y el pasodoble también formaban parte de dicha tradición, pero su demanda, debido a los nuevos influjos, ya había decaído en la primera mitad del siglo XX, de ahí su escasa producción. Como caso aislado, puede notarse la presencia de un bunde⁴, muy esporádico en la composición nariñense, lo que obedece a la intención de Nieto por relacionar la música nariñense con la andina nacional y alejarla del espíritu melancólico de las tonadas ecuatorianas, espíritu con el que se ha asociado históricamente esta música; sin embargo, su baja producción denota la poca aceptación que tenía el bunde entre los meridionales, cuyos gustos estaban inclinados, en su amplia generalidad, hacia la música del vecino país.

En cuanto al conocimiento de las formas musicales tradicionales, sobre las cuales compuso sus obras, se presentan dos situaciones: la generalidad conserva su estructura característica en cuanto a sus partes constitutivas y al número de compases que las integran⁵; sin embargo, resulta frecuente encontrar

pasillos y danzas que abandonan por completo este esquema. En algunos casos, esto obedece a la falta de simetría de los textos poéticos sobre los cuales compuso sus canciones y, en otros, a necesidades propias de la estructura melódica. Los giros armónicos que utilizó con mayor frecuencia se relacionaron con las tonalidades menores de D, E, A, G y C para pasillos, bambucos y danzas; y D, F, C, A, G y Bb mayores para marchas, pasodobles, fox-trots y vales.

En la generalidad de las obras utiliza el manido recurso de la música andina colombiana: el círculo de la tonalidad de Re menor⁶, pero también recurrió al uso frecuente de interdominantes, que le permitían ir transitoriamente a otras tonalidades y lograr cambios de color y mayores posibilidades melódicas. También es frecuente el uso de acordes disminuidos con funcionalidad de dominante, que crean un interesante efecto de inestabilidad momentánea, lo que puede apreciarse en obras como la danza *Canción tumaqueña*, el bambuco *Ñapanguita soy* y la marcha *Pazizara*, entre otras. Sin embargo, si las obras de Nieto configuran un corpus más o menos homogéneo desde la funcionalidad armónica y temática, el pasillo *Cantar de selva* se aparta por completo de todo esquema; según sus propias palabras, la belleza de la selva amazónica le inspiró la mencionada obra, además del vals *Mirando al Putumayo*⁷.

Cantar de selva (véase anexo 1) es un pasillo de tres partes, con 23, 17 y 23 compases, respectivamente; escrito en formato pianístico y que, por la disposición de las voces en las claves de *sol* y *fa*, puede decirse que se transcribió para ser interpretado con este instrumento. La armadura en la que define el centro tonal es la de *mi menor*; sin embargo, el juego armónico interno, en el que predominan los acordes disminuidos, se aleja por completo del tratamiento convencional presente en sus restantes obras. Tampoco posee la estructura de acompañamiento propia de este ritmo, observable en otros pasillos de su producción. La primera parte inicia con un melisma ascendente sobre la tonalidad axial, que combina intervalos de quintas y sextas paralelas, ascenso interrumpido abruptamente por la aparición de un calderón, que frena la idea melódica.

4 El bunde es un aire característico del Tolima Grande, actuales departamentos del Tolima y Huila.
5 Forma tripartita con 16 o 32 compases cada parte, períodos de ocho compases y frases de cuatro.

6 Dm A7 Gm Dm A7 Dm.
7 La *Autobiografía*, de Luis E. Nieto, es un manuscrito que reposa en los archivos del Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional.

En seguida, expone un motivo rítmico con armonía alterada, donde combina los grados primero y quinto con una secuencia de acordes disminuidos; en el sexto compás, presenta un melisma similar al inicial, pero, en esta ocasión, en el axial mayor, seguido por el mismo motivo rítmico que le antecede. La incoherencia armónica de este tracto lleva a pensar que se cometieron errores de transcripción, toda vez que este trabajo lo realizaba una tercera persona, generalmente, Gonzalo Moreno; la secuencia de los acordes podría cifrarse, aproximadamente, del siguiente modo: G#dis F#m7 G#dis E#dis A#dis Bm G#m Am G#m Am.

Los subsiguientes compases de la primera parte discurren sobre bloques rítmicos en paralelo en el mismo ambiente armónico alterado, con predominio del acorde de D#dis que, en algunos casos, el compositor utiliza con función de dominante respecto de *mi menor*. Dichos bloques son un recurso del que se sirve generosamente en cada una de sus tres partes constitutivas, lo mismo que del acorde arpegiado; este último lo expone en corcheas, en semicorcheas y en tresillos de semicorcheas, quizá con el propósito de darle dramatismo y dinamismo a la obra.

¿Por qué Nieto, un compositor tan tradicionalista, compondría una pieza como *Cantar de selva*? Un músico empírico como él, se abocaba a la composición tradicional por el horizonte histórico que le precede. Luis E. Nieto representa la tradición cultural proveniente del siglo XIX. No obstante, haber nacido en las postrimerías de dicho siglo, heredó toda la carga ideológica de una sociedad señorial orgullosa de su raza, de sus apellidos ibéricos, de sus blasones, de la religión católica y, obviamente, del Partido Conservador. En su bambuco *Soy pastuso*⁸, expresa la concepción de ese pasado que aún gravitaba en el espíritu de su época, un espíritu generado en los atavismos coloniales con una fuerte dosis de realismo y religiosidad católica. Para esta concepción, Pasto era la Esparta de la Nueva Granada, la ciudad que había luchado, casi hasta la extinción, por defender su devoción, sus juramentos de lealtad, su raza, su tradición, su herencia.

Aunque Nieto vivió en la época de los nuevos influjos musicales provenientes de las Antillas y de la Costa Caribe, en especial los de *Pacho Galán* y *Lucho*

Bermúdez, su trabajo no muestra signos de haberse dejado influir por ellos, todo lo contrario, en su autobiografía muestra una clara aversión hacia el fenómeno de la música caribeña. Las obras que compuso se inscriben en las formas características de la tradición decimonónica (pasillo, danza, marcha, pasodoble, vals, bambuco). De la nueva música, solo se permitió licencia para componer unos cuantos boleros y otros tantos fox-trots, entre los cuales el más conocido es *Viejo dolor*. Este es un claro signo de resistencia frente a la corriente de la música comercial que difundía la radio y que terminó por marginar la tradición, no solo en Nariño, sino también en todas las regiones del mundo. Muchos compositores locales y nacionales mostraron igual actitud frente a este fenómeno, situación que los condenó a la casi completa invisibilidad.

El grueso del trabajo creativo de Nieto muestra congruencia con los preceptos de ese entorno discursivo, en el cual no se inscribe *Cantar de selva*. Hay dos explicaciones posibles que justifican la existencia de este pasillo: la primera, se relaciona con las recriminaciones de sus detractores respecto de su condición musical empírica y, la segunda, en la necesidad de apoyar el movimiento nacionalista liderado por su amigo Emilio Murillo (véase figura 2), el cual recibía ataques desde muchos frentes. Sin embargo, las dos situaciones pueden correlacionarse, porque estos músicos sintieron, en niveles diferentes, el rigor del asedio y la descalificación de los músicos académicos.

En el primer caso, el pasillo *Cantar de selva* es la confirmación de su frase *Yo no sé nota, pero no se nota*. Este enunciado encierra distintas capas de sentido: afirma un estado de la propia condición, pues evidencia una carencia: no conocer el código de escritura musical, lo que torna manifiesto su empirismo y la falta de estudios académicos. Sin embargo, la aceptación de esta circunstancia se equilibra cuando afirma categóricamente que esa carencia *no se nota* y, al afirmarlo, expresa la solvencia alcanzada en el trabajo creativo e interpretativo: compuso 27 pasillos, 23 marchas, 15 bambucos, 9 danzas, 7 valsos, 5 fox-trots, 5 boleros, 6 himnos, un pasodoble y un bunde⁹, e interpretaba instrumentos como el

8 "Soy pastuso de tierra noble, /Tierra heroica donde nació. /Su raza llevo dentro la sangre, /Sangre de fuego y de tradición. /Escudo de armas de la nación /San Juan de Pasto, ciudad leal, /Fecunda entraña de la canción, /Ciudad espartana, la muy leal". Texto tomado de Bastidas (2014).

9 Hay quienes afirman que la obra de Nieto supera las trescientas piezas; sin embargo, este dato no ha podido ser confirmado, puesto que no hay evidencia de las restantes obras que, sobre la base de este supuesto, serían más de doscientas. Es probable que muchas no fueran transcritas y descendieran a la tumba con él. Es conveniente aclarar que de estas 99 obras que ha sido posible enlistar, solo 64 se conservan en partitura.

requinto, la guitarra, el guitarrón, el banjo, el tiple, la mandolina y el laúd. Muchas de sus obras, entre ellas el bambuco *Chambú*, han trascendido los límites de su tierra natal.

No conocer la notación musical es una situación que ubica al músico empírico en una condición de inferioridad respecto del músico de escuela. Hay testimonios en los que es posible evidenciar una fuerte tensión entre quienes conocían la notación y aquellos que no la conocían. Luis *el Chato* Guerrero (1916-2011)¹⁰ afirmaba que algunos de los músicos de escuela, en un gesto de abierta discriminación, los calificaban, a él y a Nieto, como músicos “orejeros”. *El Chato*, desde su jovialidad característica, señala que les contestaba: “y ustedes, maestros, ¿con qué oyen la música?”¹¹. Sin embargo, esta situación estableció una honda brecha entre músicos de atril y músicos empíricos, que muchas veces resultó insalvable. Lo curioso del caso es que quienes proferían ese tipo de ofensas eran músicos populares, cuya única diferencia era el conocimiento del código de escritura musical¹².

En esta confrontación, la frase de Nieto cobra otro plano de sentido. Dicho entre músicos de la misma condición, la frase objeto del análisis reivindica su empirismo y su “analfabetismo” musical, para utilizar las palabras de Justino Revelo Obando¹³; emitido en presencia de sus detractores, asume otra dirección: *Ustedes saben nota, pero no se nota*, lo que constituiría una recriminación relativa a la calidad de su creación e interpretación. Esto se justifica por cuanto el peso histórico de la academia en Pasto no fue congruente con sus derivas en el campo de la producción musical¹⁴. Resulta claro que saber

notación no hace que un músico sea compositor, como tampoco que este conocimiento sea condición *sine qua non* para la creación, los músicos populares lo demuestran permanentemente. Para la composición académica, la situación resulta diferente, porque no es posible transmitir por tradición oral, por ejemplo, la música sinfónica, sin que se pierdan en el proceso parte de sus componentes.

Cantar de selva podría interpretarse como una respuesta a los muchos detractores que tuvo Nieto, porque sus condiciones formales se alejan de la tradición y se acercan a la academia. Con este pasillo el compositor quiso, quizá, demostrar su habilidad en este ámbito, pero su esfuerzo no vio resultados, ya que no se conoce que esta obra fuera interpretada en su tiempo.



Figura 2. Emilio Murillo y Luis E. Nieto, hacia 1938
Fotógrafo desconocido. Fuente: Roberto Nieto.

Para que se pudiera presentar la segunda posibilidad, es necesario, primero, comprender la situación de la producción de Emilio Murillo (1880-1942)¹⁵, sobre todo aquella que se relaciona con su obra pianística tardía. Murillo era asiduo defensor de la tradición

10 Luis *el Chato* Guerrero nació en Pasto el 30 de julio de 1916, a lo largo de sus 95 años de edad se dedicó al cultivo de la música tradicional, especialmente el bambuco, entre los que se destacan: *Agualongo* y *Cachirí*. También dedicó algunas de sus más importantes piezas a los ritmos provenientes de la música tropical como el merengue *Cuando tú me quieras* y los paseos *Te adoro mujer* y *Así será*. Murió en Pasto el 13 de octubre de 2011.

11 Entrevista a Luis Antonio *el Chato* Guerrero.

12 Refiere *el Chato* Guerrero que muchos de los músicos que más criticaban su empirismo y el de Nieto interpretaban y componían música inscrita en la tradición popular andina colombiana, ámbito en el que los dos eran reconocidas autoridades.

13 Justino Ernesto Revelo Obando (Puerres 1927-Pasto 2000) fue un músico académico, que dejó una producción considerable en el campo de la polifonía; fue rector de la Universidad de Nariño y director de coros por muchos años; con frecuencia utilizaba esta frase para referirse a los músicos empíricos.

14 Aquí se hace referencia a la Escuela de Música de la Universidad de Nariño que tuvo vigencia entre 1938 y 1965, cuyas derivas en el campo de la composición académica es *tabula rasa*. No obstante, y es preciso decirlo, su acción educativa

permitió a muchos músicos cualificar su trabajo en los ámbitos tradicional y popular.

15 Emilio Murillo Chapul nació en el municipio de Guateque, Boyacá, el 9 de abril de 1880. Estudió en la Academia Nacional de Música y fue experto flautista, tiple y pianista. Fue discípulo de Pedro Morales Pino, uno de los más importantes representantes de la música de los Andes nacionales. Murillo fue llamado *el apóstol de la música colombiana* por su defensa y cultivo de los aires tradicionales. Fundó su propia agrupación, la Estudiantina Murillo, con la cual difundió los repertorios de muchos compositores y la suya. Murió en Bogotá el 9 de agosto de 1942.

musical decimonónica, en la que inscribió casi todo su trabajo, al igual que Nieto; pero, a diferencia de este, el compositor guatecano no era empírico, pues había realizado estudios en la Academia Nacional de Música, donde tomó clases de flauta y piano, por lo que puede afirmarse que tenía una buena cimentación en la teoría musical. No obstante, esta circunstancia, no resulta posible afirmar que Murillo fuera un compositor académico, en la acepción occidental de la expresión.

Murillo lideró un movimiento en favor de la música tradicional colombiana, en reacción a los ataques y descalificaciones del compositor Guillermo Uribe Holguín (1880-1971)¹⁶. Desde el punto de vista de la cobertura nacional y teniendo en cuenta la dificultad de acceder a las regiones apartadas, los alcances de dicho movimiento fueron grandes. La fotografía adjunta es una muestra de lo dicho; su fecha probable es agosto de 1938¹⁷, año en el que se celebraron los 400 años de la fundación de Bogotá. Para esta memorable efeméride, el gobierno distrital invitó a muchas agrupaciones musicales de diferentes regiones del país, entre ellas la Lira Clavel Rojo, el grupo que fuera la bandera musical de Nieto. En su autobiografía, este compositor refiere que interpretó, entre otras obras, su bambuco *Ñapanguita soy*, sobre el que Murillo dijo ser “el monumento a la raza”¹⁸.

La confrontación entre académicos y tradicionales se centraba en la discusión sobre la obra nacionalista, enfrentamiento que se dio en medios escritos y radiales con utilización, muchas veces, de un lenguaje

altisonante. A la obra nacionalista, desde el parecer del músico popular, la representaba la música tradicional colombiana, encabezada por el bambuco. Sin embargo, la consideración de los académicos apuntaba en dirección opuesta. Mario Gómez-Vignes dice que, para Murillo, “... el enaltecimiento de la música colombiana consistía en orquestar para sinfónica bambucos, pasillos y cumbias creyendo que con ello se les otorgaba cédula de ciudadanía internacional” (Gómez-Vignes, 1991). Valencia, por su lado, consideraba que

[...] la música nacional no existe porque haya tal o cual tema melódico o ritmo que se considere criollo. Eso es lo de menos. Existirá necesariamente cuando haya compositores que, educados en el estudio de las obras universales, dejen verter su inspiración en las obras que su corazón les dicte sinceramente. La música nacional está en el ambiente y el músico será por fuerza músico nacional, como lo son los grandes compositores de todos los países [...] Yo estimo que no existe música nacional, existe únicamente música popular; la música nacional —que dignifica y eleva al pueblo— no consiste solamente en los temas populares, sino que en ella el compositor debe compenetrarse con la naturaleza, con el ambiente que lo rodea, y realizar una obra personal y autónoma. Siguiendo estas huellas es la única forma de llegar a tener música nacional (Gómez-Vignes, 1991).

Un poco en contravía de su propio criterio, resulta curioso encontrar elementos de la música tradicional colombiana en obras como *Chirimía y Sotareño, Pasillo* (C. G-V 8)¹⁹, el pasillo *Palmira, Pasillo No. 4, Bambuco “del tiempo del ruido”, Sonatina boyacense*, entre otras. En la primera obra, toma *El sotareño*, bambuco compuesto por Francisco Diago²⁰, y con él efectúa precisamente lo contrario de lo que pregona: vestirlo con ropaje académico, lo cual, lejos de enaltecerlo, lo caricaturiza. Por tradición oral, se conoce que Diago reaccionó con desagrado cuando

16 Guillermo Uribe Holguín nació en Bogotá el 17 de marzo de 1880. Inició sus estudios musicales en la Academia Nacional de Música bajo la tutela de Santos Cifuentes. Posteriormente, hizo su ingreso a la Schola Cantorum de París donde el músico impresionista Vincent d'Indy fue uno de sus más importantes profesores; se graduó de esta escuela en 1910, en el tiempo récord de tres años. Regresó a Colombia y convirtió la academia mencionada en lo que hoy se conoce como el Conservatorio Nacional. Creó la Sociedad de Conciertos, la que contaba con una orquesta, que sería la base de la Orquesta Sinfónica de Colombia. Su trabajo como compositor es prolífico, en él se destacan la música pianística, sus once sinfonías, sus poemas sinfónicos, los cuartetos de cuerda, las obras para solista y orquesta, el drama lírico *Furatena* y una amplia variedad de repertorios de música de cámara.

17 Hacia 1938, la ciudad de Pasto seguía siendo una ciudad marginal, a la que era muy difícil llegar debido a la precariedad de las vías de acceso y a los peligros que en ellas aco- saban a los viajeros, circunstancia que limitaba la relación entre los meridionales y los habitantes del centro del país; pese a estas circunstancias, Nieto y Murillo mantenían una relación de amistad que favorecía a los dos músicos y que se basaba en sus hondas convicciones relativas a la tradición.

18 Nieto, *Autobiografía*.

19 Nomenclatura de la catalogación de Mario Gómez-Vignes, en su libro *Imagen y obra de Antonio María Valencia* (1991).

20 El *Sotareño* lo compuso, hacia 1928, Francisco Eduardo Diago, a partir de un tema tradicional de la región de Sotará, al que, al parecer, le añadió la sección final. A este bambuco lo consideran el himno del municipio homónimo; en torno a él, se han organizado eventos culturales, como el Concurso del Bambuco Sotareño, liderado desde 1997 por la Institución Educativa La Paz, y el encuentro “Inter-étnico departamental del baile del bambuco Sotareño”, cuya primera versión fue en 2012.

escuchó, de manos de Valencia, la interpretación de su estilización de *El sotareño*²¹.

En la obra de Uribe Holguín, también pueden apreciarse elementos de la tradición que dejan una sensación de ambigüedad respecto de sus preceptos fundamentales sobre la música popular, pues su discurso descalificador supondría un alejamiento total de lo vernáculo:

[...] hay quienes consideran que poseemos ya un arte nacional; están en un error, proveniente de la confusión que hacen 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” (Cortés, 2004)²².

Una obra en la que Uribe Holguín introduce elementos de la tradición es el *Ballet Criollo No. 1*²³, puesto que en ella existe una evidente evocación del torbellino *El guayatuno*, de Efraín Medina Mora (1924-2008), canción de honda raigambre campesina. Algo similar puede apreciarse en la *Sinfonía No. 2 “Del terruño”*, Op. 15a (1924), en la cual pueden identificarse elementos de la tradición musical colombiana. Respecto de esta obra, se dice que, tal vez, se escribió

[...] con el ánimo de demostrar que su propuesta como compositor no tenía por qué anular elementos de inspiración colombiana, la Sinfonía del Terruño acogía elementos programáticos y alusiones rítmicas que, en medio de un lenguaje sinfónico heredado de su maestro Vincent d’Indy, resultaba en una obra digna de ser catalogada bajo el rótulo de “música nacional” (Mesa, 2013).

Murillo y Uribe Holguín se encontraban en polos extremos, cada cual defendiendo lo que consideraban correcto, en congruencia con su horizonte histórico. Los dos músicos, sin embargo, van a tener un punto en común que no produjo acercamiento

personal pero que dejó un interesante resultado. Murillo, desde la expresión de lo que fue su producción musical de juventud, recibió aplausos, pero también muchas críticas, puesto que se desconfiaba de su capacidad como compositor: Luis Miguel de Zulategui (1889-1970) y Gonzalo Vidal (1863-1946), sus más acérrimos contradictores en Medellín, lo consideraban un compositor mediocre (Santamaría, 2014). Vidal se expresaba en estos términos sobre Murillo: “[un compositor] sin estudios serios, sin habilidad siquiera para confeccionar pasillitos, dancitas, guabinillas, bambucos, mucho menos para explotar obras y producir obras de arte sólido”²⁴ (Santamaría, 2014, p. 73). Las razones de esta estigmatización se basaban en el hecho de que, al parecer, Murillo se interesaba más en la cantidad que en la calidad; además, su abierto gobiernismo chocaba en los círculos intelectuales y sociales de dicha ciudad, dadas las diferencias políticas que la capital antioqueña tenía con Bogotá. Esta circunstancia llevó al guatecano a componer repertorios con características académicas, alejados de sus obras anteriores, aquellas que transpiraban un bucolismo anhelado por muchos, entre ellos Perdomo Escobar.

[...] las composiciones de Murillo son tanto más bellas, sentidas y hermosas, cuanto más sencillas. Las que escribió en su juventud tienen un aroma de campo, huelen a poleo y albahaca, tienen el olor de la miel del trapiche. Los estudios posteriores pecan por forzados y faltos de originalidad; no ostentan la fragancia de aquellos de antaño (Perdomo, 1980).

Entre las primeras obras se cuentan: *El trapiche*, *Canoíta*, *El guatecano*, *Cachipay*, *Yo me muero de amor*, *Canción de la tarde*, *Lucero*, *Morenita*, *Golondrinas*, *Rumichaca*, *Hondos pesares*, *Fiebres* y *La cabaña*. Entre los *estudios posteriores*, a los que se refiere Perdomo, están muchos de los pasillos para piano, como los Nos. 1, 2, 3, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 y 14²⁵. Resulta un poco exagerado afirmar que la música en mención careciera de originalidad; esta afirmación solo evidencia un sesgo condicionado por la

21 Luis Ospina, *Antonio María Valencia: música en cámara* (s.f.). En este trabajo de video, sobre la vida y obra del compositor caleño, el pintor Jesús María Espinosa afirma que Francisco Diago, después de escuchar la versión, le dijo: “Te tiraste mi bambuco”. *Cfr.*, Ospina, L. (s.f.).

22 En este libro se cita un artículo de Uribe Holguín publicado por la Revista del *Conservatorio Nacional* titulado “Triunfaremos”. La palabra, en apariencia intrascendente, encierra un marcado interés en desterrar toda sombra de la música popular en la producción académica.

23 Puede escucharse en línea. <https://www.youtube.com/watch?v=2jcdqaf1ddm>.

24 Texto citado por Carolina Santamaría de un escrito de Gonzalo Vidal, *El caso musical*, publicado por el Heraldo de Antioquia, 9 de abril de 1928, p. 2.

25 Banco Virtual de Partituras - Biblioteca Nacional de Colombia, <http://www.bibliotecanacional.gov.co/partituras/> (consultado el 17 de noviembre de 2014). En esta dirección, en el link de compositores centenaristas, pueden encontrarse las partituras de muchas de las obras de Murillo, incluidos sus pasillos numerados, por llamarlos de algún modo.

tradición. Quizá Perdomo tenía razón cuando decía que dichos estudios eran forzados, porque, en cierta medida, lo son; no en el sentido de que congreguen un conjunto de fuerzas dispersas en medio de una emocionalidad y una estética confusas, sino en el sentido de que su existencia obedece a la manifestación de fuerzas externas antagónicas, producto de la violencia desplegada desde los centros del poder-saber, representados por los conservatorios Nacional y de Cali, canal por el cual se reprodujo en Colombia la visión excluyente del Viejo Continente.

En estas obras, es posible notar el afán de Murillo por estilizar el pasillo y diluir, en un juego melismático, sus componentes rítmicos característicos. Está claro que no se compusieron para ser interpretadas por músicos empíricos, sino por las manos de pianistas de escuela. El uso de tonalidades y giros armónicos, poco frecuentes en la música tradicional, hacen de este conjunto de obras algo de difícil acceso para quienes se hallaban al margen de la academia. Tal vez Murillo quiso producir una obra que pudiera oír, en las salas de concierto, un público cultivado en la escucha de los repertorios clásicos, quizá, junto a los *300 trozos en el sentimiento popular*, de Uribe Holguín, trabajo en el que también se observa una intención de estilización de los ritmos populares (Duque, 1980), producido entre 1928 y 1939, época muy cercana con el trabajo de Murillo y cuya construcción estuvo originada en móviles similares a los del compositor guatecano: la presión de sus coterráneos²⁶.

Uribe Holguín, por su parte, sufrió el rechazo de una sociedad que no estaba preparada para escuchar su música. Habiendo bebido directamente de las corrientes vanguardistas europeas, su trabajo no pudo menos que reflejar este influjo y producir una obra de difícil escucha, toda vez que muchos de sus compatriotas miraban la música desde el canon clásico-romántico y consideraban los ritmos tradicionales como el único fundamento de la música nacional. Para comprender un poco la intención de Uribe Holguín, solo basta con escuchar la *Sinfonía No. 1 en fa menor*²⁷; el lenguaje novedoso de esta obra difícilmente tendría acogida en el medio cultural bogotano, ni qué decir de otras ciudades del país. La constante recriminación sobre la carencia

de *sabor* nacional en su música lo condujo a orientar la producción de un gran número de obras hacia los ritmos de la zona andina, entre otros el extenso trabajo ya mencionado, *300 trozos en el sentimiento popular*²⁸. El color tonal y el espíritu romántico de este y otros trabajos lo emparentan con el de Emilio Murillo. En esta producción, los dos compositores encuentran sosiego, por lo menos en cuanto a la demanda de sus detractores.

En este ambiente surge *Cantar de selva*, de Luis E. Nieto, y desde esta perspectiva cobra sentido su creación. Al tomar en cuenta el recuento histórico precedente, resulta entendible que Nieto se diera a la labor de componer una obra en el ambiente del pasillo y recurrir a elementos ajenos a la forma típica. Al igual que Murillo, Nieto utilizó armonías poco convencionales que, más que un recurso expresivo, parecen orientadas a silenciar las acuciantes voces de sus detractores. En *Cantar de selva*, como ya se dijo, el compositor abunda en el uso de motivos rítmicos, progresiones y bloques sonoros que dejan de lado los temas fluidos característicos de la generalidad de sus obras. No existen evidencias de que, en Pasto, otro compositor de su época realizara trabajos de esta naturaleza, hecho que permite señalar que *Cantar de selva* es una golondrina solitaria tratando de hacer verano, en los Andes meridionales, en medio de una oscura borrasca; un pasillo intentando encontrar los cauces de la lucha de Murillo: la validación de la obra nacionalista desde la tradición andina. Pasaría algún tiempo antes de que otro compositor nariñense, Javier Fajardo Chaves, encontrara los cauces perdidos del nacionalismo y, desde un punto de vista académico, buscara refrendar los sencillos ritmos populares.

Ecos tardíos

La composición tradicional en Nariño, que por muchos años había seguido obediente los patrones contruidos a lo largo del siglo XIX, sufrirá un duro golpe en las décadas comprendidas entre 1930 y 1960. Los protagonistas de este cambio van a ser, en un comienzo, el disco plano de 75 r.p.m. y, desde la década de los años veinte, la radio. Hasta las calles y veredas de las ciudades y pueblos de la región andina de Nariño llegaron, en un comienzo, las interpretaciones de conocidos cantantes como Enrico

26 Los *300 trozos en el sentimiento popular*, de Uribe Holguín, se compusieron entre 1927 y 1939, y los pasillos numerados de Murillo, aproximadamente entre 1929 y 1931.

27 Disponible en línea: https://www.youtube.com/watch?v=nuCR9WA7_uU.

28 Para tener una mejor idea de lo expuesto se recomienda escuchar, entre muchos otros, el trozo Op. 38, No. 44. Disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=UOLKrp8-8ml>.

Caruso (1873-1921), Tito Schipa (1888-1965), María Barrientos (1884-1946) y Claudia Muzio (1889-1936), entre muchos otros. El disco trajo a Nariño, en la primera mitad del siglo xx, sonoridades nuevas: fox-trot, bolero, tango, mambo, porro, cumbia, merecumbé, son, rumba, danzón, montuno, entre otras. Estas músicas fueron validadas por una sociedad que emergía de un condicionamiento moral impuesto por la Iglesia católica desde los tiempos coloniales. La sociedad quería experimentar otras sensaciones, redefinir el cuerpo por medio de un erotismo menos restrictivo y la tradición era una tremenda talanquera a estas expectativas. Sucedió, entonces, que las viejas danzas de pareja suelta fueron desplazadas por las nuevas de pareja cogida, cuyos ritmos sensuales y ligeros dieron más de lo esperado. Pero el disco no logró este propósito solo, lo hizo con la ayuda de la radio, invento que vio la luz en la década de los veinte y rápidamente se popularizó en todas las regiones del mundo. Para la década de 1930, las ondas hertzianas de estaciones radiales europeas y americanas recorrían la atmósfera llevando todo tipo de mensajes y diversos géneros musicales.

Los aires tropicales ingresaron raudos a los hogares nariñenses y la sociedad entera participó de su consumo. Los intérpretes y compositores se vieron en la situación de seguir en la tradición o acoger los nuevos influjos. Los empresarios de las disqueras y la radio perdieron interés en las viejas músicas, volcando su atención en las de mayor demanda. Muchos instrumentistas acudieron al llamado y cambiaron los patrones conocidos hasta entonces, aprendieron los esquemas rítmico-melódicos y los instrumentos característicos de la nueva música, en especial los de percusión. Aparecen en el panorama regional conjuntos como Jazz Colombia, Alma Nariñense, American Jazz y Jazz Continental, en Pasto; Jazz América, Orquesta Sono Surco, Jazz Capri y Ondas, en Ipiales; Jazz Bolívar, Jazz Calvachi y Orquesta Alma Puerreña, en Puerres; Orquesta Santa Cecilia, en Iles; Amapola del Camino, en Gualmatán; Orquesta Sonora Sinfonía, en Pupiales, entre otros. Los compositores sujetos a la tradición reaccionaron en contra de la música tropical y continuaron escribiendo pasillos y bambucos como un mecanismo de resistencia, pero solo lograron la marginación y el olvido. La música tradicional cedía campo a los aires tropicales y la cumbia y el porro pasaron a ocupar el lugar que antes ocupaba el bambuco. Estos ritmos se difundieron no solo en el territorio nacional, sino también en el latinoamericano y perviven, especialmente la cumbia, en muchos países. A raíz de esta situación,

la vieja lucha entre tradicionales y académicos se vistió de un marcado anacronismo y pasó a un segundo plano, podría decirse que quedó reducida a un pequeño grupo de dolientes, aquellos que fueron testigos de lo sucedido.

Distante de este enfrentamiento, en la segunda mitad de la centuria pasada, la música académica en Nariño empezó a dar muestras de existencia. Es difícil de apreciar en su total magnitud, porque algunos aún se encuentran en proceso de producción. Quienes van a ocupar un lugar preponderante en esta nueva fase de la historia regional van a ser Javier Fajardo Chaves (1950-2011) (véase figura 3) y Gustavo Parra Arévalo (1963), el primero fallecido prematuramente y el segundo en el pleno ejercicio de sus capacidades intelectuales y anímicas. Los compositores nariñenses nacidos entre 1860 y 1930, salvo los casos de Marceliano Paz Ruiz (1903-1983) y el sacerdote Justino Revelo Obando (1927-2000), construyeron sus obras sobre la base de formas típicas propias de la zona andina colombiana, buscando atender la demanda de una sociedad que estaba aislada del país por sus circunstancias geográficas. Paz Ruiz, por el contrario, compuso siguiendo los cánones estéticos de los compositores preclásicos y desborda su imaginación en la elaboración de complejas obras para la flauta traversa como *Diez variaciones para flauta sobre un tema de Adolpho Adam*; Revelo Obando, por su parte, desde su formación musical en Roma, dejó un legado de obras corales de corte religioso con sabor tradicional, pero estructuradas desde la estilística de la antigua polifonía.

José Rafael Guerrero (1937), Horacio Mora Ordóñez (1945), José Alfonso Yépez (1953) y Javier Martínez Maya (1964) van a buscar diversas fuentes para la estructuración de sus trabajos: la tradición, los ritmos tropicales y los recursos estéticos de la música académica europea. Yépez, por ejemplo, compuso canciones populares, pero también escribió música orquestal como la *Sinfonía en do*, en la que revela un buen conocimiento del estilo clásico por su tratamiento melódico-armónico, presente en las pastoriles sinfonías de Haydn. De un modo o de otro, todos estos compositores volvieron sus ojos al viejo baúl de la tradición salvo Parra, cuyo lenguaje está lejos de su influencia directa; la utilización de ciertos patrones rítmicos, en obras como *Bámbaros* (1999), son solo abstracciones que pueden emparentarlas, en este aspecto con el bambuco, pero no necesariamente así. Si se quiere encontrar un deliberado acento en las músicas tradicionales, con fines de

producir un trabajo nacionalista, hay que auscultar la obra de Fajardo Chaves.

Los vientos del nacionalismo tardío en Europa fueron protagonizados por dos grandes investigadores: los húngaros Zoltán Kodály (1882-1967) y Béla Bartók (1881-1945). Alejándose de la estética del romanticismo y de las vanguardias de finales del siglo XIX y comienzos del XX, construyeron su obra bebiendo de fuentes ignotas, insospechadas y subvaloradas: las músicas campesinas de las aldeas de su país. Recogieron gran número de cantos en los que encontraron pervivencias de los antiguos modos eclesíásticos, la primitiva pentatonía y las complejas heterometrías, extrañas a la composición precedente y, obviamente, de difícil ejecución para el músico académico de entonces. Los descubrimientos de estos dos investigadores vigorizaron la música contemporánea y fortalecieron el fundamento epistémico y metodológico para el desarrollo de nuevas disciplinas como la etnomusicología, cuyo objeto de estudio estará, desde entonces, enfocado en estas sonoridades marginales que han acompañado a las comunidades desde tiempos sin memoria. Muchos de los planteamientos de estos compositores se convirtieron en la guía para quienes, con el propósito de nutrir su trabajo creativo, buscaban recursos en las músicas ancestrales.

El trabajo de Fajardo Chaves²⁹ refleja muchos de los postulados que Bartók expuso en su texto *Estudios sobre música popular* (1931). El principal de todos, quizá, es el relativo a la profunda compenetración que el compositor debe tener con el campesinado para poder apropiarse de los elementos más recónditos de su música. Al respecto, sostiene que "... nadie puede sufrir una influencia verdaderamente profunda de parte de la música campesina si no experimenta esta música en el lugar mismo, es decir en comunidad con los campesinos" (Bartók, 1981, p. 91). Fajardo Chaves no ha buscado apropiarse de material temático de la música campesina nariñense para trasladarla a su producción, él interactuó con los músicos de los corregimientos y las veredas



Figura 3. Javier Fajardo Chaves, 2009

Fuente: J. F. Ch.

del municipio de Pasto con el propósito de conocer los fundamentos que la inspiran. En este acercamiento, el compositor captó, en el espíritu de sus interpretaciones y vivencias, sus penas y miedos, lo mismo que sus alegrías, anhelos y esperanzas. Con ese material extraído de la visceralidad más profunda, construyó los momentos festivos, dramáticos, emotivos, reflexivos y melancólicos de su obra. De los grupos musicales, tuvo más contacto con el de Los alegres de Genoy, que por entonces estuvo integrado por Arquímedes Chapal, Felipe Yaqueno, Victoriano Chapal y su director Teodulfo Yaqueno Erazo (1941). Yaqueno es un importante compositor y de su música Fajardo Chaves se apropió de los elementos característicos del ritmo del sonsureño, uno de los más recurrentes en su producción.

Fajardo Chaves logró trasvasar el espíritu de la música campesina en su obra en un proceso de sublimación que engrandece las fuentes, lejos de falsearlas o empobrecerlas como fue la constante en muchos lugares de Latinoamérica y Colombia, en la primera mitad del siglo pasado. Bartók dice que "... la música popular alcanza importancia artística solo cuando por obra de un gran talento creador consigue penetrar en la alta música culta y, por lo tanto, influir en ella..." (Bartók, 1981, p. 98), guardando las proporciones respecto de los grandes compositores del siglo XX que se orientaron en esta dirección. Fajardo Chaves

²⁹ Javier Fajardo Chaves nació en Pasto, Nariño, el 22 de mayo de 1950. Inició los estudios de piano bajo la tutela de su madre, la señora Concepción Chaves. Desarrolló labores de docencia musical durante treinta años en la Universidad de Nariño en las áreas de piano, armonía, contrapunto, formas y composición. Su trabajo compositivo supera la doble centena en el que puede encontrarse gran variedad de formatos desde simples bagatelas para piano hasta una ópera. De su copiosa producción se destacan los poemas sinfónicos y la ópera *El duende*. Su técnica ecléctica combina elementos tradicionales con herramientas propias de la música del siglo XX, especialmente el dodecafonismo. Falleció el 19 de febrero de 2011.

consiguió este objetivo permitiendo que las sencillas tonadas que resuenan en las afiladas cumbres de los Andes nariñenses, alcancen ciudadanía en el campo de la música académica.

El sonsureño fue el más importante recurso rítmico que Fajardo Chaves utilizó para sus obras. El compás en el que se escribe este ritmo es el de 6/8; sin embargo, su real ejecución muestra la combinación de dicho compás con el de 3/4, situación que permite gran variedad de combinaciones rítmicas. Este ritmo tiene origen en una canción creada por Tomás Burbano Ordóñez hacia 1965, en la que el compositor busca combinar la melancolía característica de los aires andinos con el sabor festivo de la música tropical que, para entonces, había desplazado por completo a la tradición. Dado su dinamismo y característica alegría, es usado por Fajardo en los movimientos conclusivos de muchas de sus obras, por ejemplo, en la *Suite colombiana No. 1 para flauta y piano* (c. 2002), *Noches del Galeras* (c. 2017), *Danza nariñense*, *Las lajas* (c. 2007), *El Tambo* (c. 2009), *Elegía al educador* (c. 2009), *Bomboná*, *Fantasia - noches del Tambo*, *El cuspe* (c. 2007), *Los cuadros* (c. 2008), *Tajumbina* (c. 2007), *Trío para dos saxofones y piano*, *Fantasia para flauta sola* (c. 2009), *Mi Nariño para quinteto de cuerdas*, *Preludio y danza para trompeta y piano*, *Suite colombiana No. 2 para trompeta y piano*, la ópera *El duende* (c. 2008), *Mi tierra* (c. 2007), *Mi ciudad* (c. 2004), entre muchas otras.

Fajardo Chaves utiliza muchos recursos de la tradición colombiana y andina latinoamericana. Hace uso generoso del bambuco, el pasillo, la danza, el vals, el currulao, la cumbia, la contradanza, pero también del sanjuanito, la bomba, el huayno, el yaraví y el bolero, entre otros. La *Suite colombiana No. 1 para flauta y piano*, por ejemplo, está integrada por cuatro movimientos para los que utiliza aires nacionales: el primer movimiento presenta el material temático en ritmo de contradanza, seguido por un brioso sonsureño que contrasta con la nutrida figuración del primer tema, con el que culmina (véase anexo 2); el segundo movimiento es un bambuco vigoroso, ABA, que muestra características propias del bambuco del centro del país; el tercer movimiento es una danza de tema meditativo que expone el solista e intercambia con el piano. La obra finaliza con un *allegro* en ritmo de sonsureño, llamado por el compositor "aire danzable nariñense"³⁰.

Por último, es importante mencionar que los compositores nuevos, aquellos cuyo natalicio se registra después de 1975, en los que el proceso de creación está aún en pleno desarrollo, también han seguido la línea de la tradición. El ritmo más importante que se refleja en su trabajo es, sin lugar a dudas, el bambuco. Los repertorios derivados de esta última etapa de la historia de la música nariñense están escritos en diferentes formatos, entre los que se destacan: el de banda y los diferentes grupos de cámara. Son algunos de los compositores los siguientes: Carlos René Ordóñez (1975), Edward Zambrano (1975), Fernéy Lucero Calvachi (1978), Fausto Adrián Álvarez (1983), Luis Gabriel Mesa (1984), Fernando Carvajal (1986), Cristian Daniel Vallejo (1988), Daniel Andrés López (1988) y Luis Carlos Erazo (1989).

Conclusiones

En la primera mitad del siglo xx, la composición en Colombia se sumió en las confrontaciones originadas en Bogotá entre músicos tradicionales y académicos, encabezados por Emilio Murillo y Guillermo Uribe Holguín, representantes de una y otra tendencia. Dichas confrontaciones se produjeron a partir de problemas estéticos y conceptuales en los que se hallaban implícitas profundas relaciones de poder que buscaban, fundamentalmente, la imposición de modelos de pensamiento y concepciones educativas en una lucha por el control de las instituciones dedicadas a la enseñanza de la música en el país; además, más allá de esta circunstancia, estuvo la necesidad de preservar intereses de clase e ideologías dominantes.

Mientras Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Alberto Ginastera (1916-1983), Carlos Chávez (1899-1978) y Carlos Isamitt (1885-1974), entre otros, estaban estudiando la música autóctona de sus respectivos países con el propósito de sublimarla en la obra académica. En Colombia, algunos académicos también lo hacían, caso de Daniel Zamudio, pero concomitantemente buscaban la argumentación para descalificar las manifestaciones vernáculas que se constituyen en el fundamento de la cultura del pueblo colombiano. Su subvaloración, como ha sido posible verlo en el desarrollo de la música, solo produce atraso y dependencia. Marcelino Menéndez y Pelayo lo dice tajantemente:

Donde no se conserva piadosamente la herencia del pasado pobre o rica, grande o pequeña, no esperemos que brote un pensamiento original ni una vida dominadora. Un pueblo nuevo

30 Fajardo Chaves utilizó diversos denominativos para referirse al sonsureño: aire sureño, bambuco sureño, bambuco pastuso, aire típico nariñense y aire danzable nariñense. Después de una revisión de las obras en las que usa estos nombres, se pudo colegir que se trata del mismo ritmo.

puede improvisarlo todo, menos la cultura intelectual. Un pueblo viejo no puede renunciar a la suya sin extinguir la parte más noble de su vida y caer en una segunda infancia muy próxima a la imbecilidad senil³¹.

La descalificación pública y recurrente de las músicas tradicionales produjo una polarización similar a la vivida por el país en el plano político. La deriva principal de esta confrontación, sin negar que hubiera mucha producción en uno y otro campo, fue la escisión entre la academia y la formación musical informal, cuya debilidad era hallarse desprovista de la racionalidad del método. La confusión conceptual relativa al nacionalismo musical conformó grupos antagónicos, cuya beligerancia fue de tal magnitud que es posible, después de cien años, escuchar los ecos de esos enfrentamientos. No es raro encontrar textos contemporáneos, en los cuales sus autores asumen la defensa de Uribe Holguín, de Valencia o de Murillo. Las voces de quienes observaban periféricamente esta disputa se expresaban del siguiente modo:

Uno de los motivos más poderosos que han influido en la actual decadencia de este arte entre nosotros, es el carácter especial de nuestros músicos. Hay una lepra que se extiende sin cesar entre esta importante clase de la sociedad, y es la rivalidad y desunión en que viven, y que los conducirá a ellos y al arte que profesan a su completa ruina. Sabido es que la unión hace la fuerza y que todo reino que se divide se destruye. Tenemos algunos excelentes profesores y no pocos aficionados; pero en vez de unirse para formar una sola confraternidad, una sola familia, una liga, no ofensiva ni defensiva, sino liga y asociación de trabajo y de estudio, como sucede en los países civilizados, han pretendido formar una especie de federación o desfederación, a manera de lo que sucedió en el orden político (Caicedo, 1978).

Este escrito se publicó originalmente en 1966, en el Semanario de Bogotá, 24 años después de la muerte de Emilio Murillo y se reprodujo en 1978, en un texto compilatorio publicado por el Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura), siete años después del fallecimiento de Guillermo Uribe Holguín. De esta situación se colige que los seguidores, tanto de uno

como de otro, siguieron avivando el fuego de la disputa por muchos años. Así, la pregunta a formularse es: ¿quién ganó?, ante lo que puede contestarse que no hubo ganadores y que la gran perdedora fue la música. Podría decirse que, debido al movimiento de Murillo, algunos repertorios tradicionales perviven en el recuerdo de los colombianos más longevos y que, al igual que en la música académica, buscan espacio en el tumulto sonoro del presente.

En el orden local, si bien el conflicto no revistió las proporciones alcanzadas en el centro del país, la presencia del pasillo *Cantar de selva* es una pequeña muestra de los ecos que esta disputa nacional tuvo. Luis E. Nieto buscó los hilos de la discordia para alienar su trabajo en defensa de su amigo Emilio Murillo. El pasillo de Nieto se fusiona con los trabajos de madurez del compositor guatemalteco y los *300 trozos en el sentimiento popular* de Uribe Holguín, logrando un momentáneo, aunque frágil acuerdo. La obra de los compositores académicos nariñenses de la segunda mitad del siglo xx, reivindica la música popular colombiana porque la acoge con amabilidad y la sublima en muchos trabajos de gran formato como la ópera *El duende*, de Javier Fajardo Chaves. Al igual que él, los nuevos compositores, quizá en una remembranza rizomática, están retomando los cauces del nacionalismo para producir su trabajo, buscando, con ello, apuntalar la identidad regional y nacional.

Referencias

- Bastidas, J. M. (2014). *Compositores nariñenses de la zona andina, 1860-1917*. Pasto: Editorial Universidad de Nariño.
- Bartók, B. (1981) *Escritos sobre música popular*, México: Siglo XXI Editores.
- Caicedo, J. (1978). Estado actual de la música en Bogotá. En Greiff, H. de y Feferbaum, D. (eds.). *Textos sobre música y folklore*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Cortés, J. (2004). *La música popular nacional colombiana. La colección Mundo al día (1924-1938)*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Unibiblos.
- Duque, E. (1980). *Guillermo Uribe Holguín y sus 300 trozos en el sentimiento popular*. Bogotá: Ediciones del Centenario de Guillermo Uribe Holguín. Disponible en <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/musica/trozos/inicio.htm>.

31 Disponible en línea: <https://www.mundifrases.com/frases-de/marcelino-menendez-y-pelayo/> (consultada el 1º de julio de 2018).

- Foucault, M. (2010). *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI Editores.
- Gómez-Vignes, M. (1991). *Imagen y obra de Antonio María Valencia* (vol. 2). Cali: Corporación para la Cultura.
- Mesa, L. G. (2013). *Hacia una reconstrucción del concepto de "músico profesional" en Colombia: antecedentes de la educación musical e institucionalización de la musicología*. Tesis doctoral. Universidad de Granada. Disponible en <http://digibug.ugr.es/bitstream/10481/29968/1/22503742.pdf>.
- Ospina, L. (s.f.). *Antonio María Valencia: música en cámara*. Banco de la República, material audiovisual. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=I52OAbq86U>.

- Perdomo, J. I. (1980). *Historia de la música en Colombia*. Bogotá: Plaza y Janés.
- Santamaría, C. (2014). *Vitrolas, rocolas y radioteatros. Hábitos de escucha de la música popular en Medellín, 1930-1950*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Materiales en YouTube

- <https://www.youtube.com/watch?v=2jCDQAF1DDM>
https://www.youtube.com/watch?v=nuCR9WA7_uU
<https://www.youtube.com/watch?v=UOlKrp8-8ml>

Anexo 1. *Cantar de Selva*, de Luis Eduardo Nieto

CANTAR DE SELVA

Pasillo

Luis E. Nieto

The musical score is written in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of four systems of music. The first system is labeled 'Piano' and includes a repeat sign. The second and third systems are labeled 'Pno.' and contain piano accompaniment. The fourth system is also labeled 'Pno.' and continues the piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

©Menandro Bastidas

2

CANTAR DE SELVA

21

Pno.

26

Pno.

31

Pno.

36

Pno.

41

Pno.

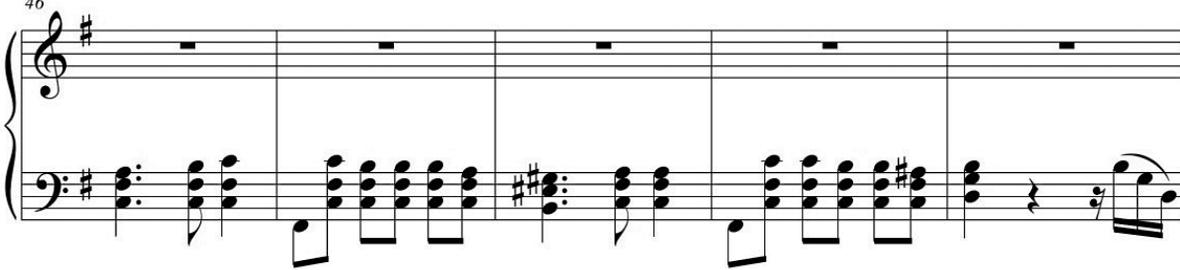
Al S a $\text{\textcircled{+}}$

CANTAR DE SELVA

3

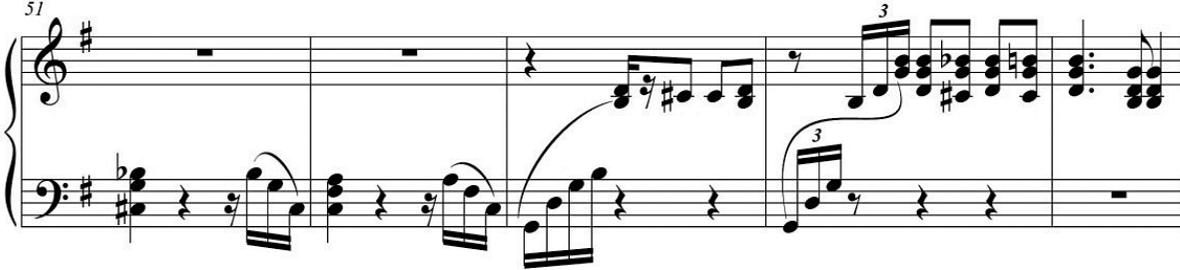
46

Pno.



51

Pno.



56

Pno.



61

Pno.



66

Pno.



Anexo 2. Suite colombiana No. 1, de Javier Fajardo

SUITE COLOMBIANA No.1
PARA FLAUTA Y PIANO

(EN RITMO DE CONTRADANZA) I PRELUDIO JAVIER FAJARDO CH

The musical score is written for Flute and Piano. It begins with a key signature of two flats (B-flat major) and a 2/4 time signature. The tempo/style is indicated as '(EN RITMO DE CONTRADANZA)'. The score is divided into systems, with measure numbers 8, 15, 22, and 29 marked. Dynamics include *mf*, *f*, *mp*, *p*, and *f*. The piece concludes with a change to 6/8 time and a forte dynamic.

The musical score is presented in five systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 3/4. Measure numbers 36, 44, 52, 60, and 67 are indicated at the start of their respective systems. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. A 'Tempo I' marking appears at measure 60. The piano part features a consistent rhythmic accompaniment with chords and moving lines in both hands.

36

44

52

60

Tempo I

67

f

mf

mp

74

81

88

95

102

mp

p

f

ffz

ritar...

un poco meno mosso

7

The musical score is written for voice and piano. It consists of six systems of staves. The first system (measures 74-80) features a vocal line with eighth-note patterns and a piano accompaniment of chords. The second system (measures 81-87) continues the vocal line with a piano (*p*) dynamic. The third system (measures 88-94) shows the vocal line with dynamics *f* and *p*. The fourth system (measures 95-101) includes dynamics *mf* and *f*. The fifth system (measures 102-108) begins with a piano (*mp*) dynamic, followed by a section marked *un poco meno mosso* with a fermata, and ends with a fortissimo (*ffz*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Dos órganos históricos en Ibagué: aportes para la contextualización de la tradición organística en Colombia

Two historical musical organs in Ibagué: Contributions for the contextualization of the organist tradition in Colombia



Por: Nicolás Forero Molano¹, Mayerlín Alejandra Gómez Guzmán², Julián David Perdomo Rodríguez³
Artículo de investigación

Recibido: 15 de abril de 2018

Aceptado: 15 de noviembre 2018

Para citar este artículo/To reference this article:
Forero, N., Gómez, M. A. y Perdomo, J. D. (2019).
Dos órganos históricos en Ibagué: aportes para la contextualización de la tradición organística en Colombia. *Música, Cultura y Pensamiento*, 8(8), 45-62.

Resumen

A principios de los años cincuenta llegó desde Austria el primer órgano tubular a la Catedral de la ciudad de Ibagué: un pequeño realejo M. Weise que luego fue trasladado al municipio de Cajamarca para dar lugar al actual órgano alemán *E. F. Walcker & Cie* instalado por Oskar Binder en 1960. En 1962 comienza la instalación de un nuevo órgano *E. F. Walcker & Cie* en la Parroquia Nuestra Señora del Carmen. Este artículo desarrolla una primera contextualización sobre el antecedente histórico de estos instrumentos, basado en fuentes documentales y trabajo de campo, que describe su estado actual, y plantea aportes para su proceso de restauración, con el fin de revitalizar la dinámica cultural y educativa alrededor de estos instrumentos, y sus implicaciones en torno a la identidad musical de la ciudad de Ibagué.

Palabras clave: órganos tubulares, tradición organística en Colombia, historia musical de Ibagué.

1 Licenciado en Música del Conservatorio del Tolima. forero960507@gmail.com

2 Maestro en Música con énfasis en interpretación de Flauta Traversa del Conservatorio del Tolima.

3 Licenciado en Música del Conservatorio del Tolima.

Abstract

At the beginning of the fifties the first tubular organ Arrived from Austria to the Ibagué's Cathedral: A small "realejo" organ made by M. Weise that was later transferred to the municipality of Cajamarca (Tolima) to give place to the current German organ E.F. Walcker & Cie, which was installed by Oskar Binder in 1960. In 1962, the installation of a new E.F. Walcker & Cie organ began in *Nuestra Señora del Carmen Church*. From these events, this article develops a first contextualization about the

historical background of these instruments. This article develops a first contextualization about the historical antecedents of these instruments, based on documentary sources and fieldwork, which describes their current state, and raises contributions for their restoration process, in order to revitalize the cultural and educational dynamics around these instruments, and their implications around the musical identity of the Ibagué city.

Keywords: pipe organs, organistic tradition in Colombia, musical identity of Ibague city.

Introducción

Un común denominador de la Parroquia Catedral de la Inmaculada Concepción y la Iglesia Nuestra Señora del Carmen de la ciudad de Ibagué es la presencia de sus órganos tubulares actualmente inactivos. Es tan evidente su ausencia en las prácticas culturales y musicales de la ciudad que pasan desapercibidos para gran parte de la comunidad. La finalidad de este texto es presentar un primer relato de estos órganos, su influencia histórico-musical y una descripción de su estado morfológico actual. Durante el proceso de reconstrucción histórica, el estudio desarrolló las fichas técnicas respectivas y se abordaron consideraciones para su posible restauración. Gracias a la actividad organística vigente en ciudades como Bogotá y Medellín, se realiza aquí una aproximación comparativa de estas capitales con el escenario ibaguereño, profundizando sobre las circunstancias que conllevaron su pérdida de protagonismo en el contexto social, religioso y musical de la ciudad.

Aspectos metodológicos de la investigación

La recopilación de fuentes bibliográficas históricas y organológicas brindaron un sustento teórico inicial que condujo, necesariamente, a establecer un vínculo con las instituciones eclesásticas para tener acceso a los instrumentos de estudio, seguido a la identificación de los primeros informantes para el proceso de entrevistas. Durante el primer viaje al municipio de Cajamarca, el 27 de abril del 2018, se obtuvieron datos del primer órgano que llegó a la ciudad de Ibagué.

En una segunda etapa, la investigación se desarrolló en Medellín el 13 de mayo del mismo año para conocer al organero Juan Carlos Ángel Gallo para, desde su experiencia y testimonio, vislumbrar la práctica organística en esa ciudad. Esto permitió elaborar un análisis comparativo con la realidad de la ciudad de

Ibagué, respaldado en entrevistas locales y recopilación de archivos documentales de las iglesias. En última fase se realizaron visitas detalladas y levantamiento de fichas técnicas a los órganos de Ibagué en compañía del organero Juan Carlos Ángel durante los días 22, 23 y 24 de septiembre que incluyeron las consideraciones de reparación de los instrumentos, de las cuales se presenta el registro de fuentes primarias recopiladas. El trabajo de campo concluye con 12 entrevistas, 15 documentos inéditos y el correspondiente registro audiovisual.

Panorama de la tradición organística en Colombia

La realidad actual en Colombia sobre los órganos tubulares, permite considerarlos como instrumentos históricos que gozan de una práctica constante tanto en el ámbito litúrgico como en el ámbito

concertista. Resultaría fuera del alcance de este artículo hablar de todos los órganos existentes en Colombia, pues las fuentes son escasas, al punto de que no se cuenta con un catálogo actualizado; sin

embargo, es posible ofrecer un listado preliminar creado a partir de fuentes primarias, con la finalidad de proponer una base sólida para la realización de investigaciones más exhaustivas (véase tabla 1).

Tabla 1. Inventario preliminar de órganos en Colombia

No.	Ubicación	Ciudad	Fecha de construcción	Fecha llegada	Casa de construcción	Datos rastreados
1	Convento de San Francisco	Bogotá	1617	s.f.		Órgano español
2	Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe	Bogotá	1680	s.f.	Simón Martín de Riveros	
3		Cartagena	1775	s.f.	Green	Órgano británico
4	Capilla del Sagrario	Bogotá	1802	s.f.		Órgano español (Sevilla)
5	Iglesia San Ignacio	Bogotá	1840	s.f.	Alberdi y Martín	Órgano español
6	Iglesia Santo Domingo	Popayán	1848	s.f.		Órgano español (Sevilla)
7	Iglesia de La Candelaria	Medellín	1850	s.f.	Walcker	Órgano alemán, 15 registros, 2 teclados, manuales, teclado pedalero
8	Catedral Primada	Bogotá	1891	1892	Aquilino Amezua	Órgano romántico español (Barcelona) de 4000 flautas, encargado por monseñor Ignacio Velazco
9	Iglesia San Ignacio	Medellín	1899	1903	Joseph Merklin	Órgano francés (París)
10	Colegio San Bartolomé	Bogotá	1905		Aeolian	
11	Iglesia de los Agustinos	Manizales	1907	1908	Alberdi y Martín	Órgano español renacentista (Barcelona), 22 registros, 1266 tubos de madera y metal
12	Iglesia San José	Medellín	1922	s.f.	Pedro Xucla	Órgano español, 44 registros, 3000 flautas
13	Basílica de Nuestra Señora del Carmen	La Ceja del Tambo	1923	s.f.	Balbani	Órgano italiano, 1300 tubos, sistema de transmisión neumática
14	Catedral San Pedro	Cali	1925	1928	Walcker	Órgano alemán
15	Catedral Yolombó - Parroquia San Lorenzo	Yolombó Antioquia	1928	s.f.	Cavaillé-Coll	Órgano francés, 12 registros, sistema de transmisión mecánica
16	Catedral Metropolitana	Medellín	1932	1933	Walcker	Órgano alemán, 3478 flautas, 5 metros de altura, fabricado en cedro, palosanto y caoba y 52 registros

(Continúa)

Tabla 1. Inventario preliminar de órganos en Colombia

No.	Ubicación	Ciudad	Fecha de construcción	Fecha llegada	Casa de construcción	Datos rastreados
17	Parroquia Buenos Aires	Medellín	s.f.	1936	Walcker	Órgano alemán, 15 metros cuadrados, 1230 flautas
18	Basílica Menor de Nuestra Señora de la Merced	Yarumal Antioquia	1947	s.f.	Hammond	Órgano digital, 18 registros
19	Basílica Menor de Nuestra Señora de la Merced	Yarumal Antioquia	1961	1963	Walcker	Órgano alemán, 1020 tubos, 17 registros
20	Capilla del Seminario Conciliar de Santo Tomás de Aquino	Santa Rosa de Osos Antioquia	1963	s.f.	Hammond	Órgano digital
21	Iglesia San Joaquín	Manizales	1963	s.f.	Walcker	Órgano romántico alemán, encargado por el padre Jorge Gonzales
22	Luis Ángel Arango	Bogotá	s.f.	1966	Walcker	Órgano alemán, 2436 flautas, 33 registros, 3 teclados manuales
23	Monasterio Santa María de la Epifanía	Antioquia Guatapé	1998	1951	Walcker	Órgano alemán, donado por los monjes jesuitas
24	Iglesia Nuestra Señora del Rosario	Manizales	2015	s.f.	Allen	Órgano digital estadounidense, 8 cabinas de sonido, 61 tubos decorativos,
25	Parroquia San Joaquín	Medellín	s.f.	s.f.	Walcker	Órgano alemán, 20 registros
26	Parroquia Espíritu Santo	Medellín	s.f.	s.f.	Walcker	Órgano alemán, 8 registros
27	Cementerio San Pedro	Medellín	s.f.	s.f.	Walcker	Órgano alemán, 6 registros
28	Colegio San José	Medellín	s.f.	s.f.	Walcker	Órgano alemán, 17 registros, 7 reparaciones
29	Parroquia Sagrado Cora	Medellín	s.f.	s.f.	Walcker	Órgano alemán, 17 registros
30	Parroquia San Antonio	Medellín	s.f.	s.f.	Alberdi y Martín	Órgano español, 24 registros
31	Parroquia Vera Cruz	Medellín	s.f.	s.f.	Cassavant	Órgano canadiense, 17 registros
32	Casa Provincial de la Presentación	Medellín	s.f.	s.f.	Cavaille-Coll	Órgano francés, 13 registros
33	Convento La Mansión	Medellín	s.f.	s.f.	Xucla	Órgano español, 8 registros
34	Parroquia San Antonio	Corregimiento Prado	s.f.	s.f.	Walcker	Órgano alemán, 13 registros
35	Parroquia Santa Gertrudis	Envigado	s.f.	s.f.	Xucla	Órgano español, 17 registros

Tabla 1. Inventario preliminar de órganos en Colombia

No.	Ubicación	Ciudad	Fecha de construcción	Fecha llegada	Casa de construcción	Datos rastreados
36	Parroquia Nuestra Señora del Rosario	Itagüí	s.f.	s.f.	Cassavant	Órgano canadiense, 7 registros multiplex
37	Catedral Girardota	Girardota	s.f.	s.f.	Balbani	Órgano italiano, 33 registros, actualmente desaparecido
38	Parroquia El Carmen	Abejorral	s.f.	s.f.	Xucla	Órgano español, 11 registros
39	Parroquia El Carmen	La Ceja	s.f.	s.f.	Balbani	Órgano italiano, 12 registros
40	Colegio Santo Domingo	La Ceja	s.f.	s.f.	Walcker	Órgano alemán, 9 registros multiplex
41	Abadía Benedicta	Guatapé	s.f.	s.f.	Walcker	Órgano alemán, 2 registros multiplex
42	Catedral de Jericó	Jericó	s.f.	s.f.	Walcker	Órgano alemán, 17 registros
43	Parroquia de la Inmaculada Concepción	Caramanta	s.f.	s.f.	Walcker	Órgano alemán, 12 registros
44	Parroquia Santa Ana	Fredonia	s.f.	s.f.	Walcker	Órgano alemán, 33 registros
45	Parroquia La Inmaculada	Ciudad Bolívar	s.f.	s.f.	Balbani	Órgano italiano, 12 registros
46	Catedral Santa Fe de Antioquia	Santa Fe de Antioquia	s.f.	s.f.	Walcker	Órgano alemán, 12 registros
47	Parroquia La Asunción	Sopetrán	s.f.	s.f.	Maison Debirre	8 registros
48	Catedral de Santa Rosa	Santa Rosa de Osos	s.f.	s.f.	Cavaille-Coll (Converse)	Órgano francés, 12 registros modificados
49	Parroquia San Pedro	San Pedro de Mila	s.f.	s.f.	Maison Debirre	6 registros
50	Estudio Polifónico	Medellín	s.f.	s.f.	Juan Carlos Ángel	Órgano colombiano, 4 registros
51	Parroquia Señor de las Misericordias	Medellín	s.f.	s.f.	Cassavant	Órgano canadiense, 11 registros
52	Catedral de la Inmaculada Concepción	Ibagué	1959	1960	Walcker	Órgano español, 18 registros
53	Parroquia Nuestra Señora del Carmen	Ibagué	1961	1962	Walcker	Órgano español, 11 registros

Testimonios de la práctica de organería vigente en Medellín

El órgano de la Catedral Metropolitana de Medellín tardó un año en su traslado a la ciudad. Viajó, primero, en buque desarmado y puesto en cajas, y luego navegó en barco por el río Magdalena; después, a

lomo de mula fue transportado desde Puerto Berrío hasta su destino final. Fabricado por E. F. Walcker & Cie en 1932 y forma parte de los órganos más significativos del país; es uno de los pocos órganos construidos antes de la Segunda Guerra Mundial que aún se conservan en excelente estado. Es un instrumento electroneumático de diez metros de altura, cinco

metros de profundidad y doce metros de ancho, con 3478 tubos agrupados en 58 registros; fabricado en finas maderas de cedro, palosanto y caoba, considerado como uno de los órganos tubulares más grandes en Sudamérica. Fue inaugurado con un concierto el 13 de agosto de 1933 por el maestro alemán Adolf Mertz, quien estuvo a cargo de su interpretación durante un año y orientó al padre Nasi Anseno Ramírez en la interpretación de este instrumento. La primera restauración se encomendó a Oskar Binder en 1975, quien realizó mejoras en la consola e instaló el registro de la trompetería de batalla.

La última restauración estuvo a cargo de la Embajada Alemana, la Gobernación de Antioquia y la Alcaldía de Medellín en el 2010, una intervención que costó alrededor de 700 millones de pesos. Luego de esta intervención, fue invitado a dar un concierto al organista Christian Schmitt por el instituto Alexander von Humboldt, en colaboración con el Goethe Institut y la Embajada de Alemania en Colombia. Actualmente, el instrumento es protagonista dentro de las prácticas litúrgicas de la catedral y goza de gran aceptación por parte de los feligreses (J. C. Ángel, comunicación personal, 13 de mayo de 2017).

Con el órgano de la Catedral Metropolitana de Medellín llega el organero Oskar Binder (1911-1990) como

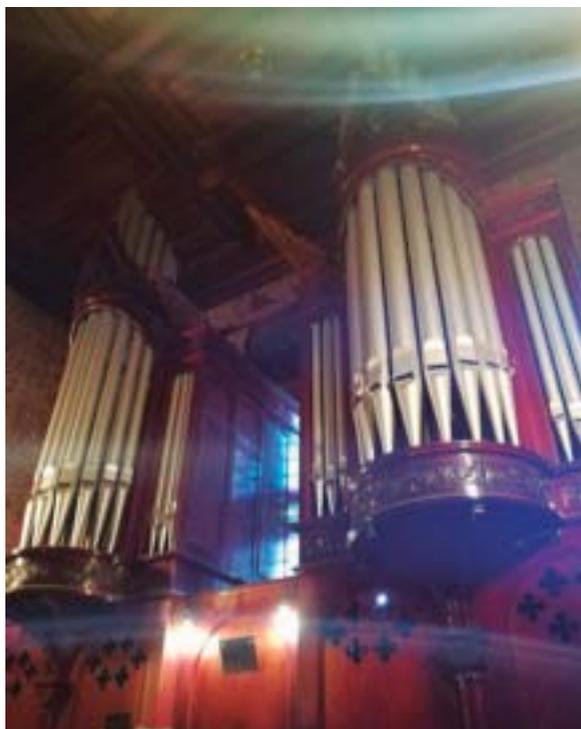


Figura 1. Órgano de la Catedral Metropolitana de Medellín
Fuente: Forero, Guzmán, Perdomo. (13 de mayo de 2017).

representante de la empresa alemana E. F. Walcker & Cie, y debido a los conflictos que se presentaban en Alemania decide instalarse en Colombia, acontecimiento que explica la predominancia de esta marca de órganos en el país. En 1937, Binder participó en la instalación de otro órgano *Walcker* en la Catedral Metropolitana de Guatemala, para luego regresar a Colombia y trabajar en la iglesia de Nuestra Señora de Lourdes y la capilla de los Santos Apóstoles del Gimnasio Moderno de Bogotá, respectivamente. Después, Binder instaló una fábrica de órganos en la que construía los chasis, los tubos de madera y los secretos, y, ocasionalmente, las consolas y cajas de contactos eléctricos (Ramírez, Marsault y Schmitt, 2009).

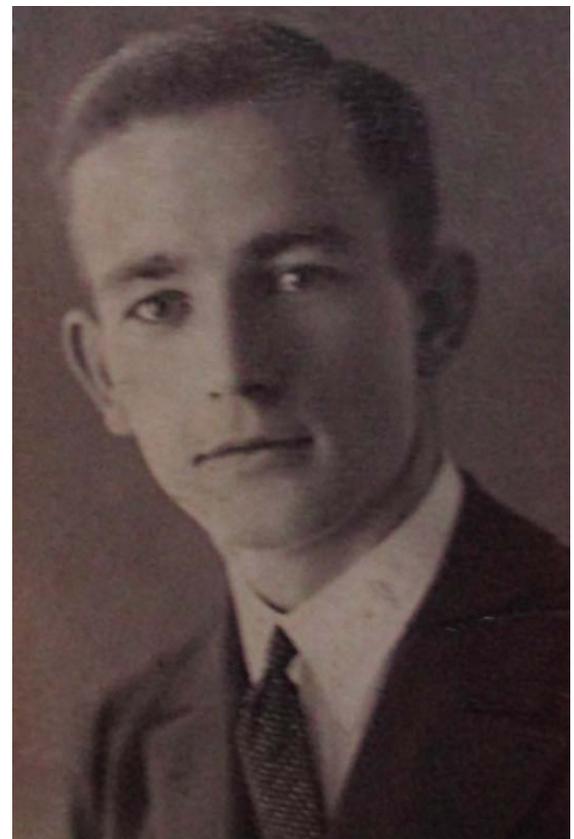


Figura 2. Fotografía de Oskar Binder en la Catedral Metropolitana de Medellín
Fuente: los autores (13 de mayo de 2017).

Otro ícono representativo de los órganos antioqueños es un Cavallé-Coll instalado en la Iglesia de San Lorenzo, en Yolombó. Este órgano romántico, de transmisión mecánica, traído por el párroco Eduardo Zuluaga en 1928, forma parte de los pocos instrumentos de esa casa francesa localizados en Colombia. El órgano funcionó hasta los años ochenta en manos de organistas como don Manuel Cisquiarco, quien acompañó los actos ceremoniosos y brindó al

municipio de conciertos de música sacra, óperas y zarzuelas durante casi 50 años; pero, debido a las adversidades que enfrentó este municipio al ser golpeado por la violencia y los problemas de orden social que enfrentaban, se vio afectada la economía turística y, por consiguiente, la constancia de adeptos que frecuentemente asistían a la iglesia decayó de manera considerable.

En el 2008, luego de alrededor de 30 años de desuso, la señora Teresa Rivera Ceballos, gestora cultural de Yolombó, inició un proceso de recolección de recursos públicos para la restauración de este instrumento mediante la declaratoria de este órgano como Bien de Interés Cultural del ámbito departamental y la convocatoria de proyectos viables para la utilización del IVA de telefonía celular, proceso que tardó alrededor de siete años, momento en el cual se dio el proceso de contratación operado entre la Fundación Ferrocarril de Antioquia y el organero antioqueño Juan Carlos Ángel Gallo en el 2015. La restauración tardó alrededor de un año, y su inauguración se llevó a cabo en septiembre de 2016 (Instituto de Patrimonio y Cultura de Antioquia, 2016; J. C. Ángel, comunicación personal, 28 de septiembre de 2017).

Eso fue un trabajo muy duro porque el órgano estaba comido del comején en un 80% [1]. Entonces, en ese órgano tuvimos que hacer nuevamente el mecanismo, fuelle, estructura, los chasis de la consola, los soportes por donde corre la varillería, [...] la varillería de tracción en un cuarenta o cincuenta por ciento, toda la fachada posterior del órgano, la caja expresiva tuvo infestación pero se pudieron salvar algunos tableros y se hicieron los respectivos injertos, tubos de madera se tuvieron que hacer cuatro, tubos de metal tuvimos que hacer un registro completo que se perdió que fue la voz celeste, la trompeta tuvimos que reconstruirla porque estaba hecha trizas. Ese fue uno de los trabajos pequeños pero muy dispendiosos de los que tuvimos (J. C. Ángel, comunicación personal, 13 de mayo de 2017).

Durante los últimos 26 años, el antioqueño Juan Carlos Ángel Gallo ha dedicado su vida al especializado arte de la organería. Nació en Medellín el 17 de noviembre de 1974 y tuvo su primera experiencia con un órgano en 1989, gracias al padre Hernando Montoya, quien lo contactó con Oskar Binder para colaborar por unos meses con la restauración del órgano de la Parroquia de Santa Gertrudis, en Envigado. En 1992



Figura 3. Órgano de la iglesia de Yolombó

De izquierda a derecha: Teresa Rivera de Ceballos (gestora del proyecto), Mónica Henao (interventora del proyecto) y Juan Carlos Ángel Gallo (organero).

Fuente: <http://www.culturantioquia.gov.co/index.php/component/zoo/item/restauraci%C3%B3n-del-%C3%B3rgano-de-la-catedral-de-yolomb%C3%B3> (recuperado el 15 de septiembre de 2017).

trabajó como asistente en la restauración del órgano de la Catedral de Medellín y desde entonces inició su carrera como organista.

Su destacado desempeño dentro de este arte lo llevó a realizar en 1998 sus primeros estudios durante un año, en el taller de organería de Reinhold Hummer, en Austria. En el 2003, fue aceptado como miembro de la Sociedad Internacional de Organeros, y participó en el Congreso de Euregio 2004 y allí fue invitado por C. B. Fisk Inc. de Massachusetts para formarse como organero diseñador, y colaboró en la construcción y mantenimiento en órganos de Estados Unidos. Su más grande restauración fue realizada en el 2010 con el órgano *E. F. Walcker* de la Catedral de Cali, construido en su totalidad en roble negro de la selva negra alemana, siendo la fachada mejor elaborada de todos los órganos del país; el resultado de su trabajo fue publicado en páginas web por las compañías E. F. Walcker y Die Orgelsite. En el 2012, el Instituto de Órganos Históricos de Oaxaca (IOHIO) lo invitó a participar en el IX Festival de Órgano como organero invitado. En el 2015, la empresa australiana Pipe Organs lo invitó a Melbourne-Australia para la construcción de los tubos de un órgano histórico que desaparecieron a causa de un incendio (J. C. Ángel, comunicación personal, 13 de mayo de 2017).

En Colombia, Juan Carlos Ángel ha intervenido órganos en la Basílica de Buga, la Parroquia del Carmen, en Ibagué; la Iglesia de la Inmaculada Concepción, en Caramanta; la Catedral de Pasto, la Catedral

de Santa Rosa de Osos, la Iglesia de la Veracruz, en Medellín; la Parroquia de San Antonio de Prado, en Medellín; la Capilla Cristo Maestro de la Universidad Nacional de Colombia; la Iglesia de San Lorenzo, en Yolombó; la Parroquia de San José, en Medellín, y en el 2015 construyó un órgano positivo de cuatro registros que adquirió el Estudio Polifónico de Medellín, siendo este el primer órgano construido en Colombia durante los últimos 250 años. Actualmente, entre sus trabajos de restauración, se encuentran el órgano de la Catedral de Ibagué y un órgano positivo *Walcker* que perteneció al Colegio La Presentación de Ibagué, y que él mismo compró en el 2003; lo transportó a Medellín y desde su taller trabaja en él con recursos propios interesado en que este instrumento vuelva a la ciudad en donde se encontraba (Ospina, 1995).



Figura 4. Realejo construido por Juan Carlos Ángel Gallo
Fuente: los autores (13 de mayo de 2017).

Restauración del órgano de la Catedral Primada de Bogotá

Un acontecimiento importante en los últimos años para la realidad organística de Colombia es la restauración del órgano de la Catedral Primada de Bogotá. Este órgano neumático español, encargado en 1890 por el arzobispo Ignacio León de Velasco al prestigioso organero Aquilino Amezua, fue enviado a Colombia en 1891 y ensamblado en 1892 por Pedro Roqués. Es el órgano más grande hecho por Amezua para Latinoamérica, pues cuenta con más de 4000 tubos agrupados en 58 registros. El órgano se estrenó el 10 de abril del mismo año, posiblemente para el aniversario del fallecimiento del mismo arzobispo que encargó el órgano. En 1930, el italiano Egisto Giovanetti llega a la Catedral Primada y se convierte

en el organista titular y maestro de capilla, así como docente en el Conservatorio Nacional, ejerciendo su labor a lo largo de 57 años y dejando algunas composiciones que aún reposan en el archivo de la Catedral (Arquidiócesis de Bogotá, s.f.; Arquidiócesis de Bogotá, 2016).



Figura 5. Órgano de la Catedral Primada de Bogotá
Fuente: Arquidiócesis de Bogotá (2016).

A lo largo de la trayectoria histórica, este órgano pasó por diversas restauraciones y mantenimientos, la más importante de ellas realizada en 1965 por Oskar Binder, pues el instrumento se encontraba en estado de deterioro debido a la inactividad en la que incurrió luego de la ausencia de Giovanetti. Binder trasladó el órgano a una capilla lateral en la nave derecha de la Catedral; transformó su sistema de transmisión a electroneumático, instaló una consola nueva aislada de la caja conformada por tres teclados manuales de 56 notas y un teclado de pedal de 30 notas. También modificó la disposición de registros y alteró la estética de la fachada de acuerdo con las dimensiones de la nueva ubicación del instrumento (Arquidiócesis de Bogotá, s.f.; Arquidiócesis de Bogotá, 2016).

En el 2016, el Ministerio de Cultura, el Fondo Nacional de Turismo (Fontur) y la Arquidiócesis de Bogotá gestionan los recursos para realizar una intervención dirigida en esta ocasión por la empresa Gerhard Grenzing S. A., por un costo de \$2515000000, restauración iniciada en el 2013 y entregada el 2 de junio del mismo año con un acto de bendición y concierto de apertura ofrecido por Juan de la Rubia, organista titular de la Basílica de la Sagrada Familia de Barcelona, acompañado por la orquesta de cuerdas de Bogotá, bajo la dirección del maestro español Gorka Sierra (Arquidiócesis de Bogotá, 2016).

A partir de este acontecimiento, las mismas entidades que patrocinaron la restauración del órgano crean el ciclo de conciertos “Bach en Bogotá”, una iniciativa que trae a 17 organistas de gran reconocimiento internacional para interpretar la obra integral de Bach y dar clases magistrales a los músicos del país. La temporada inició el 25 de marzo de 2017 con el organista Pavel Svoboda y culminó el 18 de noviembre del mismo año con la organista Una Cintina del estado de Latvia (Europa) (“Comienza el ciclo Bach en Bogotá”, El Tiempo, 2017).



Figura 6. Festival Bach en Bogotá

Fuente: <https://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/es/galerias/bach-en-bogota> (recuperado el 31 de marzo de 2018).

Entre los órganos más representativos del país también se encuentran los de la Catedral de Cali; la Iglesia de San Felipe Neri, en Pasto; la sala de conciertos de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República; la Iglesia de San José, en Medellín, y la Catedral de Manizales, instrumentos que bien merecen ser abordados en otros estudios de investigación.

El primer órgano tubular en la ciudad de Ibagué

Hacia 1950 llegó a Ibagué, por solicitud del monseñor Pedro María Rodríguez Andrade, el que sería el primer órgano de tubos en el departamento del Tolima. Un órgano positivo marca *M. Weise*, el cual dispone de dos manuales, un pedalero, seis registros y cerca de 200 flautas. Este instrumento se utilizaba comúnmente para las celebraciones litúrgicas, el acompañamiento a los coros y otras actividades culturales. Permaneció en la Catedral de Ibagué hasta 1959, fecha en la que deciden adquirir un nuevo órgano con mayor amplitud y sonoridad para el templo. Es así como monseñor Isaza le hace entrega del órgano al entonces párroco de la iglesia de Cajamarca por un monto de \$10000.

Pensé que había pagado por un montón de leña propia para el fogón. Aburrido y decepcionado, me preguntaba qué hacer con el órgano; en Ibagué me informaron que en Bogotá había un señor canadiense de apellido Linwerbg (Binder), armador de órganos. Lo contacté llegando a un acuerdo. Quedó nuevecito (1960) y por supuesto yo estaba feliz (Marín, 1999, p. 15).

El órgano estuvo en funcionamiento durante la estadía del monseñor Rojas en la parroquia y a partir de allí el órgano entró en desuso. El 25 de enero de 1999, Cajamarca fue sacudida por un terremoto y el templo sufrió muchos daños en su infraestructura y afectó considerablemente el instrumento. Por cuestiones de seguridad y prevención el templo se cerró por un año. Con el pasar de los años, el órgano dejó de funcionar y progresivamente se fue deteriorando. Las personas que tenían cercanía al instrumento lo desarmaron y la suciedad se fue apoderando de sus restos, de los cuales nunca se pudo rescatar.



Figura 7. Vista frontal del órgano de Cajamarca

Fuente: Forero, Guzmán, Perdomo. (27 de abril de 2017).

Según Ángel, el sismo no afectó tanto al órgano como la desidia y el olvido de los curas que pasaron por la parroquia. Cuenta que para el 2000, realizando la restauración del órgano de la Parroquia del Carmen, en Ibagué, tuvo la oportunidad de viajar a Cajamarca para ver el órgano y concluyó que el instrumento ya estaba deteriorado desde años atrás.

[...] Hace unos años regresé al Carmen y volví a Cajamarca y desahucí ese órgano. Desafortunadamente se puede conseguir un órgano usado por la mitad de lo que puede costar la restauración de ese (J. C. Ángel, comunicación vía correo electrónico, 1º de mayo 2017).

En la visita a Cajamarca (27 de abril 2017) se pudo percatar que el pequeño órgano reposa en el coro de la parroquia en un estado totalmente deplorable; los tubos, en su gran mayoría, están doblados y cubiertos de telarañas; la madera está consumida; el pedalero está invadido por excrementos de palomas; el generador de aire y el fuelle no funcionan y los manuales están caídos. Actualmente, es un órgano totalmente cubierto por el polvo y tierra, del cual solo quedan los buenos recuerdos en la memoria de aquellas personas para las que en algún momento formó parte de su entorno cultural.

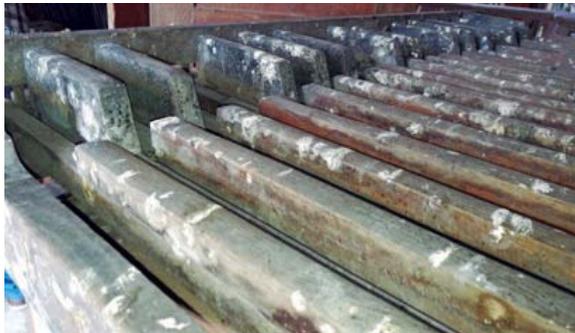


Figura 8. Pedalero del órgano de Cajamarca
Fuente: los autores (27 de abril de 2017).

El órgano de la Parroquia Catedral de la Inmaculada Concepción de Ibagué

El órgano *E. F. Walcker & Cie* de la Parroquia Catedral de la Inmaculada Concepción de Ibagué fue adquirido por solicitud del monseñor Rubén Salazar Cuartas e importado desde Alemania en 1960, por un costo aproximado de \$150000. La instalación fue encargada a Oskar Binder por un costo de \$50000, instalación terminada a finales de septiembre del mismo año. El concierto inaugural se realizó a principios de octubre, evento del cual no existen fuentes documentales y del que se asegura, en los archivos parroquiales, que fue interpretado por un músico italiano vinculado al Conservatorio del Tolima de quien se desconoce su identidad (Ospina, 1996). De sus primeros años de actividad no se identificaron fuentes.

Las condiciones de deterioro hicieron necesaria una primera restauración en 1995 y la gestión de recursos



Figura 9. Órgano de la Parroquia Catedral de la Inmaculada Concepción

Fuente: los autores (22 de septiembre de 2017).

para dicha intervención estuvo a cargo del arzobispo Juan Francisco Sarasti Jaramillo y del Pbro. Héctor A. Bejarano Jiménez, quienes conformaron el “Alto Patronato del Órgano”, una agrupación de personas distinguidas de la ciudad que donaron gran parte del dinero necesario para ejecutar la intervención. Para la restauración del órgano se contrató a Jesús Antonio Poveda por un monto de \$15000000 y se nombraron como interventores del proyecto al Pbro. Bernardo Ospina y a Paul Dury, director artístico del Conservatorio del Tolima. La restauración inició en octubre de ese año y culminó en marzo de 1996 (Alto Patronato del Órgano de la Catedral de Ibagué, septiembre de 1995; Ospina, 1996).

El maestro Poveda se ha dedicado íntegramente a su tarea en largas jornadas desde las 6:30 a.m. Se desmontó y limpió la totalidad de los tubos y se sustituyeron íntegramente los fuelles de transmisión de aire que hubieron de ser elaborados artesanalmente uno por uno con badana especial importada. Asimismo, se sometió a revisión completa el sistema de mangueras o ductos de aire y se limpió, reparó y ajustó íntegramente la consola (Alto Patronato del Órgano de la Catedral de Ibagué, diciembre de 1995).

El 30 de marzo del mismo año se realizó la ceremonia de reinauguración del órgano, allí fue invitado el organista belga Thierry Chleide, acompañado de la violinista colombiana Amparo Botero y la soprano ibaguereña Olfary Gutiérrez. El concierto presentó obras de J. S. Bach, César Frank, Jehan Alain y Louis Vierne (Archivo Catedral de Ibagué, marzo de 1996). En los años siguientes a la restauración se llevaron

a cabo dos conciertos en la catedral. El 10 de junio de 1998, el Banco de la República realizó un concierto con el organista alemán Norbert Düchtel, quien interpretó obras de J. S. Bach, J. L. Krebs, Mendelssohn, Boëllmann, entre otros (Banco de la República, 1998). El 17 de diciembre de 2003, el padre Guillermo León Gómez Ochoa (1944-2003) ofreció un concierto de Navidad interpretando obras de J. S. Bach, Franz Schubert y piezas alusivas a la Navidad (Archivo Catedral de Ibagué, 2003).

El concierto se preparó con la logística suficiente para dar cobertura a miles de personas, pues instalaron cámaras en el coro de la catedral para apreciar de cerca el concierto; sin embargo, el evento se programó el mismo día en que se realizaba un partido de fútbol en el Estadio Manuel Murillo Toro y, por este motivo, la asistencia al concierto fue mínima. Luego de estos conciertos, no se registran eventos culturales con este instrumento, sirviendo únicamente a los oficios religiosos (Gustavo Vásquez, comunicación personal, 24 de agosto de 2017).

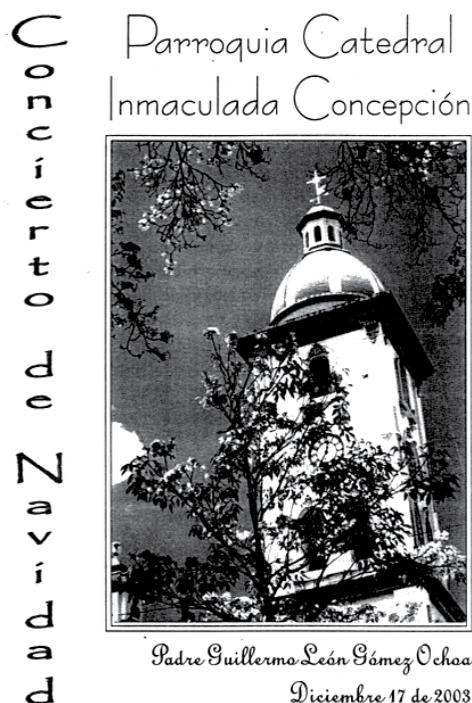


Figura 10. Programa del concierto de Navidad
Fuente: Archivo Parroquia Catedral de la Inmaculada Concepción.

En el 2012, a pedido de la Arquidiócesis de Ibagué, Juan Carlos Ángel presentó un proyecto de restauración para el órgano. La realización de este informe puso en evidencia el tratamiento poco convencional

al que fue sometido el órgano en la restauración pasada y, a su vez, el mal uso que se ha dado al instrumento. Allí se identificaron los siguientes aspectos: i) Los fuelles presentan adiciones de cuero sobre el cuero antiguo, usando en ello pegante de calidad no confiable para este proceso, lo cual generó con el tiempo puntos de escape de aire; ii) En los canales de madera del mecanismo se identifican fugas de aire; iii) Las mangueras de los sistemas neumáticos en un órgano habitualmente se fabrican en plomo y en este caso se encontraron mangueras elaboradas en manguera sintética, elementos poco confiables para el sistema de transmisión y iv) Algunos tubos de estaño se encuentran doblados. La cotización presentada por Juan Carlos Ángel para la realización de este proyecto de restauración se efectuó por un valor de \$60000000, dinero con el que la Arquidiócesis no contaba en ese momento y que imposibilitó, por tanto, la restauración, razón por la cual el órgano se mantuvo en las mismas condiciones (Ángel, 2012; J. C. Ángel, comunicación personal, 13 de mayo de 2017).

El 23 de septiembre de 2017, la Arquidiócesis manifiesta nuevamente su interés en restaurar el órgano y Juan Carlos Ángel es recibido en el despacho parroquial por el monseñor Gustavo Montoya para solicitar de nuevo una cotización. En la Semana Santa del presente año, la Arquidiócesis de Ibagué decide definitivamente dar inicio a la restauración del órgano, intervención que se compone de las siguientes tareas: i) Limpieza general del instrumento; ii) Cambio del sistema de transmisión a electroneumático con la adaptación de solenoides basculantes; iii) Cambio de teclados; iv) Modernización del sistema de tracción; v) Restauración de fuelles; vi) Cambio de ventilador; vii) Revisión del mecanismo; viii) Reparación de tubos averiados; ix) Reparación de la caja expresiva y x) Reparación del mueble. La culminación de este proceso de restauración se espera para mediados del presente año, con un evento de inauguración para toda la comunidad ibaguereña e invitando a organistas del país a participar en este concierto en compañía de las agrupaciones musicales de la ciudad de Ibagué.

El órgano de la Parroquia Nuestra Señora del Carmen de Ibagué

El órgano de la Iglesia Nuestra Señora del Carmen fue comprado en 1962 por la inspectoría San Luis Beltrán, junto con el órgano que se encuentra en el Colegio Salesiano del municipio de La Ceja

Tabla 2. Ficha técnica del órgano de la Parroquia Catedral de la Inmaculada Concepción

<i>Ficha Técnica</i>			
<i>Datos generales</i>			
Ubicación	Parroquia Catedral de la Inmaculada Concepción (Ibagué-Tolima)		
Marca	E. F. Walcker & Cie		
Opus	4016		
Año	1959		
Clasificación organológica	421.222.11 tubos sin agujeros -tubos abiertos 412.132 Set de lengüetas		
<i>Disposición</i>		<i>Consola</i>	
I-Gran órgano	Principal 8'	Manuales	61 teclas (CC-C3)
	Flauta de caña 8'	Pedaleiro	30 teclas (CC-F1)
	Octava 4'	Combinaciones	2 Comb. libres
	Flauta 8'		3 Comb. fijas
	Principal 2'	Accesorios	Trémulo 2
	Corneta 3-5		Pedal de expresión 2
	Trompeta 8'		Anulador de crescendo
Flauta de concierto 8'	Rodillo de crescendo		
II-Recitativo	Salicional 8'	<i>Caja</i>	
	Prestant 4'	Sistema de transmisión	Neumático
	Ocarina 8'	Fuelle	2 fuelles tipo cajón de un solo pliegue
	Flautino 8'		
	Terza 1/5	Maderas	Cedro caobo y comino
	Quinta 1/	<i>Tubos</i>	
	Oboe 8'	Gran órgano	623
Pedaleiro	Subbajo 16'	Órgano positivo	488
	Coral Bajo 4'	Pedaleiro	90
	Contrabajo 8'	Total	1201
Acoples	I-Ped		
	II-Ped		
	II-I		
Temperamento	Igual		
Diapasón	441 Hz		

(Antioquia). Compra solicitada por el reverendo padre Carlos Julio Rojas, primer inspector salesiano de Medellín. Fue instalado por Oskar Binder y su estreno se llevó a cabo en 1963, durante el periodo sacerdotal del padre Miguel Alfonso Parra Caro. En sus primeros años de actividad estuvo a cargo el padre Fermín Populín, quien orientaba las actividades

musicales en la parroquia interpretando el órgano hasta el día de su fallecimiento.

En 1999, el padre Victorino Correa Acevedo, en colaboración con la inspectoría salesiana San Luis Beltrán y los feligreses, encargan la restauración del instrumento al organero antioqueño Juan Carlos



Figura 11. Órgano de la Parroquia Nuestra Señora del Carmen
Fuente: los autores (22 de septiembre de 2017).

Ángel Gallo, intervención realizada por \$9000000, dinero invertido en la reconstrucción del sistema eléctrico, el cambio del motor, el ventilador y las membranas, la restauración del mueble de madera, el ajuste de los canales de aire y la reconstrucción de los tubos averiados. La restauración culminó a mediados del 2000, evento celebrado el 18 de agosto con un concierto reinaugural interpretado por el Pbro. Guillermo León Gómez.

Luego de su restauración, el órgano estuvo en manos de distintos músicos de la doctrina religiosa, entre los que se destacan: Virgilio Martínez Castañeda y el Pbro. Bernardo de la Cruz Ospina. El órgano estuvo en condiciones de funcionamiento durante los siguientes diez años en los que Juan Carlos Ángel hizo mantenimientos preventivos como garantía de su trabajo, y gracias a ello, este instrumento está en condiciones aceptables, pues aunque su sistema de funcionamiento se encuentra en estado óptimo, las circunstancias ambientales alteraron su afinación, impidiendo la interpretación de piezas musicales y el acompañamiento dentro de la liturgia actual.

En el periodo de cierre de esta investigación, Juan Carlos Ángel visitó la ciudad para identificar las condiciones actuales del órgano y ofrecer sus servicios con el fin de poner este instrumento en funcionamiento nuevamente. El 23 de septiembre, el padre Víctor Julio Peralta recibió al organero en su despacho y se llevó a cabo el acuerdo de reparación por un monto de \$3000000, dinero que fue invertido en la limpieza general del instrumento, la afinación de sus tubos y el cambio de los filtros sobre los que reposan las teclas de los manuales. Este proceso inició ese mismo día con el desmontaje de los ma-

La restauración costó 9 millones de pesos

Vuelve a sonar el órgano del Carmen

Con un concierto a cargo del sacerdote y concertista paisa, Guillermo León Gómez, será reinaugurado el órgano tubular de la parroquia de Nuestra Señora del Carmen, el próximo viernes 18 de agosto.

El proceso de restauración que corrió por cuenta del organero antioqueño, Juan Carlos Ángel, fue posible gracias a la contribución de los feligreses de la parroquia y la decidida intervención del párroco Victorino Correa Acevedo, con la ayuda de la Inspectoría Salesiana San Luis Beltrán de Medellín.

El órgano fue construido en 1960 y desde entonces ha estado funcionando, pero por supuesto, al cabo de 40 años de servicio, al instrumento ya se le notaban los años y su sonido no era el mismo, de ahí la necesidad de su recuperación.

El concierto tendrá inicio a las 7:30 de la noche y la entrada es libre.

Archivo EL NUEVO DÍA
EL ÓRGANO de la parroquia de Nuestra Señora del Carmen, volverá a sonar a partir del concierto de reinauguración que se realizará el viernes 18 de agosto. El repertorio estará compuesto por piezas de Bach y Schubert y la interpretación a cargo del presbítero, Guillermo León Gómez, primer sacerdote concertista colombiano.



Figura 12. Fragmento del periódico El Nuevo Día, agosto del 2000

Fuente: Ángel (s.f.).

nuales que se transportaron al taller del organero en Envigado. Semanas después, regresaron los teclados al órgano y culminó la intervención realizada. Actualmente, el órgano está en funcionamiento óptimo y está al servicio de las solemnidades de la parroquia.

El Conservatorio del Tolima como posible entidad promotora al fomento de la educación organística

El Conservatorio del Tolima se reconoce como uno de los entes musicales más importantes del país por sus años de trayectoria en la formación artística en el departamento, ofertando programas profesionales y de extensión encaminados a la excelencia musical. Para mediados del siglo xx, luego de la restauración del órgano de la Catedral de Ibagué, el Conservatorio tuvo la iniciativa de crear un movimiento organístico al ofrecer cátedras de interpretación



Figura 13. Manuales del órgano de la Parroquia del Carmen
Fuente: Forero, Guzmán, Perdomo. (23 de septiembre de 2017).

de órgano bajo la orientación de organistas como Margherita Nicosia, de Italia (Villegas, 1962), iniciativa que despertó interés en la Arquidiócesis, pues sería de utilidad para el oficio religioso, ya que no habían músicos académicamente formados en la interpretación del órgano.

En 1993, un grupo de turistas alemanes donaron al Conservatorio del Tolima un órgano eléctrico alemán marca *Alborhn*. Instrumento conformado por una consola de dos manuales, un pedalero, dos crescendos, registros y cuatro audióparlantes. El instrumento se encuentra ubicado en la Capilla Santa Cecilia del Conservatorio del Tolima y ha sido protagonista de diferentes conciertos ofrecidos por los maestros Juan Gabriel Alarcón y Juan Carlos López,

Tabla 3. Ficha técnica del órgano de la Parroquia Nuestra Señora del Carmen

Ficha Técnica			
Datos generales			
Ubicación	Parroquia Nuestra Señora del Carmen (Ibagué-Tolima)		
Marca	E. F. Walcker & Cie		
Opus	4429		
Año	1962		
Clasificación organológica	421.222.11 -tubos sin agujeros – tubos abiertos 412.132. set de lengüetas 5.1 instrumentos de acción eléctrica (solenoides)		
	<i>Disposición</i>	<i>Consola</i>	
I-Gran órgano	Principal 8'	Manuales	61 teclas (CC-C3)
	Flauta de Caña 8'	Pedalero	30 teclas (CC-F1)
	Octava 4'	Combinaciones	2 Comb. libres
	Flauta del Bosque 2'		3 Comb. fijas
II-Recitativo	Flauta de Concierto 8'	Accesorios	Trémulo 2
	Viola de Gamba 8'		Pedal de expresión II
	Prestant 4'		Rodillo de crescendo
	Flautino 2'	<i>Caja</i>	
	Trompeta 8'	Sistema de Transmisión	Electroneumático
Pedalero	Subbajo 16'	Fuelle	2 fuelles tipo cajón de un solo pliegue
	Contrabajo 8'	Motoventilador	Motor de 2HP a 3600 RPM trifásico
Acoples	I-Ped	Maderas	Cedro caobo y comino
	II-Ped	<i>Tubos</i>	
	II-I	Gran órgano	244
Temperamento	Igual	Órgano positivo	305
Diapasón	441 Hz	Pedalero	60
		Total	609



Figura 14. Maestro de órgano no identificado dentro de la sala Alberto Castilla (1953)

Fuente: Archivo Conservatorio del Tolima.

entre los que se destaca el concierto para la celebración del natalicio del maestro Alberto Castilla. Actualmente, no existe dentro de la institución un programa educativo dedicado a la interpretación de órgano y, como consecuencia, los músicos vinculados a dicha institución desconocen y demuestran desinterés frente a este instrumento, impidiendo el posible desarrollo de un movimiento organístico en el departamento.



Figura 15. Órgano de la Capilla Santa Cecilia del Conservatorio del Tolima

Fuente: los autores (24 de abril de 2017).

Así pues, es menester indagar y gestionar iniciativas culturales para que el Conservatorio del Tolima pueda aportar a esta necesidad musical y, para ello, puedan realizarse análisis comparativos con otras entidades del país. Durante el desarrollo de este trabajo investigativo, se ha evidenciado que diferentes instituciones como la Universidad Nacional de Colombia y la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco

de la República, han promovido espacios formativos de interpretación para órgano, como materias electivas, cursos y talleres. Por su parte, el Conservatorio del Tolima que cuenta en sus instalaciones con un órgano eléctrico, también puede promover este tipo de actividades mediante la creación de una cátedra electiva musical para los estudiantes de piano y para aquellas personas interesadas en conocer sobre el instrumento y su interpretación. Finalmente, es vital para la creación de una escuela organística la consolidación de convenios con las entidades eclesiásticas encargadas de estos instrumentos para así brindar espacios propicios para el estudio de la interpretación del órgano.

¿Por qué no hacemos una simbiosis? Por ejemplo, en la capilla en la Nacional de Bogotá tienen una cosa muy simpática, le prestan el órgano dos horas siempre y cuando acompañe una misa, son cosas que se pueden lograr. ¿Cómo no se va a poder lograr buena música en la Catedral de Ibagué?, que puedan sentarse ustedes, el decano, el rector del Conservatorio, el arzobispo de Ibagué, el párroco de la Catedral, diciendo: “Vamos a tocar puertas para recuperar este órgano” y establecer acuerdos, en donde la Catedral presta el órgano y el Conservatorio ofrece música de calidad para el culto con orquestas y coros” (J. C. Ángel, comunicación personal, 13 de mayo de 2017).

Conclusiones

Esta investigación revela el panorama de la realidad organística en Ibagué a partir de la presencia de sus dos órganos históricos. Si bien es cierto que la ciudad cuenta con importantes recursos para generar una dinámica cultural a partir de estos instrumentos, a la fecha no existen iniciativas que promuevan un movimiento organístico como aporte significativo al desarrollo artístico de la ciudad ni al enriquecimiento de las prácticas litúrgicas. En el proceso de reconstrucción histórica de estos instrumentos, a partir de los archivos documentales y las entrevistas, se identificó su desconocimiento histórico y la poca actividad que han tenido como agentes de cultura.

El estado actual de los órganos evidencia la necesidad de un mantenimiento constante, gracias a la restauración realizada al órgano de la Parroquia del Carmen en el 2003 y las diversas intervenciones realizadas en los siguientes diez años puede observarse el buen estado en el que se encuentra actualmente, el cual requirió únicamente de un mantenimiento

preventivo. Por otro lado, la falta de intervenciones desde 1996 en el órgano de la Catedral evidencia el estado en el que se encuentra, pues se requiere de una gran inversión de capital para traer este órgano de nuevo a un estado óptimo de funcionamiento. Cabe resaltar que la realización de este proyecto impulsó a ambas instituciones religiosas a tener en estado óptimo estos importantes instrumentos.

No es suficiente la reparación de estos instrumentos. Si no se gestionan espacios de reactivación artísticos o de las prácticas litúrgicas, muy seguramente los órganos recaerán en el deterioro definitivo. Urge para ello una alianza entre los diferentes actores de la sociedad gubernamental, eclesiástica y académica, que permita la gestión de recursos para la reparación de estos instrumentos, la permanencia de un maestro de capilla y, a su vez, de un organero calificado para su constante mantenimiento preventivo; aspectos esenciales para darle continuidad al perfecto estado de los instrumentos, para realizar eventos culturales del más alto nivel y, a su vez, brindar un elemento pedagógico para visionar el Conservatorio del Tolima como posible entidad formadora de futuros músicos organistas, aprovechando el órgano eléctrico que posee y que también está en desuso.

El fenómeno del desuso generalizado de estos instrumentos puede, sin lugar a dudas, abarcar otro estudio investigativo; sin embargo, esta investigación encontró algunas causas. La más importante de ellas hace alusión a la mala interpretación que se dio al Concilio Vaticano II, pues allí se autorizó a las iglesias del mundo a ofrecer una liturgia acompañada con géneros e instrumentos musicales populares, lo cual trajo como resultado el desplazamiento de la música sacra y, especialmente, del acompañamiento del órgano por guitarras y organetas debido a su fácil adquisición, mantenimiento e interpretación.

Referencias

- Alexiades, N. (2004). Inventario de órganos en Colombia. *Revista ISO Journal*, 21.
- Allen, O. C. (2017). *Allen Organ Company*. Obtenido de The Jerome Markowitz Memorial Museum. Recuperado de www.allenorgan.com/www/company/museum/tour1.html.
- Arquidiócesis de Bogotá. (2 de julio de 2016). *Programa del Acto de bendición y concierto inaugural del órgano restaurado de la Catedral Primada de Bogotá*. Recuperado de <http://arquibogota.org.co/media/1/aa/programa-de-mano-concierto-2-de-julio-o-rgano-de-la-catedral-primadapdf.pdf>.
- Arquidiócesis de Bogotá. (s.f.). *El órgano de la Catedral*. Recuperado de <http://catedral.arquibogota.org.co/es/noticias/category/el-organo-de-la-catedral.html>.
- Arquidiócesis de Ibagué. (2017). *Arquidiócesis de Ibagué*. Recuperado de <http://www.arquidiocesisdeibague.org/la-arquidiocesis/53-la-arquidiocesis/213-historia>.
- Bolívar, J. (5 de septiembre de 2015). Una breve mirada histórica a la Catedral de Ibagué. *El Olfato*. Recuperado de <https://www.elolfato.com/una-breve-mirada-historica-a-la-catedral-de-ibague/>.
- Canedo, A. (2008). *Sinfonía virtual*. Barroco musical temprano y tardío. Recuperado de http://www.sinfoniavirtual.com/revista/008/barroco_musical_temprano_tardio.php.
- Castellanos, O. G. (2012). *La dinastía "Castro" de organeros poblanos*. Barcelona.
- Cea, G. A., Lengo, G. P. y Moreno, D. S. (2009). *La música expirada: los órganos barrocos*. Andalucía: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.
- Comienza el ciclo Bach en Bogotá. (24 de marzo de 2017). *El Tiempo*. Recuperado de <https://www.eltiempo.com/cultura/cine-y-tv/comienza-el-ciclo-bach-en-bogota-71174#>.
- De Rivero, J. (1883). *Historia de las misiones de los llanos de Casanare y los ríos Orinoco y Meta: escrita en el año 1736*. Colección Jorge Ortega Torres.
- Domínguez, I., Gómez, E. y Hernández, A. (2008). Concierto para órgano. *Guía didáctica para el profesor*, 29.
- Festival de Música Sacra. (2016). *festivaldemusica-sacra.org*. Recuperado de <http://festivaldemusica-sacra.org/espiritualidad-misticismo/>.
- Gonzales, J. L. (2016). *La música española dentro del contexto de "motu proprio"*. España: Universidad de La Laguna.
- Hill, J. W. (2008). *La música barroca*. Madrid: Ediciones Akal, S. A.
- Iglesia Nuestra Señora del Carmen. (2014). *Parroquia El Carmen, obra salesiana de la arquidiócesis de Ibagué*. Recuperado de <http://elcarmensdb.blogspot.com.co/p/en-ibague.html>.
- Instituto de Patrimonio y Cultura de Antioquia. (2016). *Restauración del órgano de la Catedral de Yolombó*. Recuperado de <http://www.culturantioquia.gov.co/index.php/component/zoo/item/restauraci%C3%B3n-del-%C3%B3rgano-de-la-catedral-de-yolomb%C3%B3>.

- Iriarte, E. E. (2002). *La organería romántica en el País Vasco y Navarra (1856-1940)*. Vasco: Universidad del País Vasco.
- Jaramillo, G. E. (2008). *Introducción a la historia de la música*. Manizales: Comité Editorial Universidad de Caldas.
- Lne.es. (13 de julio de 2008). *Lne.es*. Consola, fuelles, tubos, secretos, pedales. Recuperado de <http://www.lne.es/gijon/2008/07/13/consola-fuelles-tubos-secreto-pedales/656015.html>.
- Marín, J. I. (1999). *Entrevista con la historia de Cajamarca*. Ibagué.
- Martínez, A. (2011). *Vintage classic tone custom shop*. Órgano Hammond. Recuperado de [www.vintageclassictone.com/index.php?option=com_content&view=article &id=4&Itemid=19](http://www.vintageclassictone.com/index.php?option=com_content&view=article&id=4&Itemid=19).
- Ministerio de Cultura. (2010). *Centro virtual de noticias*. Recuperado de <http://www.mineduacion.gov.co/cvn/1665/article-235202.html>.
- Moreno, L. V. (1985). Estudio del órgano a través de la historia. *Tavira edición 2*, 141-156.
- Niño, G. (2015). *Iglesias de Ibagué a comienzos del siglo xx*. Recuperado de www.ghnino.com/2015/02/iglesias-ibague-comienzosigloxx.html?m=1.
- Pablo VI. (1965). "Apostolicam Actuositatem" sobre el apostolado de los laicos.
- Perdomo, J. I. (1980). *Historia de la música en Colombia*. Colombia: Plaza & Janes Editores.
- Pia, R. (2013). *Música religiosa, música sacra y música litúrgica en el magisterio de la iglesia*.
- Ramírez, L. K., Marsault, P. y Schmitt, C. (2009). *Una mirada a la historia del órgano en Colombia*. Bogotá: Banco de la República.
- Restrepo, G. E. (2008). *Introducción a la historia de la música*. Manizales: Editorial Universidad de Caldas.
- Sanz, J. I. (2002). *Órganos y organeros en la provincia de Soria*. Madrid: José Ignacio Palacios Sanz.
- Suárez, M. (1991). *La caja de órgano en Nueva España durante el barroco*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Universidad Nacional de Colombia. (2001). *Musicología en Colombia: una introducción*. Santafé de Bogotá.
- Villegas, H. V. (1962). *Reseña histórica del Conservatorio del Tolima*. Ibagué, Tolima: Contraloría General del Departamento.
- Walcker. (2015). *Walcker*. Walcker organs a brief history. Recuperado de www.walcker.com/texte/english/walcker-organs--a-brief-history.html.

- Wicks, O. C. (2014). *Wicks*. About Wicks. Recuperado de http://wicksorgan.com/display_page.php?p=100.

Entrevistas

- Ángel, J. C. (13 de mayo de 2017). Datos históricos del órgano de la Presentación de Medellín.
- Ángel, J. C. (29 de marzo de 2017). Delimitación histórica de la investigación. Vía correo electrónico.
- Ángel, J. C. (1º de mayo de 2017). Relato sobre la historia del órgano de Cajamarca. Vía correo electrónico.
- Ángel, J. C. (13 de mayo de 2017). Datos históricos del órgano de la parroquia, del estado actual de la práctica organística y del perfil biográfico. Medellín.
- Ángel, J. C. (28 de septiembre de 2017). Proyecto de restauración del órgano de Yolombó. Vía correo electrónico.
- Alarcón, J. G. (15 de abril de 2017). Datos históricos de los órganos de la Catedral de Ibagué y del Conservatorio del Tolima.
- López, J. C. (24 de abril de 2017). El órgano digital del Conservatorio del Tolima, Ibagué.
- Peralta, V. J. (22 de septiembre de 2017). Órgano de la Parroquia del Carmen, Ibagué.
- Quevedo, G. (26 de mayo de 2017). Datos históricos de la vida de Oskar Binder, Ibagué.
- Ramírez, A. C. (26 de abril de 2017). La práctica organística en la música universal, Ibagué.
- Ramírez, E. (27 de abril de 2017). El órgano de la parroquia de Cajamarca, Cajamarca.
- Vásquez, G. (24 de octubre de 2017). El órgano de la Catedral de Ibagué, Ibagué.

Documentos inéditos

- Alto Patronato del Órgano. (Septiembre de 1995). *Boletín 001*. Archivo de la Catedral de Ibagué.
- Alto Patronato del Órgano. (Diciembre de 1995). *Boletín 002*. Archivo de la Catedral de Ibagué.
- Ángel, J. C. (2012). *Diagnóstico y proyecto de restauración órgano tubular de la Catedral de Ibagué*. Archivo de la Catedral de Ibagué.
- Ángel, J. C. (2017). *Listado inédito de los órganos de Antioquia*. Archivo personal de Juan Carlos Ángel Gallo.
- Ángel, J. C. (s.f.). *Dossier del organero Juan Carlos Ángel Gallo*. Archivo de la Catedral del Ibagué.

- Banco de la República y Catedral de Ibagué. (10 de junio de 1998). *Programa del concierto "Un instrumento, un intérprete"*. Archivo de la Catedral de Ibagué.
- Boletín de la Catedral de Ibagué. (s.f.). Archivo de la Catedral de Ibagué.
- Catedral de Ibagué. (30 de marzo de 1996). *Programa del concierto de inauguración del órgano de la Catedral de Ibagué*. Archivo de la Catedral de Ibagué.
- Catedral de Ibagué. (17 de diciembre de 2003). *Programa del concierto de Navidad*. Archivo de la Catedral de Ibagué.
- Noticias de la Parroquia. (s.f.). Archivo de la Catedral de Ibagué.
- Ospina, B. C. (1995). *Órgano de la Catedral de Ibagué*. Archivo de la Catedral de Ibagué.
- Ospina, B. C. (1996). *El órgano de la Catedral de Ibagué*. Archivo de la Catedral de Ibagué.
- Ospina, B. C. (s.f.). *Revisión para la reparación técnica del órgano tubular de la Iglesia Nuestra Señora del Carmen de Ibagué*. Archivo de la Parroquia Nuestra Señora del Carmen de Ibagué.
- Parroquia Nuestra Señora del Carmen de Ibagué. (18 de agosto de 2000). *Programa del concierto de inauguración del órgano de la Parroquia Nuestra Señora del Carmen de Ibagué*. Archivo de la Parroquia Nuestra Señora del Carmen de Ibagué.
- Parroquia Nuestra Señora del Carmen de Ibagué. (s.f.). *Memorias de la Parroquia*. Archivo de la Parroquia Nuestra Señora del Carmen de Ibagué.

Evidencias de la recepción del bambuco colombiano en Yucatán¹ (1908-1920)

Evidences of the Colombian bambuco reception in Yucatán (1908-1920)



Por: Claudio Ramírez Uribe²

Artículo de investigación

Recibido: 15 de junio de 2018

Aceptado: 15 de septiembre de 2018

Para citar este artículo/To reference this article:
Ramírez, C. (2019). Evidencias de la recepción del bambuco colombiano en Yucatán (1908-1920). *Música, Cultura y Pensamiento*, 8(8), 63-80.

- 1 Este artículo está basado en las ideas principales de una investigación más amplia de análisis de los procesos históricos y musicológicos sobre la relación musical entre Colombia y Yucatán.
- 2 Egresado del Técnico en Música de la Universidad de Guadalajara (2014) y de la Licenciatura en Música por la Universidad Veracruzana (2018). Ha sido publicado por revistas especializadas en culturas populares y música. Ha sido conferencista y ponente en México y Colombia. De agosto a enero de 2017 realizó una estancia de Movilidad en la Universidad Antonio Nariño en Colombia donde fue beneficiario de la beca PAME. Se ha presentado como pianista en México y Colombia, donde también se han estrenado sus composiciones. Actualmente, se encuentra laborando como asistente de investigación en el proyecto "Oraloteca Jarocho" dentro del Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento. eltopocegatonii@hotmail.com.

Resumen

Esta colaboración propone una revisión de las primeras evidencias del bambuco colombiano en la península de Yucatán (grabaciones y ediciones de partituras). Con esto, no solo se muestra el primer contacto musical grabado y editado entre ambas culturas (ocurrido en 1908 por el dueto de Pelón y Marín), sino que también mediante un análisis más profundo, se demuestra que, a partir de dichas evidencias, se desarrollaron dos tradiciones musicales paralelas con el bambuco como nexo común.

Palabras clave: bambuco, Colombia, Yucatán, presencia, grabaciones, ediciones.

Abstract

This collaboration proposes a revision of the earliest evidences of the Colombian bambuco in the Yucatán peninsula (recordings and sheet music editions). This not only shows that first recorded an edited musical contact between these two cultures (happened in 1908 by the Pelón and Marín duo), but also, by a thicker analysis, it's shows that two musical traditions will be developed after those evidences, linked in between by the bambuco. **63**

Keywords: bambuco, Colombia, Yucatán, presence, recordings, editions.

Introducción

Haciendo una revisión histórica del árbol genealógico de la canción yucateca, veremos que sus antecedentes radican en culturas y geografías diversas, lo cual ha sido ampliamente estudiado y difundido. En este sentido, esta colaboración hace un énfasis en uno de estos antecedentes en particular: el colombiano, del cual, la evidencia señala que hace su arribo a Yucatán vía Cuba en la primera década del siglo xx.

La inaccesibilidad geográfica de la península yucateca —esto es por las dificultades de atravesar las selvas, sierras y pantanos del sureste mexicano y que fue abierta hasta hace relativamente poco tiempo—, provocó que se desarrollara una identidad regional bastante particular dentro de la sociedad y cultura de Yucatán.

Esta aparente dificultad de relacionarse con el resto del territorio mexicano, provocó que, desde tiempos coloniales e incluso precolombinos, que los habitantes de la península buscaran establecer nexos con la región insular del Caribe. Los tratos comerciales entre agentes locales y extranjeros (estadounidenses, europeos y cubanos, sobre todo) irán dibujando los trazos del armazón cultural yucateco, obviamente con una gran mezcla del pasado maya local.

Este gran aparato económico y cultural peninsular tuvo su gran detonante hacia mediados del siglo xix, aproximadamente; es a partir de este periodo en el que se comienza a explotar y a exportar la fibra del henequén, lo que propició el nacimiento de una oligarquía regional, cuyo eje principal estaba apuntalado en la ciudad de Mérida, ávida por europeizarse y disfrutar en sus tertulias del romanticismo francés y de los ritmos de salón cubanos como la habanera o el danzón.

Desde el punto de vista musical, esto puede comprobarse dentro del fenómeno llamado *Trova yucateca*, el cual es alimentado, precisamente, por influencias extranjeras asimiladas por músicos locales y que fue consolidándose a partir de los años veinte del siglo xx, como la más conocida expresión musical de la península, y que se conformó por tres géneros principales: el bolero yucateco, la clave yucateca y el bambuco yucateco.

La influencia musical cubana estuvo presente de manera importante en la región por lo menos setenta años antes y fue cultivada por compositores locales, lo cual se constata en la copiosa producción de guarachas, habaneras y danzas firmadas por autores yucatecos. Este gran intercambio musical entre la isla de Cuba y la península de Yucatán explica el nacimiento de los géneros del bolero yucateco y la clave yucateca que es una homóloga de la llamada criolla cubana.

Por otro lado, el caso de la presencia colombiana que se ve representada en ese triunvirato musical yucateco por el bambuco, tuvo una introducción mucho más tardía a los salones y salas de concierto de la ciudad de Mérida y además de tardía, breve y contundente; pues en poco más de diez años, los duetos colombianos lograron impactar de tal manera dentro del gusto musical local, que a partir de ese contacto, los compositores yucatecos realizarían una parte importante de su producción en el género más difundido de la región andina colombiana: el bambuco.

Las evidencias de este contacto se ven materializadas en las grabaciones dejadas por el dueto antioqueño de Pelón y Marín en 1908, la edición de bambucos por los artistas locales Filiberto Romero y Luis Rosado Vega en 1909 y el posterior contacto entre el dueto de Wills y Escobar con Ricardo Palmerín durante la gira del dueto en la ciudad de Mérida

en 1919. Este contacto fue, precisamente, el empuje definitivo para el bambuco en Yucatán, pues a partir de este momento nace la tradición bambuquera en la península.

Por tanto, en esta colaboración se presenta una revisión metodológica de fuentes historiográficas, tanto colombianas como mexicanas, complementadas con el correspondiente trabajo de campo realizado en Colombia mediante entrevistas a los músicos Germán Darío Pérez y Luis Fernando León, especialistas en los géneros andinos de su país.

En Yucatán, dicho trabajo de campo se ve reflejado en la revisión de archivos musicales de donde se extrajeron las fuentes originales (*Cancionero de Chan Cil*); necesarias para realizar la comparativa entre las primeras evidencias materiales de música colombiana en la región con las tradiciones musicales tanto colombiana como con la posterior yucateca en torno al bambuco.

Esto último con la intención de corroborar si fueron estas evidencias materiales las únicas bases en las que se cimentaría el bambuco en Yucatán o si hubo algún otro factor importante para desencadenar la producción de compositores locales de bambucos con características musicales propias (como la oralidad). En consecuencia, la información fue dispuesta y será presentada de la siguiente manera:

- Una panorámica breve del género del bambuco en Colombia, lo que permitirá tener un paradigma musicológico e histórico que se relacionará a lo ocurrido en Yucatán.
- Revisión del cómo se fue desarrollando la carrera artística del dueto de Pelón y Marín y cómo es que dicho desarrollo laboral los condujo a Yucatán.
- Una panorámica breve del estado socioeconómico y cultural de la ciudad de Mérida al momento de la llegada de Pelón y Marín.
- La gira en Mérida y la revisión de las primeras evidencias físicas de la presencia musical colombiana en la región peninsular; las grabaciones y las ediciones de partituras realizadas en México de los géneros colombianos.
- El contacto y la relación que sostuvieron los trovadores Wills y Escobar con Ricardo Palmerín en 1919 y cómo de este encuentro se comenzó a formar una tradición bambuquera en Yucatán con diferencias importantes. Esto se demuestra por la comparación de patrones de acompañamientos rítmicos básicos del bambuco colombiano con un bambuco del compositor yucateco Ricardo Palmerín.

Breve reflexión sobre el bambuco colombiano

La diversidad musical colombiana es tan amplia como los mismos paisajes y geografías del país sudamericano. Cada una de las regiones geográficas de Colombia posee características musicales únicas, que las hacen bastante diferenciables entre sí; no obstante, siendo la más amplia³ y donde se ubican ciuda-

des de gran importancia en el país (como Bogotá o Medellín), la región andina fue durante largos años el núcleo de la identidad musical nacional colombiana, y como parte central de esta identidad musical, el bambuco desempeñó un papel fundamental.

Lo interesante sobre el discurso historiográfico e histórico del bambuco, es ir develando cómo se fue consolidando en este “elemento de identidad nacional”; saliendo del territorio andino hasta convertirse en el “aire nacional colombiano”. Podemos ver que a lo largo de la historia colombiana el bambuco se ha hecho presente: encontramos referencias de una danza llamada de esta manera desde las

³ Siguiendo la delimitación de Germán Darío Pérez, quien indica que inicia en el departamento de Nariño en la frontera con Ecuador y termina en el departamento de Norte de Santander, frontera con Venezuela (G. Pérez, comunicación personal, 28 de agosto de 2017).

guerras de independencia neogranadinas, pues en 1819, el general Francisco de Paula Santander escribe una carta a su compañero, el general París (acantonado en Popayán), donde se menciona el bambuco (Miñana, 1997). Del mismo modo, las crónicas militares narran que, al triunfo de la batalla de Ayacucho, el regimiento de Voltígeros de la Guardia interpretó un bambuco, posiblemente un bambuco de la región de Nariño conocido como *La Guaneña* (Ocampo, 1990).

Sin embargo, y pese a que los ejércitos libertadores acompañaban sus marchas con bambucos, este género fue estigmatizado a lo largo del siglo XIX por la clase acomodada de la nueva nación colombiana. Esto se debió a sus orígenes que lo asocian a los ritmos afro e indígenas de la región del Valle del Cauca (Santamaría, 2014). No obstante, gracias a la difusión que de él dieron los movimientos de los ejércitos, se pudo diseminar a lo largo de la región andina (Santamaría, 2014), diversificando sus estilos e instrumentación.

En las regiones del Tolima y el Huila, por ejemplo, se favorece el uso de la tambora y otros instrumentos de percusión para su ejecución; mientras que en la región de Antioquia, Cundinamarca, Santander o Boyacá proliferó el uso de cordófonos de pulsación, lo que ayudará a que, con el tiempo y con la labor de músicos tanto empíricos como académicos, se fuera desarrollando el llamado trío de cuerdas colombiano: tiple, bandola y guitarra.

A mediados del siglo XIX, se comienzan a cantar coplas al ritmo del bambuco con el acompañamiento de tiples y guitarras y es gracias a esta inquietud musical que, en centros urbanos de la región andina, surge el dueto bambuquero (Santamaría, 2014). Para finales del siglo XIX, y en gran medida gracias a la labor del bandolista y compositor Pedro Morales Pino (1863-1926), los ritmos andinos comienzan poco a poco a tener un mayor impacto en el gusto de las clases acomodadas. Pues es por el bambuco cantado de los duetos, que se logra la fusión de elementos “cultos”, como la poesía de escritores como Julio Flórez y las expresiones musicales “populares”, como el bambuco mismo.

Posiblemente son cuatro los factores de mayor incidencia para que el bambuco se convirtiera en el aire nacional colombiano. El primero, como lo comentó el maestro Luis Fernando León, en el cambio del siglo XIX al XX, los compositores comienzan a escribir en el pentagrama los ritmos andinos colombianos, en

especial Pedro Morales Pino (L. León, comunicación personal, 19 de septiembre de 2017); el segundo, es la gran proliferación de conjuntos musicales especializados en los ritmos andinos dentro de los grandes centros urbanos e incluso rurales, cuyo rango de acción iba desde la tertulia de fin de semana hasta presentarse en los grandes teatros⁴ y fiestas populares de la región (Rendón, 2009); el tercero, es el uso que le dieron al bambuco los miembros del grupo liberal de *La Gruta Simbólica* como vehículo de protesta durante los años previos y durante la guerra civil conocida como la Guerra de los Mil Días (Azula, Rodríguez y León, 2011:); la cuarta y última tiene que ver con la gran popularidad y difusión que tuvieron durante este periodo los duetos de cantantes acompañados generalmente por tiple y guitarra (conocidos también como “duetos bambuqueros”).

Cabe aclarar que, a pesar del nombre de “duetos bambuqueros”, estas agrupaciones también interpretaban otros géneros de la región andina, tales como el pasillo, la danza, el bunde y la guabina, entre otros; repertorio compartido con los conjuntos de cuerdas y las estudiantinas (Barriga, 2005), por ejemplo.

Igualmente, a principios del siglo XX se van a consolidar los dos subgéneros del bambuco: el cantao’ y el instrumental. Ambas variantes pueden escribirse en compás de tres cuartos o en seis octavos, pues el bambuco presenta la característica sesquiáltera vertical a lo largo de su ejecución (uso del compás de 3/4 con el de 6/8 de manera simultánea). La diferencia radica en que el bambuco instrumental consta de tres secciones (A-B-C) y es preferentemente para bailar (G. Pérez, comunicación personal, 28 de agosto de 2017). A su vez, el bambuco cantao’ consta de dos secciones (A-B), cuya forma de interpretarse suele ser el mismo que el de la forma canción AABB, ABAB, ABBA, etc. (L. León, comunicación personal, 19 de septiembre de 2017) (véanse figuras 1 y 2).

Este bambuco fue el que se importó a la península yucateca en 1908 por el dueto antioqueño de Pelón y Marín y, como veremos, gozó de un éxito importante; probablemente, porque para la época en cuestión, tanto en Colombia como en Yucatán, se cultivaban expresiones musicales similares, refiriéndose al menos al uso de duetos de cantantes con acompañamiento instrumental.

4 Un ejemplo de esto es la presentación de la Lira Colombiana de Morales Pino en el Teatro Maldonado en 1884 (hoy Teatro Colón) (Azula et al., 2011).

liberto antioqueño llamado Escolástico Velásquez (Azula *et al.*, 2011).

Por otro lado, Adolfo Marín era conocido como sastre; sin embargo, se cree que la verdadera profesión de este “sastre” era la de agente de inteligencia de la época (L. León, comunicación personal, 19 de septiembre de 2017), cosa bastante curiosa, pero posible dentro del mundo de la bohemia; además de que para la época en cuestión⁵, no era de extrañar que las tertulias y los grupos artísticos estuvieran bien vigilados en busca de ideas subversivas o que pusieran en entredicho las políticas gubernamentales.

Después de formarse en Medellín, el dueto viaja a Bogotá en busca de fortuna y para introducirse de lleno en la vida musical capitalina (L. León, comunicación personal, 19 de septiembre de 2017). No obstante, se encuentran con un mercado copado por duetos bogotanos, entre los que pueden contarse los duetos de Ricardo Cuberos y Luis Romero, Carlos Romero y Eduardo Baquero, Daniel Uribe y Justiniano Rosales, José María “el Chato” Escamilla y Carlos Arenas, Arturo Patiño y Joaquín Forero, Alejandro Wills y Alberto Escobar, Hipólito Rodríguez “Cabo Polo” y Joaquín Rodríguez, y Carlos Espinosa Páez y Helio Cavanzo (Azula *et al.*, 2011).

Sin embargo, este contacto con los músicos de la capital colombiana, permitió que el dueto de Pelón y Marín aprendiera una gran cantidad de canciones, propias del gusto de la ciudad, particularmente bambucos (L. León, comunicación personal, 19 de septiembre de 2017). Este nuevo repertorio es el que les permitirá tener un primer impacto en los teatros y escenarios bogotanos y luego en el interior del país.

Eventualmente, el éxito dentro de Colombia les proporcionó el dinero suficiente para emprender un viaje que tenía como objetivo la ciudad de Nueva York, como ya se comentó líneas arriba, con la intención de llegar a las casas discográficas estadounidenses y entrar en el mercado de la música grabada.

La ruta trazada se inicia en 1907, la cual comenzó en la Costa Atlántica colombiana y de ahí viajan a Panamá, Guatemala, Jamaica y Cuba (Portaccio, 1995). Parece que durante la gira por Centroamérica y el Caribe no tienen la acogida esperada, por lo que en La Habana, ya con el nombre de “Los Trovadores

Colombianos”, se unen a la compañía de variedades de Raúl del Monte (Azula *et al.*, 2011), la cual realiza un viaje a México, más concretamente a la península yucateca en 1908. Es, precisamente, en este viaje donde su éxito se hace mayúsculo.

Son gratamente recibidos por el público yucateco; y es tal la buena acogida a sus presentaciones, que son invitados a grabar para el sello Columbia en la ciudad de México. El furor por la música colombiana era tan grande que la disquera graba con el dueto cuarenta temas (Azula *et al.*, 2011), en su gran mayoría bambucos tales como *El enterrador* y *Ya ves*.

Posteriormente a la gira consagratoria por México y Yucatán, el dueto se desintegra: Pelón regresa a Colombia en 1913, donde continúa su labor de músico, a la vez de que se inicia en el negocio de la producción ilegal de alcohol, por lo que es aprendido; ya en la cárcel, retoma su labor de sastre (Portaccio, 1995). Adolfo Marín permanece en México⁶ (Ramírez, 2017) hasta su muerte en 1932 (Portaccio, 1995).

¿Pero cómo se encontraba la ciudad de Mérida, capital del estado mexicano de Yucatán, a la llegada de “Los Trovadores Colombianos”? ¿Existieron factores socioeconómicos importantes para explicar el éxito del dueto colombiano en la ciudad más importante del sureste mexicano?

La Mérida que recibió a Pelón y Marín

En el momento en que Pelón y Marín hacen su arribo a la península yucateca existía una gran bonanza económica gracias al desarrollo de la industria del henequén, la cual había comenzado a incrementarse desde mediados del siglo XIX en la región. Coincidentemente, el cenit de la producción del también llamado “oro verde” es paralelo con el gobierno nacional del general Porfirio Díaz, el cual buscaba reactivar la economía mexicana, lo que incentiva la producción y exportación a gran escala del henequén, como lo señala Cervera (2007):

Cobró particular impulso en la década de los ochenta del siglo XIX, fue acrecentándose en las siguientes y permitió cimentar el dominio de un reducido grupo de terratenientes sobre la economía local, aunque asentado en un sistema de monocultivo que a la larga mostraría su fragilidad (p. 83).

⁵ Colombia acababa de salir de la etapa final de la guerra civil más cruenta de su historia: la Guerra de los Mil Días.

⁶ Otros autores dicen Centroamérica (Ramírez, 2017).

Este auge económico se reflejó de manera directa en el crecimiento urbano de Mérida, pues la capital albergaba a las familias más poderosas de la región. Las últimas dos décadas del siglo XIX son testigos de la construcción de nuevas colonias, así como el saneamiento de las calles del centro de la capital yucateca. Igualmente se adoquinan algunas calles de la ciudad y se inaugura el alumbrado público (Cervera, 2007).

La vía férrea y las comunicaciones sufren también este empuje de modernidad a lo largo del sureste mexicano, ya que entre 1881 y 1904 se instalan 800 km de vías férreas, conectando las ciudades de Mérida, Puerto Progreso, Izamal, Campeche, Peto, Ticul y Valladolid (Quezada, 2010). Otro desarrollo urbano importante fue la inauguración del primer tranvía de la ciudad de Mérida, el cual es instalado en 1881 y a los pocos años viajaba al cercano pueblo de Itzimná, donde en 1893 la empresa de tranvías instala un centro de diversiones llamado “Los Recreos de Itzimná” (Cervera, 2007).

Esta expansión de las comunicaciones y transportes sin precedentes en la región y el país, darían como resultado no solo el intercambio de bienes y recursos, sino también de arte y cultura, pues estas vías de comunicación serían ampliamente usadas por las compañías de bufos y zarzuelas yucatecas, mexicanas, cubanas y europeas.

La industria henequenera no solo permitió el crecimiento de las comunicaciones al interior de la península, sino además que los tratos comerciales de la oligarquía local permitieron que las rutas de intercambio internacional llegaran directamente a la región, sin la necesidad de depender de la ciudad de México u otro punto de la República. Por supuesto que este gran acercamiento económico hacia agentes extranjeros también fue un vehículo para promover la cultura externa a la península dentro del gusto de la burguesía yucateca.

La demanda del público “culto” meridano por la literatura europea y estadounidense era bien surtida por casas distribuidoras establecidas en la ciudad, las cuales se valían del comercio de los barcos de vapor para importar directamente del lugar de origen las publicaciones extranjeras; tan solicitadas dentro de los círculos aristocráticos meridianos, pues como lo señala Quezada (2010): “... Se contaba con dos casas importadoras de libros y revistas europeas y estadounidenses. Los vapores traían obras a las pocas semanas

de ser publicadas por las imprentas más importantes de Barcelona, París o Nueva York” (p. 177).

Esta gran conexión comercial y cultural peninsular con agentes europeos y estadounidenses tuvo un fuerte impacto en el gusto peninsular, ya que el interés por las corrientes literarias más de moda de la época, el romanticismo europeo y el incipiente modernismo, irían desarrollando una escuela poética regional, de donde emergerían autores de la talla de José Peón Contreras o Luis Rosado Vega.

Esta aproximación de la burguesía urbana meridana a las corrientes literarias se logró mezclar de manera bastante natural con las influencias musicales importadas de la isla de Cuba, creando un híbrido bastante peculiar entre lo “popular cubano” y lo “culto europeo”.

Poco a poco, la poesía en Yucatán comenzaba a compartir su musicalización de barcarolas o valeses con habaneras y guarachas. Sobre esta etapa, refiriéndonos, por supuesto, a la música desarrollada principalmente en el interior de los salones de las casas acomodadas meridianas, Martínez (2014) nos dice: “... Esta primera época de la canción yucateca podría considerarse una etapa aristocrática, debido a que la mayor parte de sus autores y compositores creaban sus producciones para ser cantadas en las fiestas de las familias pudientes de Mérida...” (p. 39).

Esta gran demanda aristocrática por música y diversión, provocó que tanto los músicos profesionales y diletantes como los poetas, muchos de los cuales también pertenecían a los grupos aristocráticos de la península, buscaran recrear y presentar en su trabajo el tan solicitado “exotismo” que demandaban las familias acomodadas.

La gran influencia de los conjuntos de operetas y bufos provenientes de Cuba (la cual venía acrecentándose desde mediados del siglo XIX) (Vega, 2010), empieza a reflejarse en sus composiciones; se comienzan a escuchar guarachas, habaneras y danzas de clara influencia cubana dentro de la producción musical yucateca.

Por lo visto líneas arriba, los compositores yucatecos activos hacia el periodo que comprende de 1880 a 1920 estaban más vinculados con los estilos y tradiciones caribeñas que con el resto de la república mexicana. Compositores como Fermín Pastrana, Antonio Hoil, Marcial Cervera Buenfil, Alfredo

Tamayo y Cirilo Baqueiro Preve *Chan Cil*—El pequeño Cirilo— (Vega, 2007), entre otros, lograron plasmar de una manera muy original la influencia cubana en su producción musical. La canción yucateca, por tanto, estaba empezando a consolidarse con esta generación de músicos.

El principal campo de acción de los músicos locales, además del de las tertulias y los salones, será el de los escenarios de los teatros de zarzuela (Martínez, 2014), donde se mezclarían con las danzas y canciones cubanas llevadas a la península por las compañías de bufos cubanos y de zarzuela. En la ciudad de Mérida, estas compañías cubanas se presentaban en el Circo Orrín, el Teatro Peón Contreras y el Circo-Teatro Yucateco⁷ (Perea, 2014), en este último solían alternar funciones con corridas de toros, obras teatrales, y exhibiciones cinematográficas (Cervera, 2007).

Las compañías zarzueleras y de bufos, tanto locales como extranjeras, competían entre sí por el gusto yucateco. Las puestas en escena, en su mayoría de índole cómica, comienzan a utilizar temáticas locales, tal es el caso de las comedias *Mérida al vuelo*⁸ o *Mérida en carnaval* (Flores y Dueñas, 2010). Del mismo modo, el presentar escenas o actos novedosos podía ser un mecanismo crucial al momento de atraer públicos a las carpas y teatros; géneros que se estaban desarrollando en Cuba eran rápidamente presentados en las ciudades de la península: la guaracha, el danzón, la criolla, el bolero y la habanera comienzan a alternarse con canciones y jaranas yucatecas.

Quizá, y en vista de la rápida asimilación que los yucatecos hacían de los géneros cubanos, no es difícil suponer que lo mismo sucedería con los ritmos andinos llevados a la península por el dueto de Pelón y Marín y que, géneros como el bambuco, no solo fueran reproducidos y asimilados, sino también readaptados al gusto meridano. Sin duda, también es importante señalar que la influencia colombiana no llegó directamente de Sudamérica, sino que, recordando lo que apareció líneas arriba, vino de Cuba,

lo que considero, fue un factor importante para la aceptación del bambuco en Yucatán.

Ahora que se presentó un panorama muy *grosso modo* del estado cultural y económico de la región yucateca a la llegada del dueto colombiano, es momento de analizar la gira del dueto como tal y cuál fue su impronta en la vida musical yucateca. Lo que nos permitirá ver las repercusiones de la primera grabación colombiana en la cultura local; la cual, después de la influencia colombiana, no volverá a ser la misma.

La gira en Mérida, la grabación y la edición

Como se pudo apreciar líneas arriba, no existe debate al momento de señalar al dueto de Pelón y Marín como los introductores de los ritmos andinos colombianos en la región de Yucatán a principios del siglo xx⁹. Sin embargo, parecería que la intención del dúo estaba lejos de fundar una escuela de música colombiana en México y más cercana a poder subsanar las penurias económicas sufridas en Cuba, además de lograr acercarse a las casas discográficas, radicadas en los Estados Unidos y México.

Este periplo hacia la tan ansiada fama discográfica tuvo su gran primicia para Pelón y Marín en Panamá, región donde en 1907, y llevados por el éxito obtenido, los músicos deciden fundar una sastrería (García, 2009). Posteriormente, continúan su gira por el área insular del Caribe; islas como Jamaica y Cuba serían testigos de las presentaciones del dueto; sin embargo, es en Cuba donde ocurre el punto de quiebre. Al parecer no son tan bien recibidos como esperaban y pasan dificultades económicas.

El bambuco no fue tan impactante para el oído cubano como se hubiese deseado¹⁰. Es probable que en este momento pudo haber surgido para el dueto la disyuntiva de regresar como se pudiese a Colombia o jugarse la suerte con un último intento en la gira.

Se deciden por la segunda y emprenden su viaje a México. En la ciudad de La Habana toman otra decisión importante: esta vez deciden no viajar solos,

7 El Circo-Teatro Yucateco abre sus puertas el 17 de junio de 1900 con un evento taurino. El inmueble contaba con espacio para 3500 espectadores y fue demolido en 1961.

8 De la cual formó parte la famosa guaracha La mestiza con música de Cirilo Baqueiro Chan Cil. La mestiza, guaracha yucateca de la revista inédita titulada *Mérida al vuelo*, música de *Chan Cil* (ca. 1895). *La Gaceta Musical*. Ed. Arturo Cosgaya, número de prensa 2. Fondo Gerónimo Baqueiro Foster (FGBF) - Centro Nacional de Investigación y Documentación Musical “Carlos Chávez” (Cenidim), Mérida, México.

9 Las evidencias materiales encontradas así lo demuestran, aunque, como sabemos, siempre hay que estar abiertos a nuevos hallazgos.

10 Aunque cabe señalar que compositores e intérpretes cubanos como María Teresa Vera o Rosendo Ruiz adoptaron y cultivaron el género en su producción musical.

sino que, como ya se dijo, viajan dentro de la compañía de variedades de Raúl del Monte (Azula *et al.*, 2011). Quizá ya estaban enterados de la gran acogida que tenían estas compañías antillanas en las ciudades de la península yucateca.

Es así como Raúl del Monte y su compañía llegan a Yucatán en 1908 y es justo que durante este viaje (siendo probable que fuese antes de llegar a tierra) el dueto de Pelón y Marín, ahora dentro de la nómina de Del Monte, cambian su nombre a “Los Trovadores Colombianos” (Azula *et al.*, 2011). Esto quizá como un ardid publicitario, pues automáticamente hacía que esta compañía cubana y no otra, presentase al público yucateco un espectáculo traído desde la lejana Sudamérica: un par de trovadores que interpretaban poemas románticos en ritmos exóticos para los oídos peninsulares, ya habituados a las tradicionales guarachas cubanas o los danzones.

Esta nueva y audaz propuesta musical —pues ciertamente no había ninguna certeza de que la suerte del dueto sería distinta a la mala experiencia vivida en Cuba— tiene su gran debut en nada más y nada menos que en el Circo-Teatro Yucateco, el día viernes 24 de julio de ese mismo año (Pérez, 2010). El triunfo es apabullante, las canciones andinas colombianas consiguen con el público yucateco lo que no pudieron en la isla cubana, un éxito total; incluso, se recuerda la llegada de Pelón y Marín con mucho cariño en la ciudad de Mérida; pues, como lo señala Martínez (2014):

En julio de 1908 arribaron a la ciudad de Mérida dos extraordinarios bohemios colombianos. Pedro León Franco y José Adolfo Marín, popularmente conocidos como Pelón y Marín, sin más caudal que una alegría inagotable y la guitarra bajo el brazo, quienes impactaron la imaginación musical de los peninsulares. Su estancia no duró más de diez días (p. 47).

Parece que en esos diez días en Mérida todo fue aciertos y buena fortuna para el dúo de trovadores colombianos; pues, precisamente, para septiembre de ese año de 1908 son invitados a grabar por el sello discográfico Columbia (el cual tenía una sucursal en la ciudad de México). En las sesiones de grabación se lograron registrar 40 temas, por los cuales, Pelón y Marín percibieron una paga de 400 dólares, suma bastante generosa para la época (García, 2009).

Una posible razón por la cual este dueto colombiano tuvo una gran acogida dentro del público yucateco

fue, quizá, la relación que existía entre las prácticas populares de la canción a dos voces en ambos países, pues desde mediados del siglo XIX, había un desarrollo simultáneo de este estilo de canto con acompañamiento de guitarra en varios países latinoamericanos¹¹, así como una exacerbada exploración de los cánones y gusto estéticos de la literatura romántica. Sobre ello, Azula *et al.* (2011) señalan:

[...] [l]a tradición de la trova que empezó en el oriente de Cuba, tuvo un desarrollo paralelo en varios países de América Latina, incluyendo a Puerto Rico, Colombia y México. Las serenatas musicales estaban de moda y el estilo de cantar a dueto con acompañamiento rítmico de guitarra, evolucionó como un verdadero arte popular (pp. 43-44).

Hablando concretamente del trabajo de grabación, existe un consenso en nombrar al bambuco *Simón el enterrador* o simplemente *El enterrador* como la primera canción en ser grabada de esta serie de 40 temas; autores como Portaccio (1995), García (2009) o Azula *et al.* (2011) sostienen esta postura.

Sin embargo, Ramírez-Casas (2017) señala que el lugar de la primera grabación colombiana no la ocupa *El enterrador*, sino una musicalización a ritmo de bambuco del poema *La brisa* del poeta mexicano Manuel Acuña Ramírez. No obstante, y aunque así lo fuese, parece que la musicalización del poema de Manuel Acuña no tuvo la gran acogida o el impacto posterior que sí tuvo *El enterrador*.

De lo expuesto anteriormente, la suerte favoreció a Pelón y Marín, y a la música colombiana en Yucatán durante su estadía en México, pues la estancia del dueto va a coincidir con la inquietud de poetas y músicos locales de consolidar un *corpus* de canciones —un *canon* musical yucateco, si se quiere— que fueran un referente musical de la época en la península¹². Esta inquietud se ve materializada en el famoso *Cancionero*, también conocido como *Cancionero de Chan Cil*, del poeta Luis Rosado Vega y el pianista

¹¹Es importante recalcar que, aunque sí existían tradiciones compartidas entre varias regiones latinoamericanas, las diferencias en la instrumentación, por ejemplo, irán formando estéticas interpretativas distintas. En Yucatán se favorece el uso del requinto, mientras que la práctica del triple al gusto colombiano, es desconocida.

¹²Con esto no quiero decir que no hayan existido publicaciones o ediciones de partituras de canciones y compositores locales, al contrario, desde mediados del siglo XIX ya existían publicaciones de música en Yucatán. Un ejemplo de las revistas decimonónicas locales de este tipo es la ya mencionada *Gaceta musical*.

Filiberto Romero, los cuales en 1909 reúnen una selección de temas de compositores locales y extranjeros de moda en la península. Sobre este cancionero, el maestro Vega (2007) señala:

[...] destaca, [], el editado un año antes del inicio de la Revolución mexicana y conocido en nuestros días como “de Chan Cil”. Esta colección incluye composiciones de trovadores de la región, además de canciones cubanas y colombianas, transcritas para dos voces con acompañamiento pianístico (pp. 51-52).

Como puede apreciarse, en el *Cancionero* aparecen temas colombianos, que no son otra cosa más que las transcripciones de las grabaciones realizadas por Pelón y Marín para el sello Columbia un año antes.

En solo un año, los géneros andinos lograron impactar de tal manera al gusto popular yucateco, que Luis Rosado Vega y Filiberto Romero decidieron incluir temas colombianos en su *Cancionero*. El cual era, precisamente, un reflejo del gusto musical local: guarachas, bambucos, canciones, valeses, barcarolas, danzas y demás géneros desfilan en las páginas producidas por la Imprenta Gamboa Guzmán, de Rosado Vega, como las grandes protagonistas de las noches de diversión de las casas y las familias meridianas de principios del siglo xx (véase figura 3).

De los cuarenta temas grabados por “Los Trovadores Colombianos”, los editores del *Cancionero* seleccionaron cuatro canciones: tres bambucos (*Ya ves*, *Asómate a la ventana* y *Poema del nido*) (véanse figuras 4 y 5) y un pasillo (*Despedida colombiana*). Con esto se demuestra también que el bambuco fue más apreciado por el público yucateco que el pasillo¹³, y que, a la larga, lo terminaría desplazando totalmente en la península.

No obstante, cabe señalar que existieron grandes problemas al momento de transcribir los géneros musicales colombianos, pues los editores presentan un producto final en compás de 2/4, algo bastante diferente de los compases habituales de un bambuco colombiano (6/8 o 3/4). Esto puede deberse, quizá, a la incipiente industria fonográfica del momento y a la mala calidad de las grabaciones. Sobre esta cuestión, el maestro Vega (2007) señala:



Figura 3. Portada de un ejemplar del *Cancionero de Chan Cil* conservado en el Fondo Gerónimo Baquero Foster del Cenidim en la ciudad de Mérida, Yucatán.

Fuente: fotografía del autor¹⁴.

Al año siguiente de las grabaciones históricas que Pedro León Franco y Adolfo Marín (Pelón y Marín) realizan para la Columbia en la ciudad de México, se publican en el *Cancionero* cuatro de los títulos que el dueto colombiano registra en discos de pizarra. Las canciones elegidas para la edición de Rosado Vega son los bambucos *Asómate a la ventana* [...], *Ya ves* y *Poema del nido*, además del pasillo *Despedida colombiana*. [...]. Si asumimos que las canciones colombianas publicadas en el *Cancionero* fueron transcritas a partir de los discos de 78 r.p.m., son comprensibles, entonces, los problemas que se enfrentaron los realizadores del libro ante un género polirrítmico como el bambuco, dadas la pobreza sonora de las grabaciones o la ausencia de un instrumento que ejecutara las figuras del bajo. El punto es que, al no identificar la presencia simultánea de compases en 6/8 y 3/4 —o, en todo caso, solo la del compás de 6/8—, Romero escribe los bambucos en 2/4 (p. 57).

14 *Cancionero*. Mérida, Imprenta Gamboa Guzmán, de Luis Rosado Vega, 1909. S/N, Gerónimo Baquero Foster (FGBF) - Centro Nacional de Investigación y Documentación Musical “Carlos Chávez” (Cenidim), Mérida, México.

13Se trata de otro importante género de la zona andina colombiana.

BAMBUCO COLOMBIANO.

Allegretto.

VOZ. *Ya vez ya vez ya vez que me mue roin gra ta por*

PIANO

que por que por que no cu ras mi pe na ja más ja más ja

más se rá mu jer bue na la que sen si ble nos ma ta. ma ta. En mi me mo ria te

mi ro, mis ó jos son pa raha

blar te mis la bios pa ra be sar te cuan do en mi sue ño de

li ro cuan do en mi sue ño de li ro.

D. C. PARA FINAL

D. C. D. C.

LIT. DE J. SOLÍS.

Figura 4. Música del bambuco *Ya ves, aunque*, en este caso, aparece con el título de *Bambuco colombiano*. Pieza conservada en el Fondo Gerónimo Baquero Foster del Cenidim en la ciudad de Mérida, Yucatán.

Fuente: fotografía del autor¹⁵.

15 *Cancionero, op. cit.*

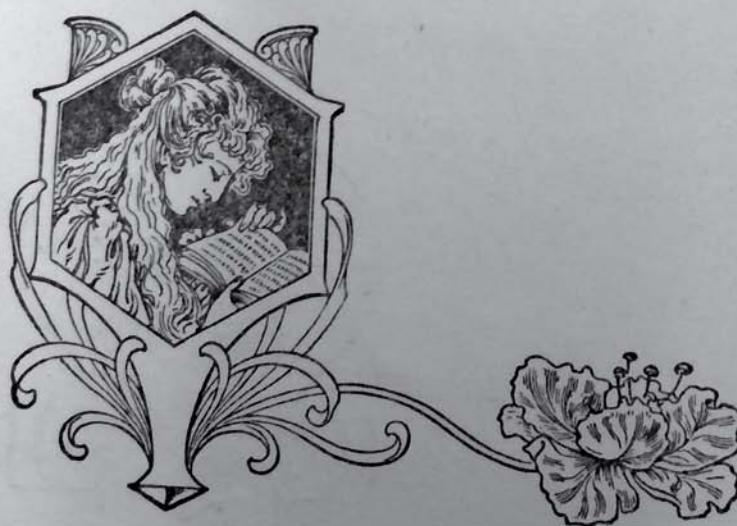
Bambuco colombiano

Ya vez, que me muero ingrata,
porque no curas mi pena.
Jamás será mujer buena
la que insensible nos mata.

En mi memoria te miro,
mis ojos son para hablarte,
mis labios para besarte,
cuando en mis sueños deliro.

Yo quiero que tu alma pura
si es que tienes corazón,
se incendie con la pasión
que en mi pupila fulgura.

Esa insoportable calma
te arrancara con dolor,
porque la falta de amor
produce anemia en el alma.



Música: LEON FRANCO.
Verso: autor desconocido.

Figura 5. Transcripción de la letra del bambuco *Ya ves*. Aunque en esta edición se le adjudique la música a León Franco y la letra a un autor desconocido, se sabe que ambas son autoría de Pedro Morales Pino. Pieza conservada en el Fondo Gerónimo Baquero Foster del Cenidim en la ciudad de Mérida, Yucatán.

Fuente: fotografía del autor¹⁶.

Con este sacrificado pero afortunado dueto de músicos-sastres se inaugura la vida musical grabada en Colombia y también podemos comenzar a hablar de evidencias materiales de los géneros musicales colombianos en Yucatán.

A partir de este momento, la vida musical colombiana comienza a visibilizarse para las grandes compañías discográficas, y por tanto, un nuevo nicho comercial estaba naciendo, del cual se beneficiarían directamente las casas fonográficas estadounidenses, los músicos colombianos y, curiosamente, también los músicos yucatecos; pues el impacto que dejaron Pelón y Marín en la península sería retomado diez años después por otro dueto colombiano, formado por los bogotanos Wills y Escobar: “Los Reyes del Bambuco” quienes lograron consolidar el gusto por el género en la península de Yucatán, desencadenando el inicio de la tradición del bambuco a la yucateca.

“Los Reyes del Bambuco” y Ricardo Palmerín

Gracias a las grabaciones pioneras de Pelón y Marín, la música andina colombiana comienza a visibilizarse y ocurrirá un fenómeno bastante interesante en la historia de la música colombiana. Las giras se generalizan y las grabaciones en ciudades estadounidenses (en particular, Nueva York) no se hacen esperar. Las casas más importantes del momento, como la RCA Víctor, la Columbia o la Brunswick, comienzan a contratar músicos colombianos en sus salones de grabación (Londoño, 2015).

Duetos como el de Wills y Escobar o las giras y grabaciones de Jorge Áñez, comenzarán a consolidar una visión estética de la música colombiana; del sonido “nacional” desde el extranjero (L. León, comunicación personal, 19 de septiembre de 2017), lo cual no era otra cosa que los repertorios de géneros andinos (bambucos, pasillos, danzas, etc.). Es interesante hacer notar que la gran influencia fonográfica-musical colombiana de principios del siglo xx, desarrollada por sus mismos músicos, se fraguó fuera de su país de origen para luego ser importada al mismo.

Este gran dinamismo en la vida musical de los conjuntos andinos colombianos tuvo repercusiones importantes en la península yucateca. Por un lado, la impronta dejada por “Los Trovadores Colombianos” en la vida musical de Yucatán se encontraba materializada no solo en una producción fonográfica,

sino también plasmada en forma impresa dentro del *Cancionero* de Luis Rosado Vega y Filiberto Romero. Por otro, la ubicación geográfica de Yucatán seguía siendo una estación de paso estratégica entre las rutas comerciales y artísticas que conectaban el Caribe con el resto de América.

Es probable que esta situación geográfica, aunada a la buena aceptación que se tenía en la península de géneros como el bambuco y el pasillo fueron las razones que atrajeron en 1919 a uno de los duetos más célebres de la historia de la música andina colombiana a realizar una estancia breve en Mérida, me refiero al ya mencionado dueto de Wills y Escobar.

Sobre la brillante carrera de este dueto, considerado por muchos como el mejor dueto colombiano de su época y el que profesionalizó el género, María del Pilar Azula apunta que Alejandro Wills tenía contacto con Alberto Escobar desde 1903, aunque fue en 1914 cuando decidieron crear un dueto para competir con Patiño y Forero por una grabación para el sello Columbia (Azula *et al.*, 2011). Después de esto, su labor se repartió entre giras, y grabaciones por prácticamente toda América (Azula *et al.*, 2011). Sobre su estadía en Nueva York, Pérez (2010) señala:

El 7 de abril de 1919, llegan a Nueva York procedentes de La Habana; los acompaña el violinista Miguel Bocanegra, con quien integran el *Trío Colombiano*. En esta ciudad, el Trío realiza 30 registros fonográficos en el sello Camden, con obras de autores y géneros colombianos, a excepción de dos danzones cubanos y el joropo *Alma llanera*. Allí permanecen durante cuatro meses¹⁷ (pp. 445-446).

Posteriormente a estas afortunadas grabaciones en Nueva York, el dueto regresa a Colombia, no sin antes detenerse unos meses en la península yucateca para probar suerte en sus escenarios.

La estadía del dúo en la ciudad de Mérida fue del 20 de agosto al 21 de octubre de 1919. Sin embargo, y a pesar de estos escasos dos meses de estancia, su recepción y acogida fue tremenda. Su presentación

¹⁷Cabe señalar que en estas grabaciones aparece un bambuco llamado *Frijolito*, que no es otra cosa más que el son jalisciense de *El frijolito*, grabado entre 1908 y 1909 por el Cuarteto Coculense en la ciudad de México para los sellos Columbia, Edison y Víctor (Dordelly, 2004, xv, 23). La primera cuarteta es prácticamente igual en las versiones de Wills y Escobar y la del Cuarteto Coculense; la melodía es la misma.

oficial es patrocinada por la Asociación de Periodistas de Yucatán para llevarse a cabo en el Ateneo Peninsular (Pérez, 2010). El jueves 21 se presentan dentro de la empresa de variedades de Manuel Ocampo, la cual realizaba la variedad de tres funciones diarias de la Compañía de Zarzuela Yucateca, presentada en el Teatro Olimpia, es en estas presentaciones que se les comienza a llamar “Los Reyes del Bambuco” (Pérez, 2010).

Entre agosto y septiembre son contratados por el Teatro Apolo para actuar por siete noches, al final de la proyección cinematográfica (Pérez, 2010). En su despedida de la ciudad el 21 de octubre, se ofrece una velada a su beneficio donde se presentan el cuarteto de violonchelos de Manuel Caseres [sic], Alfredo Tamayo, Alonso Patrón y Francisco Blum, y el Orfeón Palmerín integrado por Manuel Ruiz, Anselmo Castillo, José Cervera, Ernesto Ortiz, Enrique Galaz, Agesilas Marín, Florencio Cano y el propio Ricardo Palmerín (Pérez, 2010). Sobre la estadía de este dueto en Mérida, Martínez (2014) señala:

[...] Alejandro Wills y Alberto Escobar, quienes lograron una temporada consagratoria en Mérida y ciudades circunvecinas, no mayor a cien días, trajeron a esta península los inspirados bambucos de su tierra nativa, e influyeron de inmediato en los compositores de las tierras mayenses.

Nuestros cancionistas de entonces, especialmente Ricardo Palmerín, Ernesto Paredes Vera y Carlos Salazar Manzanero, lo adoptaron y empezaron a componer bambucos, dándoles un acento propio afianzando la querencia del aire colombiano, el cual tomó carta de naturaleza peninsular y adquirió otra dimensión (p. 47).

De la estadía de Wills y Escobar en Mérida y las relaciones que entablaron con los músicos locales, quizá la más trascendental fue la que realizaron con el compositor, guitarrista y cantante, Ricardo Palmerín Pavía (1887-1944). De él se sabe que nació en el pueblo de Tekax, Yucatán y fue hijo de Bernabé Hernández Palmerín, quien se cree, fue un músico michoacano llegado a Yucatán en 1867 y de quien Ricardo aprendió a tocar la guitarra (Pérez, 2010); aunque otros autores señalan que su padre fue un militar de origen zacatecano (García, 2009). Ya entrado el siglo xx, comienza a ser conocido en los círculos musicales de Mérida como músico y profesor de guitarra de las familias acomodadas de la ciudad (Pérez, 2010).

La relación que entablaría con Wills y Escobar al momento de la despedida de estos de Mérida, provoca que Palmerín aprenda de primera mano el género del bambuco y, al parecer, comience a experimentar con él, al grado de que al año siguiente del contacto con el dúo colombiano presenta su propio bambuco, titulado *El rosal enfermo* con letra del poeta Lázaro Sánchez Pinto (Pérez, 2010).

A partir de este momento, se crea un partearguas indiscutible en la vida musical yucateca, pues gracias al aporte de Palmerín se comenzará a consolidar una escuela bambuquera en Yucatán. Sobre la relación de Palmerín y el bambuco, García (2009) señala que

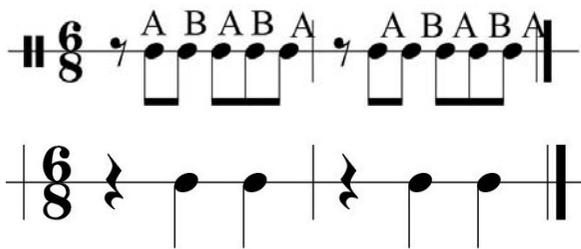
[...] fue uno de los primeros en cultivar este género con gran acierto a grado tal que aún se siguen interpretando la mayor parte de sus bambucos. [...] “Flores aladas”, “Semejanzas”, “Que entierren mi cuerpo”, “Novia envidiada”, “Neblina”, “El crucifijo”, “Las dos rosas”, etc. Todos de la autoría de Ricardo Palmerín.

Lo que no podemos negar, es la importante relación que tuvo la transmisión del bambuco a través de la oralidad, pues la relación directa de músicos yucatecos y colombianos permitió el aprendizaje del género, lo que parece demostrar el desplazamiento del *Cancionero* de 1909 como herramienta pedagógica para el aprendizaje de los géneros colombianos entre los músicos de la península.

No obstante, aunque fue directamente de un dueto colombiano de quien Palmerín aprendió el género, podemos apreciar en la partitura de *El rosal enfermo* diferencias sustanciales, las cuales crearán una brecha en ciertas particularidades rítmicas entre los bambucos colombianos y los yucatecos.

El ejemplo más claro lo tenemos en el movimiento del bajo de la mano izquierda del acompañamiento del piano, el cual utiliza las figuras rítmicas de silencio de corchea-corchea-negra-negra, que difiere con el acompañamiento tradicional del bajo en un bambuco, el cual corresponde a silencio de negra-negra-negra (véanse figuras 6a, 6b y 7).

Con esto no quiero decir que el acompañamiento usado por Palmerín sea totalmente ajeno al uso colombiano, la diferencia radica en que los yucatecos usan esta célula rítmica como una constante y, por tanto, es el elemento central de sus bambucos; mientras que en Colombia, este particular movimiento



Figuras 6a y 6b. Patrones rítmicos básicos en 6/8 del acompañamiento (izq.) y del bajo (der.) para un bambuco colombiano. Fuente: el autor.



Figura 7. Ejemplo de variante rítmica del acompañamiento del bambuco *El rosal enfermo* de Ricardo Palmerín (compases 9 al 11) (Pérez y Herrera, 2012). Se puede apreciar en el bajo el uso a manera de *ostinato* del patrón rítmico silencio de corchea-negra-negra.

del bajo puede utilizarse de manera muy esporádica (sobre todo, utilizado por los guitarristas con el movimiento del pulgar como un gesto rítmico).

Además de las diferencias entre las células rítmicas, la temática y el uso del bambuco en Yucatán se fue diferenciando de su homólogo colombiano, pues al avanzar el siglo xx, el bambuco en Colombia comenzó a tener un uso cada vez más importante para narrar o “paisajes” o escenas algunas veces idealizados de la vida rural colombiana, sobre todo andina (G. Pérez, comunicación personal, 28 de agosto de 2017); mientras que el bambuco yucateco se asimiló a los repertorios de la naciente trova yucateca y tuvo un uso amoroso y de cortejo como los otros dos géneros importantes de la península: el bolero y la clave.

Con estas diferencias pequeñas pero sustanciales, el bambuco en Yucatán y en Colombia comenzará a tomar caminos distintos, aunque como lo podemos ver, nunca del todo ajenos (véase figura 8).

Conclusiones

Las evidencias presentadas en este trabajo nos ponen frente a un fenómeno de intercambio musical que puede dividirse en dos vertientes que al final se

entrevieran. Una de ellas es el desarrollo de nuevos patrones rítmicos dentro de la edición de partituras y, la otra, el nacimiento de una novel tradición musical que parte directamente de la oralidad, siendo *El rosal enfermo* de Ricardo Palmerín el primer producto de esta presencia colombiana dentro de la producción de los compositores yucatecos.

A partir de la presentación de *El rosal enfermo* de Palmerín, la vida musical yucateca cambió para la posteridad. En primer lugar, se inició el camino de la tradición del bambuco yucateco, el cual ayudaría a configurar la naciente “trova yucateca” como la conocemos hoy en día. En segundo lugar, la labor tanto de Pelón y Marín como de Wills y Escobar logró superar los posibles fines inmediatos de ambos duetos: dar a conocer su trabajo mediante giras y grabaciones y la consiguiente fama y estabilidad económica que esto pudiera brindarles.

Con esto quiero decir que, aunque el bambuco fue llevado por todo el continente americano, no solo por estos duetos, sino también por la Lira Colombiana, La Lira Antioqueña, Jorge Áñez y demás artistas activos entre la última década del siglo xix y las primeras de xx, fue en Yucatán donde se logró arraigar de tal modo que comenzó a desarrollar una tradición musical con valores estéticos propios, que aunque el género sigue siendo nombrado bambuco, para un yucateco o un colombiano tiene ciertas diferencias que parecerían ser ineludibles.

Un ejemplo claro es el del acompañamiento, en el cual podemos ver diferencias importantes en el uso de patrones rítmicos reiterativos en los bambucos yucatecos. Es probable que dicho patrón (silencio de corchea-corchea-negra-negra) se deba a una adaptación y síntesis de los patrones rítmicos colombianos básicos del bajo y del acompañamiento en uno solo.

Para esto, la oralidad fue un elemento fundamental. Es muy probable que otros músicos, además de Filiberto Romero, pudieron aprender de las grabaciones de Pelón y Marín al transcribirlas y también, probablemente, pudieron lograr asimilar el compás de 6/8 o 3/4 de las grabaciones (aunque estas nociones sean por el momento hipótesis).

Sin embargo, lo que sí está claro es que la manera directa de aprender el bambuco de Ricardo Palmerín con Wills y Escobar, fue la clave para que los músicos locales desestimaran de manera contundente los patrones rítmicos editados dentro del *Cancionero*

El rosal enfermo
Bambuco, 1920

Letra: Lázaro Sánchez Pinto
Música: Ricardo Palmerín Pavía

♩ = 83

DC C7 Fm C7

1. Fm 2. Fm rit. a tempo C7

Jun-to al pie del mu - ro
Mas se fue muy le - jos.

8 Fm C7

don - de se sen - ta - ba cuan - do me es - pe - ra - ba
— y de - jó mi a - ma - da — tris - te - za en las flo - res,

12 Fm Eb

ha - bía un ro - sal, un ro - sal en - fer - mo
la ca - sa ce - rra - de; consu au - sen - cia to - do

Figura 8. Introducción y primeros compases de *El rosal enfermo*, donde se demuestra claramente el patrón de acompañamiento de un bambuco yucateco en la mano izquierda del piano (Pérez y Herrera, 2012).

de 1909, los cuales, como se pudo apreciar, están escritos en compás de 2/4.

Otra brecha indiscutible entre los bambucos colombianos y los yucatecos se comenzará a notar en el uso del género: mientras que para los autores colombianos de principios del siglo pasado, el bambuco se convirtió en el vehículo ideal de las visiones costumbristas y “tradicionales” del pueblo colombiano, así como también las temáticas amorosas y pueblerinas (como los bambucos: *Campesina santandereana*, *El corazón de la caña* o *Altiva samaritana*), en Yucatán se utilizó casi, exclusivamente, para una función de cortejo, de temática amorosa o haciendo alusión al

objeto amado (*Semejanzas*, *Nuestro nido*, *En tus ojos*). Aunque existen contados casos donde es utilizado del mismo modo que en Colombia, esto es para describir costumbres, escenas o personajes “típicos” o “propios” de Yucatán (como el bambuco *Mestiza*).

Igualmente, la instrumentación implicaría cambios sustanciales entre uno y otro bambuco. Mientras que en Colombia el uso del tiple combinado con el de la guitarra es fundamental, en Yucatán, al no existir el instrumento, no se le necesita, y la instrumentación está destinada a la guitarra y un requinto, o si se trata de un trío yucateco, es a dos guitarras y requinto.

La historia del bambuco en Yucatán es una historia de hermandad de dos pueblos a través de una de las expresiones más bellas de todo el género humano, la música. Y es también una historia que, después del primer contacto del que se tenga un testimonio material en 1908, ha vinculado a ambos territorios desde entonces, para bien o para mal para la posteridad - más para bien, creo yo.

Referencias

- Azula, M., Rodríguez, M. y León, L. (2011). *Canción andina colombiana en duetos. Transcripción y aproximación documental*. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Música. Ediciones Uniandes, 30-48.
- Barriga, M. (2005). Un palimpsesto indescifrable. La educación musical en Bogotá 1880-1920. *El Artista*, 2, 28-41.
- Cervera, J. (2007). La Mérida de Chan Cil. En Vega, Á. (coord.) y Martín, E. (ed.), *Chan Cil y otros precursores de la canción yucateca-Cancionero* (pp. 83-96). México: Escuela Superior de Artes de Yucatán-Centro Regional de Investigación, Documentación y Difusión Musicales "Gerónimo Baqueiro Foster".
- Dordelly, H. (2004). *Cancionero del Cuarteto Coculense. Sones abajeños*, México: Gobierno de Jalisco-Secretaría de Cultura de Jalisco-Cenidim-Conaculta.
- Flores, J. y Dueñas, P. (2010). Los ritmos afrocaribeños durante el Porfiriato. En López, J. G. (corrección de textos y cuidado editorial) ... y *la música se volvió mexicana*. Testimonio musical de México núm. 51 (pp. 243-251). México: Cenidim-INBA-Concaulta-INAH.
- García, F. (2009). *Por los senderos del bambuco*. Recuperado el 14/10/2017 de <http://www.trovadores-yucatecos.com/Bambuco.html>.
- Londoño, P. (2015). La cultura. En Posada, E. (Coord. ed.), *Colombia. La apertura al mundo* (pp. 265-340). Madrid: Taurus-Fundación Mapfre.
- Martínez, R. (2014). *La magia de la canción yucateca. Noventa años de historia: 1890-1980*, México: Conaculta.
- Miñana, C. (1997). Los caminos del bambuco en el siglo XIX. *A Contratiempo*, 9, 8-11.
- Ocampo, J. (1990). *Música y folclor de Colombia*. Bogotá: Plaza y Janes Editores.
- Perea, M. (2014). *Hace 114 años se inauguró el "Circo Teatro Yucateco*. Recuperado el 24/09/2018 de <http://peninsuladeportiva.com/noticias/hace-114-anos-inauguro-circo-teatro-yucateco-14019/>.
- Pérez, L. (2010). *Diccionario de la Canción Popular de Yucatán*. Mérida: Gobierno del estado de Yucatán, Instituto de Cultura de Yucatán, ESAY-Conaculta, (312) 445-446.
- Pérez, L. y Herrera, P. (2012). *Álbum de canciones yucatecas*. Mérida: Gobierno del estado de Yucatán, Biblioteca Básica de Yucatán, 168.
- Portaccio, J. (1995). *Colombia y su música* (vol. II). *Canciones y fiestas de la región andina*. Bogotá: José Portaccio Fontalvo. Apartado 23820, 88-90.
- Quezada, S. (2010). *Historia breve de Yucatán*. México: El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica.
- Ramírez-Casas, O. (2017). *Bambuco antes y después de Pelón Santamarta. Postigo de Orcasas*. Recuperado el 14/11/2017 de <http://postigodeorcasas.blogspot.com.co/>.
- Rendón, H. (2009). *De liras a cuerdas. Una historia de la música a través de las estudiantinas. Medellín, 1940-1980*. Tesis de maestría. Medellín: Universidad Nacional, Departamento de Historia.
- Santamaría, C. (2014). *Vitrolas, rocolas y radioteatros. Hábitos de escucha de la música popular en Medellín, 1930-1950*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Banco de la República, 63-67.
- Vega, Á. (2007). La canción en Yucatán a principios del siglo XX. En Vega, Á. (coord.) y Martín, E. (Ed.), *Chan Cil y otros precursores de la canción yucateca-Cancionero* (pp. 49-68). México: Escuela Superior de Artes de Yucatán, Centro Regional de Investigación, Documentación y Difusión Musicales "Gerónimo Baqueiro Foster".
- Vega, Á. (2010). Danzas y danzones de la familia Cuevas. En López, J. G. (corrección de textos y cuidado editorial) ... y *la música se volvió mexicana*. Testimonio musical de México núm. 51 (pp. 252-257). México: Cenidim-INBA-Concaulta-INAH.

Páginas web: videos

- Ochoa, A. [elAle Guerrero]. (2010, septiembre 27). *Amparo Ochoa-Mestiza* [archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=BrmyqcH3x_U.

Pelón y Marín. *El enterrador (1908)*. Disco 592, lado A. “El Enterrador”. Columbia Records.

Pelón y Marín. [Clásicas colombianas]. (s.f.). *Pelón y Marín: Ya ves (1908)* [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=AKGYMTtjYCM>.

Pelón y Marín. [Clásicas colombianas]. (s.f.). *Pelón y Marín: La brisa (1908)* [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=XXzsuWz4mxw>.

Wills y Escobar. [Clásicas colombianas]. (s.f.). *Wills y Escobar: Frijolito (1919)*.

Entrevistas

León Rengifo, Luis Fernando, entrevistado. En discusión con el autor. Bogotá: 19/09/2017.

Pérez, Germán Darío, entrevistado. En discusión con el autor. Bogotá: 29/08/2017.

Fuentes de archivo

Cancionero, Mérida, Imprenta Gamboa Guzmán, de Luis Rosado Vega, 1909. (Centro Regional de Investigación, Documentación y Difusión Musicales “Gerónimo Baqueiro Foster, Mérida-México). Fondo Gerónimo Baqueiro Foster (FGBF) - Centro Nacional de Investigación y Documentación Musical “Carlos Chávez” (Cenidim).

La *Gaceta Musical*, número de prensa 2. Edición A. Cosgaya. (Centro Regional de Investigación, Documentación y Difusión Musicales “Gerónimo Baqueiro Foster, Mérida-México). Fondo Gerónimo Baqueiro Foster (FGBF) - Centro Nacional de Investigación y Documentación Musical “Carlos Chávez” (Cenidim).

Discografía

Fernando León, *Canción andina colombiana en duetos*. Bogotá: Universidad de los Andes. (2015), compact disc. [-]

Orquesta de Cámara de Mérida, *Música de salón de autores yucatecos del siglo XIX*. Mérida: Escuela Superior de Artes de Yucatán - Centro de Investigación, Documentación y Difusión Musicales “Gerónimo Baqueiro Fóstter”. (2017), compact disc. [-]

Varios artistas, *La canción yucateca* (vol. 1), *La trova antigua*. México: Conaculta-Fonca. (2003). [GB-CD6]

La composición de los *Tres Ballets Criollos* de Guillermo Uribe Holguín como producto de exportación colombiano para un escenario panamericano



Por: Camilo Vaughan Jurado¹
Artículo de reflexión basado en investigación
Recibido: 15 de abril de 2018
Aceptado: 15 de noviembre de 2018

Para citar este artículo/To reference this article:
Vaughan, C. (2019). La composición de los *Tres Ballets Criollos* de Guillermo Uribe Holguín como producto de exportación colombiano para un escenario panamericano. *Música, Cultura y Pensamiento*, 8(8), 81-92.

¹ Colombiano. Compositor y Magíster en Musicología, egresado de la Universidad Nacional de Colombia, con experiencia en docencia, investigación y creación musical. Se ha desempeñado en proyectos de investigación enfocados al análisis de la música académica colombiana del siglo XX. Los productos de estos trabajos se han presentado como ponencias en congresos académicos en Riverside-California (Estados Unidos), Bogotá, Cali y La Habana (Cuba). Su desempeño en la investigación se ha realizado especialmente junto con la Universidad INCCA, el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de Colombia y el Patronato Colombiano de Artes y Ciencias. Actualmente, es docente en el programa profesional de música de la Universidad INCCA de Colombia en las cátedras de Historia de la Música, Contrapunto, Performing Arts, Música y animación e Instrumentación. Es también director musical de DeCámara Experimental, agrupación que realiza actualmente las tareas de musicalización para la productora de animación 2D Dinamita Estudios. cvaughanj@unincca.edu.co.

The creation of the *Tres Ballets Criollos* by Guillermo Uribe Holguín as a Colombian national export product for a Pan-American scenario

Resumen

La composición de los *Tres Ballets Criollos* (1945) fue producto de los esfuerzos de Guillermo Uribe Holguín por conquistar escenarios internacionales diferentes, los que alcanzó en la primera década del siglo durante sus estudios en París. La dedicatoria de los dos primeros ballets a Gilbert Chase y Nicholas Slonimsky, así como las coincidencias formales y de duración con los montajes —que por esos mismos años presentó el Ballet Caravan en varias ciudades de Colombia y América Latina—, sugieren un intento aparentemente fallido del compositor, quien pretendió incursionar con estas tres piezas en la escena musical panamericana promovida por el Gobierno de los Estados Unidos.

Palabras clave: panamericanismo, nacionalismo musical, ballet, políticas culturales, música sinfónica latinoamericana.

Abstract

The composition of the *Tres Ballets Criollos* was the product of Guillermo Uribe Holguín's efforts to conquer international stages, different from those he reached in the first decade of the century during his studies in Paris. The dedication of the first two Ballets to Gilbert Chase and Nicholas Slonimsky, as well as the formal and extension coincidences with the performances that the Ballet Caravan presented at the

same time in several Colombian and Latin American cities, shows us a seemingly unsuccessful attempt by the composer, who pretended to, with through these three pieces, position himself on the Pan-American music scene promoted by the United States government.

Keywords: Pan-Americanism, musical nationalism, ballet, cultural policies, Latin American symphonic music.

Introducción

Es fácil incurrir y recurrir en errores históricos debido al valor implícito contenido en los documentos que nos guían en la reconstrucción de los hechos del pasado. Nuestra actual perspectiva de Guillermo Uribe Holguín es un claro ejemplo de ello. El diploma de la Legión de Honor del Gobierno francés, la foto dedicada y autografiada por Vincent d'Indy, su titulación profesional como egresado de la Schola Cantorum en París, la frecuente utilización de indicaciones en las partituras en francés; toda esta información y documentación, visible y llamativa, parece mostrar a un compositor afrancesado. Como se explica en Vaughan (2015), a través del conjunto de obras sinfónicas que Uribe Holguín tituló como *Poemas sinfónicos*, lo compleja y ambigua que puede resultar la figura de un personaje tan influyente, cambiante y longevo como él. En este artículo se propone una lectura similar sobre los *Tres Ballets Criollos* (1945), que son una consecuencia de la evolución y cambio estético e ideológico del compositor, frente a la cambiante situación del país y el mundo. La colección es, a su vez, una evidencia de otro polo transnacional en el que se apoyó el compositor para tomar decisiones estéticas y de estilo en su obra tardía (Vaughan, 2015).

Entre 1930 y 1940, los mismos años de la composición de los *Ballets criollos*, el Gobierno de los Estados Unidos aplicó una novedosa estrategia para generar vínculos con los países del Sur, preocupado por la amenaza Nazi y por el riesgo de que algunos países de Latinoamérica se inclinaran por el bando alemán en el panorama de la Segunda Guerra Mundial (Galvis y Donadio, 1986). Para ello asignó un importante presupuesto y, entre otras cosas, envió de gira por varios países a tres compañías musicales itinerantes con la intención de fortalecer los lazos entre los países de las Américas: el *Yale Glee Club*, la *League of Composers Wind Quintet* y el *American Ballet Caravan* (Campbell, 2010). El *American Ballet Caravan* fue importante en el desarrollo del género del ballet en América Latina. Un ejemplo de ello es la proximidad que en términos de fechas sugiere una relación de causa y efecto entre la gira de la compañía norteamericana y la fundación de la Escuela Nacional de Ballet en Chile en 1941 (que en 1945 se transformaría en el Ballet Nacional Chileno).

Fríamente engranado con estas tres compañías itinerantes, el Comité de Música de la OIAA² estableció las directrices de las políticas de los intercambios culturales en los que participarían las tres agrupaciones y algunos compositores latinoamericanos que, como consecuencia del intercambio, podrían acceder a los escenarios y las plataformas de los Estados Unidos, un país que para entonces ya era importantísimo para la cultura occidental.

Sobre el compositor

La figura de Guillermo Uribe Holguín es fundamental en los afortunados y desafortunados eventos que relatan la historia de la música académica en Colombia. Su gestión como fundador y después director del Conservatorio Nacional de Música le mereció el favor de algunos y —apoyado en una personalidad antidemagógica y una posición arrogante frente a sus colegas y al público— el rechazo de una gran mayoría. Fueron muchas las personas importantes de la política y la cultura en Colombia con las que se enfrentó a lo largo de su carrera. Entre ellas sobresalen Andrés Pardo Tovar, José Ignacio Perdomo y Gustavo Santos, respectivamente, redactores de la historia de la música de nuestro país y, este último, propietario del periódico *El Tiempo*, quien además ostentó cargos tan importantes como la Dirección Nacional de Bellas Artes y la Alcaldía de Bogotá en los años treinta. Esta situación probablemente aportó a la degradación de su imagen pública y al conflictivo acontecer de sus funciones en cargos institucionales y académicos.

De posición radical frente a sus ideas y con precarias capacidades para conciliar, Uribe Holguín ha sido un personaje que evoca hoy en el medio musical colombiano más antipatía que simpatía. Es aún sujeto de acusaciones que simplifican la complejidad de sus

ideas y posturas como un compositor europeizante (Cortés, 2011; Duque, 2000; Santamaría-Salgado, 2007). Acertadamente descrito por Francisco Curt Lange como un “aristócrata bogotano en la más pura acepción de la palabra, de carácter más bien difícil, sin duda egocéntrico” (Curt, 1938, pp. 757-795), es una de las figuras más polémicas de la historia de la música colombiana.

Su trayectoria es generalmente reconocida como la de un compositor contradictorio: abanderado del nacionalismo musical colombiano que demerita el valor de lo que se acuñó en su tiempo como “las músicas nacionales” y paradigma de la élite económica y política del país.

Los *Ballets Criollos* en la obra de Guillermo Uribe Holguín

Una vez presentado a grandes rasgos el personaje, se quiere hacer énfasis en el asunto del que adolecen la mayoría de los escritos sobre él: muchos de los estudios en torno a su vida y obra se enfocan en el periodo temprano y medio de su carrera. Quizá, el autor más reconocido que ha estudiado su obra y que parece presentar de manera panorámica su bagaje como compositor es Ellie Anne Duque, quien afirma en una de sus obras más citadas que, tras la renuncia a la dirección del Conservatorio Nacional en 1935, “cesó su participación activa en la vida musical del país y se retiró lastimado y decepcionado” (Duque, 1980, p. 21). La verdad es que la producción tardía del compositor refleja nuevas formas de concebir la música, incursiones en géneros y formas musicales que no abordó antes, el reconocimiento de nuevos materiales o insumos musicales locales y nuevas estrategias para el posicionamiento de su obra en escenarios nacionales e internacionales.

En el estudio sobre los poemas sinfónicos (Vaughan, 2015) se proponen tres tendencias en la obra del compositor: i) Universalismo, entendido desde una perspectiva eurocéntrica; ii) Nacionalismo, basado en la identidad de lo criollo y iii) Nacionalismo, basado en la recreación de lo indígena. Cada una de estas tendencias reflejan su pensamiento musical, pero también son herramientas para contextualizar su música como producto en determinados escenarios. En primer lugar, el desarrollo de la línea del universalismo fue la herramienta que utilizó para presentarse como un compositor que dominaba las técnicas y el lenguaje de la música académica europea; técnica que trajo al país y de cuyo canon fue una especie de

² OIAA es la sigla de Office of Inter American Affairs. Esta fue una dependencia que creó el Gobierno de los Estados Unidos para los asuntos de intercambio cultural interamericanos en el agitado panorama político de los años treinta y cuarenta del siglo xx. La dependencia contaba con un comité específico para los intercambios musicales conformado por cuatro figuras importantes de la música y las industrias norteamericanas. Este comité estableció las directrices de las políticas de intercambio cultural musical y definió las obras y los compositores con los que interactuarían las compañías itinerantes. Debido, en parte, al perfil de los miembros del comité y, en parte, a la búsqueda de posicionamientos de los norteamericanos en el panamericanismo que estaban proponiendo y liderando; una de las políticas implícitas fue la de presentar a la música latinoamericana como una música intuitiva y popular más que sinfónica y académica, perfil en el que no encajó fácilmente un personaje como Uribe Holguín, a pesar de sus esfuerzos.

abanderado, incluso desde antes de la de asumir el cargo como director del Conservatorio Nacional.

Por otro lado, el nacionalismo, basado en la recreación de lo indígena fue una herramienta exclusiva de su producción tardía (posterior a 1938), que le permitió articular su obra con las políticas del periodo denominado en Colombia *La República Liberal* (1930-1946), en el que lo campesino y lo indígena surgió con mucha fuerza gracias a los incentivos del Estado y a la producción académica desde diversas disciplinas. Por último, el lenguaje nacionalista, basado en la identidad criolla, que consiste principalmente en el desarrollo de la *hemiola*, elemento rítmico característico de muchas músicas colombianas y latinoamericanas.

En la obra de Uribe Holguín se entiende esta tendencia como una herencia de la cultura ibérica que se ha independizado en términos de estilo con respecto a España (Uribe, 1905). Esta tendencia, a la que pertenecen los *Tres Ballets Criollos*, fue la herramienta con la que soportó y justificó su posición como compositor nacionalista colombiano, apoyado, especialmente, en los ritmos del *bambuco*, el *joropo* y el *pasillo* (Duque, 1980). En este sentido no es casual que Uribe Holguín seleccionara esta y no alguna de las otras dos, para la creación de los *Tres Ballets Criollos*, como un producto dirigido a los escenarios que estaba construyendo el Gobierno de los Estados Unidos en consonancia con los lineamientos propuestos por el Comité de Música de la OIAA.

El Comité de Música de la OIAA

Dentro de las políticas de intercambio cultural de los Estados Unidos, las decisiones de los asuntos musicales eran tomadas por el Comité de Asuntos Musicales de la OIAA. Es importante conocer la conformación del Comité para hacerse una idea de cómo se tomaron las decisiones, ya que el organismo no estaba supeditado a unas instrucciones puntuales desde el Gobierno, sino que, por el contrario, parte de sus funciones era la de establecer las directrices y tomar decisiones de cómo invertir el presupuesto que el Estado asignó a los eventos de intercambio cultural y musical.

El Comité estuvo conformado por cinco miembros: tres eran músicos en pleno ejercicio dedicados a la creación y promoción de la música académica de los Estados Unidos y los otros dos —precisamente, los que contaban en su currículo con aspectos relacionados con Latinoamérica— no eran músicos

profesionales (Campbell, 2012). Obviamente, la puesta en escena que se esperaba desde el Gobierno de los Estados Unidos, no apuntaba a posicionar la música latinoamericana por ella misma, sino por la proyección de “el otro” desde su propia perspectiva y en función de sus propios intereses.

Los siguientes miembros conformaron el Comité de Asuntos Musicales de la OIAA: Marshall Bartolomew, director del coro masculino del Yale University Glee Club, uno de los conjuntos enviados de gira por Latinoamérica; Carleton Sprague Smith, jefe de la división de música de la Biblioteca Pública de Nueva York y, hasta poco antes de unirse al Comité, presidente de la American Musicological Society; Aaron Copland, presidente de la American Composers Alliance, compositor de renombre en pleno ejercicio, además de colega y amigo cercano de varios de los compositores estadounidenses que participaron en el proyecto del American Ballet Caravan (Campbell, 2010); William Berrien, miembro del American Council of Learned Societies, quien no era músico profesional, sino un experto en lenguas romances en Latinoamérica; y Evans Clark, director ejecutivo de Twentieth Century Found, un sujeto personalmente interesado en las posibilidades comerciales lucrativas de la música de Latinoamérica quien, como Berrien, tampoco era músico profesional (Campbell, 2012).

Smith, Copland y Bartolomew eran personajes notables de la escena y la academia musical norteamericana, con carreras enfocadas en la música académica de los Estados Unidos. La decisión del Estado norteamericano de seleccionar a estos tres expertos de la música de su propio país, acompañado de dos o más que no eran músicos profesionales y cuyos perfiles se inclinaban a una concepción de la música latinoamericana enfocada en lo popular, sugiere que su intención era posicionar a la “música seria” de su país en un panorama panamericano, con la posibilidad de seleccionar también qué música de los países vecinos sería promovida y presentada como representativa de ellos. En efecto, las decisiones del comité pretendían promover una música estadounidense “representativa” desde lo tradicional (*folk*, excluido explícitamente al *jazz*) y una música “seria” que se alejara del lenguaje disonante que proponía la música europea por esos años (Campbell, 2012). En resumen, se buscaba presentar como estadounidense la música *folk* y la música académica, tal como la propone el lenguaje musical de Copland y su círculo profesional, y la música latinoamericana

con la doble función de resaltar el contraste con Europa y representar a los países del Sur desde una perspectiva superficial, que asumiera el papel de vecino primitivo de los Estados Unidos.

La privilegiada posición de Copland como compositor y miembro del Comité ofrecía una gran oportunidad para su carrera. La ausencia de lineamientos específicos en términos del canon que deberían asumir las compañías norteamericanas y la necesidad de incluir música americana que contrastara con la europea en las giras, le dio la posibilidad de imponer su lenguaje como el canon, maniobrando con las infinitas posibilidades del adjetivo “representativo” en lo que concierne a la música de su país (Campbell, 2012)³. Era de esperarse que la reputación, el dominio de los aspectos técnicos y estéticos de la música contemporánea y el medio musical en el que se desenvolvía, teniendo en cuenta, además, las conexiones políticas que había entre su medio y algunas de las personas más influyentes del Gobierno, le permitiera a Copland imponerse y aprovechara esta oportunidad para el compositor y su círculo profesional (Campbell, 2010)⁴. En este sentido, la participación de Copland en el Comité fue un factor decisivo en el parcialmente fallido intento de Uribe Holguín por acceder a los escenarios panamericanos propuestos desde Estados Unidos, como se verá adelante.

Si bien la existencia del Comité con facultades para asignar el presupuesto fue muy corta (menos de un año), algunas de las ideas que plasmaron en las minutas continuaron siendo importantes para la definición de lo que es la “música americana” para el panamericanismo, propuesto desde el Norte. Uno de los aspectos más importantes y recurrentes es la idea de diferenciación cultural con Europa (Copland, 1952), asunto que Uribe Holguín entendía de manera muy diferente. Para nuestro compositor, la cultura colombiana —y americana— eran producto de la cultura europea. El marcado pensamiento musical historicista que aprendió en la *Schola Cantorum*, le

impedía a Uribe Holguín pensar en la cultura americana como algo independiente y desprendido de la cultura europea, que es, en parte, lo que proponía el panamericanismo estadounidense (Campbell, 2012).

Más allá del lineamiento personal en las decisiones del Comité, Colombia era de gran importancia para el Gobierno norteamericano y, por ende, para el Comité y así como para las políticas de intercambio cultural posteriores. Síntoma de ello es el cambio de parecer de Bartholomew frente a la inclusión de Colombia, Ecuador y Venezuela en la gira del Yale Glee Club, debido al “interés geográfico” que tenía para los Estados Unidos (Campbell, 2012).

Todo lo anterior es importante para entender las dinámicas del Comité, del intercambio cultural que propuso el Gobierno de los Estados Unidos durante más de medio siglo —como consecuencia de la Segunda Guerra Mundial y de la guerra fría—, y de la manera como se tomaron las decisiones para la inclusión de los productos musicales latinoamericanos en estos nuevos escenarios panamericanos.

El American Ballet Caravan

Una de las agrupaciones que se presentaron ante el Comité para solicitar el presupuesto fue el American Ballet Caravan, dirigido por el empresario norteamericano Lincoln Kirstein, quien diseñó la propuesta de manera atractiva, conociendo los intereses del Estado y aprovechando una cercanía personal con importantes miembros del Gobierno norteamericano que le permitió incluir su proyecto en las asignaciones presupuestales del Comité (Garafola, 2002).

La compañía de Ballet existió desde 1936. Esta había trabajado junto con el reconocido coreógrafo George Balanchine, quien realizaría también gran parte de las coreografías para la gira en Latinoamérica (Campbell, 2010)⁵. Una parte del proyecto que no llegó a suceder dentro de los tiempos de funcionamiento del Comité de Asuntos Musicales de la OIAA, fue la comisión de una serie de composiciones de autores latinoamericanos que se pondrían en escena con coreografías de Balanchine, y con la interpretación del American Ballet Caravan. Por supuesto —y con miras al establecido objetivo de generar un

3 El año anterior al envío de la gira del Ballet Caravan por Latinoamérica, se realizaron giras artísticas del Ballet de Arturo Toscanini y Leopoldo Stokowsky y el Comité estableció de manera explícita en las minutas la necesidad de contrastar con esas giras.

4 Copland, además de conseguir que el Comité definiera como música representativa y sería precisamente las características que tiene su música, logró también que se seleccionaran como compositores para la gira del Ballet Caravan exclusivamente a compositores, profesionalmente relacionados con él. Entre ellos están Virgil Thomson, Paul Bowels, Alec Wilder y, por supuesto, Copland en persona con su *Ballet Billy the Kid*.

5 La compañía nació como una escuela de ballet en 1934, llamada la American School of Ballet y luego como la American Ballet Company en 1935, para finalmente transformarse en el Ballet Caravan en 1936 que tendría como propósito generar, a partir del estilo ruso de Balanchine, una danza propiamente estadounidense.

lenguaje de danza estadounidense—, junto con las coreografías de Balanchine, asignadas en su mayoría a las obras “clásicas” (*i. e.*, europeas), incluidas en el repertorio, hubo coreografías de autores norteamericanos, que se le asignaron precisamente a las obras y los arreglos de compositores estadounidenses (Campbell, 2010).

Características del repertorio

Como parte de la estrategia para el posicionamiento de la música académica de los Estados Unidos, hubo un importante control del repertorio que debían interpretar las compañías itinerantes, el cual se estableció con un frío cálculo por parte del Comité de Música. El objetivo era posicionar la música académica y contemporánea de su país, pero para lograrlo no bastaba con generar un repertorio exclusivamente norteamericano. Por un lado, estaban conscientes de que dicho repertorio, por ser nuevo, no atraería a un gran público y en ese sentido necesitaban apoyar los programas en obras del repertorio académico europeo establecido como Rossini, Tchaikovsky, Stravinsky y Johann Sebastian Bach (Campbell, 2010). Y, por otro, aunque en mucha menor cantidad, era conveniente incluir algunas obras de compositores latinoamericanos para justificar la idea de panamericanismo, eso sí, obviamente protagonizado por los principales financiadores de la gira, es decir, los estadounidenses⁶.

Con miras a lograr la facilidad de mezcla en el repertorio, los montajes no están conformados por obras extensas, sino por miniaturas orquestales con una puesta en escena breve y concreta que permitiera reorganizar en cada función el material, teniendo en cuenta los lineamientos mencionados.

Financiamiento de los Estados Unidos y los gobiernos locales para las giras

La gira de la compañía sucedió con una inversión mayoritaria del Gobierno norteamericano, pero con copatrocinio y colaboración de entidades nacionales. En Colombia, por ejemplo, colaboró en las puestas en escena la Orquesta Sinfónica Nacional y el patrocinio del Departamento de Extensión Cultural

(periódico *El Tiempo*, 13 de octubre de 1941). No obstante, la participación del Estado y la asistencia de figuras importantes a la manera de evento diplomático, el repertorio y las decisiones finales de las puestas en escena fueron tomadas exclusivamente desde los Estados Unidos (Garafola, 2002). Con un importante presupuesto, y conscientes de que era tan estratégica la calidad de la puesta en escena, como todo el evento social en torno a la gira, se invirtió gran cantidad de dinero en publicidad y la realización de eventos sociales alrededor de las presentaciones de la compañía (véase figura 1).



Figura 1. Publicidad: “Cena especial en honor del Ballet Americano”, en el periódico *El Tiempo* del 14 de octubre de 1941

En Bogotá, la gira fue un éxito rotundo. Las reseñas en la prensa ensalzan la presentación como algo nunca antes visto en el país y el itinerario de la compañía se extendió un día más de lo que se previó en la programación desde los Estados Unidos⁷. A las funciones asistieron los más altos cargos del Gobierno y de la alta sociedad bogotana y cuesta creer que, entre esta ilustre asistencia de la noche de gala en el Teatro Colón de Bogotá, no se encontraba nuestro ilustre compositor Guillermo Uribe Holguín. Incluso, más allá de las funciones en Bogotá (donde se realizaron ocho funciones), y aunque definitivamente Colombia no era en Latinoamérica la prioridad central del Gobierno norteamericano (Campbell, 2010)⁸, la gira tuvo una presencia notable en todo el país:

6 En las presentaciones que hizo el Ballet Caravan en Bogotá, de repertorio latinoamericano se incluyó únicamente la *Fantasia brasileira* de Francisco Mignone, con coreografía de George Balanchine, probablemente debido a la necesidad de diferenciación de la danza estadounidense con respecto a la europea y a la de Latinoamérica, sugiriendo implícitamente la no independencia de la cultura del vecino continente con respecto a sus raíces europeas. *Creating Something out of Nothing*, pp. 15-16, Bogotá: periódico *El Tiempo*, octubre 13-21 de 1941.

7 De acuerdo con la programación que aparece en los documentos con los que trabajó Campbell en su disertación doctoral, las presentaciones en Bogotá sucederían entre el 14 y el 20 de octubre de 1941. En la prensa bogotana se anuncia una función extra para el día 21 de octubre.

8 El Gobierno norteamericano, en el panorama de la Segunda Guerra Mundial, estaba especialmente preocupado por mejorar las relaciones con Argentina y Brasil, mientras que en Colombia ya la prensa local y buena parte de la opinión pública se inclinaba al bando norteamericano (*Shaping Solidarity*).

efectuó funciones también en Medellín, Cali y Manizales durante más de veinte días (Campbell, 2010).

Por último, la idea de reciprocidad que propuso el Comité de Música para incluir obras de compositores latinoamericanos, si bien no llegó a suceder más allá de la adopción de la *Fantasia para piano* de Francisco Mignone, incluyó los nombres de Alberto Ginastera, Mignone y Domingo Santacruz, argentino, brasilero y chileno, respectivamente. A Ginastera se le comisionó la creación de su ballet *La estancia* y a Santacruz se le pagaron los derechos de interpretación de *Cinco piezas breves para orquesta* (1937), aunque ninguna de las obras de estos dos compositores formó parte del programa final que ofreció el Ballet Caravan en la gira Latinoamericana (Campbell, 2012).

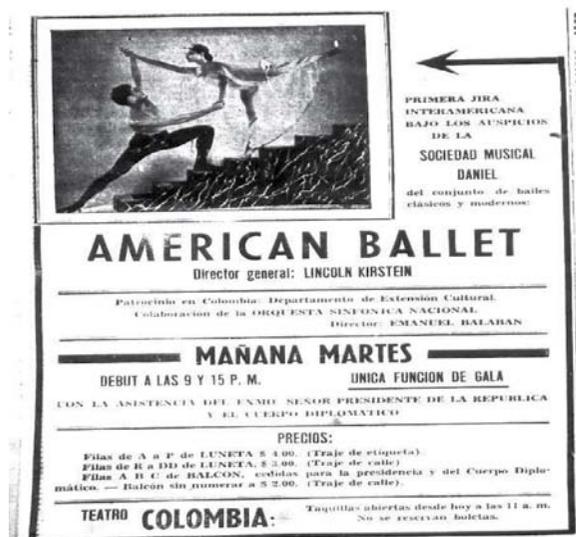


Figura 2. Publicidad del debut, en el periódico El Tiempo, 13 de octubre de 1941

Los Tres Ballets Criollos

La composición los *Tres Ballets Criollos* es una de las exploraciones novedosas del periodo tardío de Uribe Holguín. Como se dijo inicialmente, la obra de este compositor es susceptible de una comprensión en torno a las estrategias para el posicionamiento de su música en escenarios locales e internacionales. En particular, esta colección de miniaturas sinfónicas fue producto de los esfuerzos del compositor por alcanzar los escenarios panamericanos que por esos años promovió el Gobierno de los Estados Unidos, para ofrecer su obra como representante de la música sinfónica colombiana en ellos. La dedicatoria de los dos primeros ballets a Gilbert Chase y Nicholas Slonimsky, así como las coincidencias formales, estéticas y de duración con respecto a los montajes, que por esos mismos años presentó el American Ballet Caravan en varias ciudades del continente,

son evidencias de un intento aparentemente fallido del compositor, quien pretendió con estas tres piezas incursionar en tales escenarios.

Los manuscritos de la partitura orquestal de los dos primeros *Ballets Criollos*, con fecha de finalización de septiembre de 1945 (el primero de ellos a menos de un mes de la victoria de los Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial), contienen la dedicatoria en inglés a Gilbert Chase y Nicholas Slonimsky de puño y letra de Uribe Holguín. El Ballet No. 1 “to my friend Gilbert Chase” y el Ballet No. 2 “to my friend Nicholas Slonimsky”. El tercer ballet, terminado un par de meses después, en noviembre del mismo año y, como el segundo, en Usatama, la finca cafetera del compositor (Uribe, 1945).

Una revisión al catálogo del compositor refleja una única, repentina y aparentemente injustificada incursión en el género del ballet. En revisiones anteriores a la obra del compositor me he encontrado con que esas apariciones repentinas suelen responder a situaciones coincidentes con oportunidades o necesidades del momento (Vaughan, 2015). La evidencia que permitió enfocar el asunto fue la dedicatoria de los dos primeros ballets a estas dos influyentes figuras de la crítica musical, la música y la musicología estadounidense.

Gilbert Chase, crítico musical y pionero de la musicología estadounidense enfocó su carrera, quizá debido a su origen cubano, hacia las músicas hispanas e hispanoamericanas. Realizó publicaciones notables en torno a estas músicas, entre las que destacan por lo menos tres artículos sobre Ginastera, una guía sobre la música latinoamericana y un libro sobre la música en España (Hess, 2012). Además de su producción intelectual, ostentó cargos administrativos importantes en instituciones estadounidenses como *The Library of Congress* (donde fue nombrado como especialista en música latinoamericana) y *The United States Group for Latin American Music*, donde trabajó al lado, nada más ni nada menos, que de Aaron Copland y Carlethon Sprage Smith, dos de los tres miembros del Comité de Música de la OIAA (Campbell, 2010)⁹.

Nicholas Slonimsky, con quien Uribe Holguín intercambió amplia correspondencia y cuya amistad parece remontarse a las celebraciones del cuarto centenario de la ciudad de Bogotá en 1938, era un compositor, pianista, crítico y musicólogo esta-

⁹ Hay un aspecto adicional que podría sumarse a las motivaciones de Uribe Holguín para dedicar el ballet a Gilbert Chase: la posible relación familiar entre Gilbert y Lucía Chase, una bailarina y coreógrafa de ballet, importantísima para los Estados Unidos a mediados del siglo xx (*Shaping Solidarity*). Desafortunadamente, no he podido confirmar aún el parentesco entre los dos.

dounidense, también fuertemente relacionado con el asunto de la música latinoamericana. Participó activamente en la conferencia sobre relaciones interamericanas en música, que fue uno de los precedentes importantes del Comité de Música de la OIAA (Campbell, 2010), autor del libro *Music since 1900* y de un artículo al que Uribe Holguín le prestó bastante atención titulado *Problemas de la música moderna* (Slonimsky, 1938).

Además de los lazos con el Gobierno estadounidense, Slonimsky era clave para Uribe Holguín, ya que en el pasado, durante el periodo en que Gustavo Santos presidió la Dirección Nacional de Bellas Artes del Gobierno colombiano (una especie de Ministerio de Cultura de la época), fue uno de los delegados internacionales que firmó una carta dirigida a la dependencia gubernamental, solicitando que se hiciera la edición y publicación de los —hasta entonces— 250 trozos en el *sentimiento popular* (Vaughan, 2015).

Se sumarían a la relación de los dos personajes con el Gobierno norteamericano y sus políticas de intercambio cultural con Latinoamérica, y a la coincidencia cronológica con la victoria de los Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial y a las recientes presentaciones del American Ballet Caravan en Bogotá, Colombia y Latinoamérica, las características musicales de los *Ballets Criollos*, para mostrarnos una colección de obras creadas y direccionadas a los escenarios panamericanos que ofrecía el vecino del Norte.

El Comité de Asuntos Musicales de la OIAA estableció que las obras que se presentarían en la gira del *Ballet Caravan* serían de corta duración, sobre música no disonante ni elitista (*i. e.*, europea) y que utilizaría piezas “accesibles” para el público en general. El proyecto propendía por un intercambio musical con las músicas latinoamericanas y, aunque Uribe Holguín nunca formó parte del proyecto oficialmente (a diferencia de compositores como Alberto Ginastera —quien creó el ballet *La estancia* para este proyecto— o Francisco Mignone —que participaría con su *Fantasia brasileira*—), la composición de los *Tres Ballets Criollos* está claramente articulada con todos los parámetros propuestos por el Comité.

Los *Tres Ballets Criollos* son miniaturas de aproximadamente cinco minutos cada una, una serie que, en conjunto o por separado, es muy fácil de acomodar en un programa como los que ofreció el American

Ballet Caravan cuando vino a Latinoamérica. La postura de Uribe Holguín frente a las músicas vanguardistas europeas siempre fue escéptica (Uribe, 1960) y, en ese sentido, no significaba ningún esfuerzo para el compositor acomodar el lenguaje de los *Ballets* a este segundo parámetro establecido por el Comité. Por último, es importante recordar que los *Ballets Criollos* son de las obras más “accesibles” (que han gozado de popularidad) en el catálogo de Uribe Holguín. Se han realizado presentaciones con relativa frecuencia, existe un arreglo para banda sinfónica que se ha interpretado en varias ocasiones¹⁰ y es de las pocas obras del compositor que se encuentra fácilmente para consulta en plataformas de Internet como YouTube¹¹. La composición de los *Ballets Criollos* es claramente “accesible” desde su estructura musical: son diatónicos, fraseados y periodizados de manera regular (en contraste con mucha de su música que rompe esa regularidad de manera constante) y relativamente repetitiva, de nuevo, con respecto al resto de su música.

Colombia no era la primera ni la segunda prioridad en las estrategias de intercambio cultural que envió el Gobierno de los Estados Unidos; por lo menos, no en el frustrado proyecto de encargo de obras de compositores latinoamericanos para la puesta en escena del American Ballet Caravan. De manera accidental, al revisar los periódicos bogotanos en busca de información acerca de la gira del Ballet Caravan, se hallaron artículos y caricaturas que reflejan una evidente postura antinazi de los medios de comunicación; razón por la que, seguramente, a los ojos del Estado norteamericano, resultaba mucho más urgente y delicado el acercamiento con naciones como Argentina y Brasil, en las que el bando no estaba claramente definido a favor de los Estados Unidos. En la figura 3 se reproduce una caricatura de Rivero Gil, publicada en el periódico *El Tiempo* del 18 de octubre de 1941, que representa a dos soldados alemanes (ambos con un pequeño bigote al estilo de Hitler) cargando una bomba y, junto a ellos, una bomba con una esvástica dibujada. Uno le dice al otro: “Ya han evacuado mujeres y niños” y el otro responde: “¡Vaya! Nos dejaron sin objetivos”.

10 Luis Becerra hizo el mencionado arreglo y la partitura puede consultarse en el CDM (Centro de Documentación Musical) de la Biblioteca Nacional, en Bogotá.

11 <https://www.youtube.com/watch?v=2jcdqaf1ddm>.

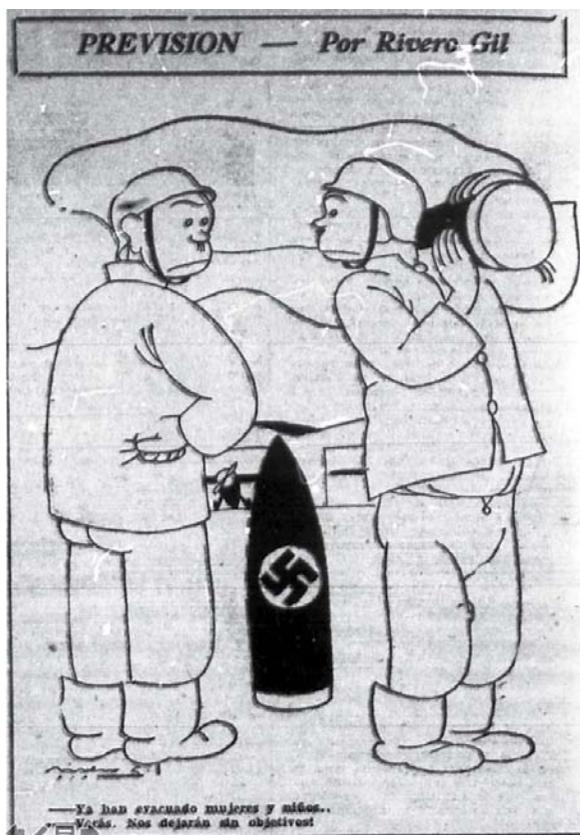


Figura 3. Caricatura antinazi, en El Tiempo, 18 de octubre de 1941

Sin embargo, la presencia de ciudades colombianas programadas en el cronograma de funciones de la gira de 1941, que presenta Campbell (2010) en su disertación, evidencia una relevancia considerable en Colombia. Solo allí, la compañía de Ballet programó doce funciones, se presentó en cuatro ciudades y, tras revisar los periódicos del momento, encontramos que además de las funciones programadas, la compañía realizó por lo menos una función adicional el día 21 de octubre en Bogotá, con una función promovida de la siguiente manera en la edición del 20 de octubre del periódico El Tiempo (véase figura 4).

Más allá de las características que el Comité de Asuntos Musicales propuso explícitamente, y de aquellas que las funciones del Ballet Caravan tenían de manera implícita, Uribe Holguín quería ofrecer un

producto representativo de la música colombiana. Dijimos antes que la línea en la que se enmarcan los *Ballets Criollos* es la del nacionalismo musical basado en la identidad criolla. Esta identidad está apoyada fundamentalmente en la explotación de las posibilidades rítmicas de la *hemiola*. Esa superposición de ritmos ternarios y binarios puede ser abstracta en algunas obras de Uribe Holguín, por utilizarse como una herramienta hermenéutica dentro de un discurso contenido en la música¹², o alejarse en sonoridad típica de la *hemiola* en las músicas populares, debido a su utilización como una característica de diferenciación entre las diferentes voces en una textura polifónica, en lugar de un *ostinato* rítmico en el acompañamiento. En los *Ballets Criollos* la utilización de la *hemiola* es evidente y muy cercana a la de su uso en las músicas tradicionales y populares colombianas. Esto debido a la presencia constante de *ostinati* rítmicos que resaltan las incongruencias métricas y que contiene en la melodía yuxtaposiciones —en lugar de superposiciones— de la subdivisión en tres y dos.

En el primer *Ballet Criollo*, desde que inicia la orquesta (después de una breve introducción de tres compases de los timbales), aparece un *ostinato* rítmico y armónico que acompaña la mayor parte del movimiento y que apoya el carácter alegre y proto-tradicional de la pieza (véase figura 5).

En el segundo (véase figura 6), la utilización está más apoyada en la mencionada yuxtaposición, que en la superposición que refleja el *ostinato* del primer ballet. A su vez, el segundo y tercer ballet reflejan una especie de síntesis de las dos formas de utilización de la *hemiola* que el compositor exploró en su línea del nacionalismo en torno a la identidad criolla; es decir, la superposición a manera de *ostinato* en el acompañamiento y el tratamiento melódico de la yuxtaposición de las subdivisiones contrastantes.

¹²Tal es el caso del desarrollo de la *hemiola* a lo largo de los tres primeros cuadros del poema sinfónico *Conquistadores*. Para una discusión detallada al respecto, véase Vaughan (2015, pp. 80-90).

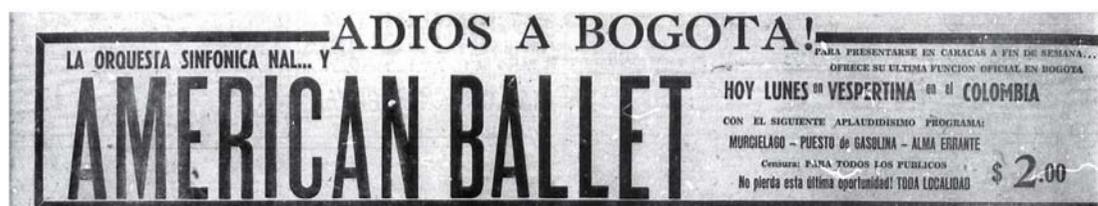


Figura 4. Adiós a Bogotá, publicidad en el periódico El Tiempo del 20 de octubre de 1941



Figura 5. Primer Ballet Criollo, ostinato (reducción), cc.1-4

Desde una perspectiva etimológica, la utilización de la palabra ‘criollo’ por el compositor en su catálogo es excepcional y cumple una doble función. Por un lado, es el reflejo de lo que él consideraba el origen de la cultura colombiana, como producto de los descendientes de los españoles; y, por otro, implicaba la utilización de un término fácil de traducir al inglés (*creole*) y al francés —canadiense— (*créole*) de Norteamérica, o de aplicar al español desde Argentina hasta México, transformando el título de la colección de miniaturas sinfónicas en un título perfectamente comprensible en todo lo largo y ancho de América.

Ahora, ¿por qué los *Ballets Criollos* no conquistaron los escenarios panamericanos a los que nuestra hipótesis dice que —apuntó Uribe Holguín— si la obra se articulaba perfectamente con los parámetros de

tales escenarios? Por una parte, Copland siguió teniendo un importante poder de decisión sobre las políticas de intercambio cultural panamericano propuesto desde el Norte, aun después de la disolución del Comité de Música de la OIAA. Se debe decir que él no fue, precisamente, un propulsor de la obra de Uribe Holguín y en, por lo menos, dos ocasiones señala el descuido que reflejan las partituras del compositor colombiano (Copland, 1960)¹³, lo que nos hace pensar que la presencia de Copland

¹³ Parece ser que Copland tuvo acceso al archivo personal de Uribe Holguín y, probablemente, el descuido al que hace referencia se deba a la pésima caligrafía que tuvo Uribe Holguín, especialmente hasta finales de la década de los treinta, como consecuencia de su doble papel como compositor y director de la Orquesta Sinfónica Nacional, lo cual convirtió a algunas de sus partituras más en una guía mnemotécnica que en una partitura rigurosa y clara (Vaughan, 2015).



Figura 6. Segundo Ballet Criollo (reducción), cc.1-12

probablemente obstaculizó la realización del objetivo del compositor colombiano.

Por otra parte, si bien el proyecto de ballet americano de Lincoln Kirstein —quien ostentó el cargo de director del Ballet de New York después de la disolución del Ballet Caravan— siguió implementando intercambios culturales junto con el Departamento de Estado durante la guerra fría (Campbell, 2012), en 1945, cuando empieza la discordia de la guerra fría entre la Unión Soviética y los Estados Unidos, decae el proyecto de intercambio cultural, puesto que al Congreso de los Estados Unidos le huele a socialismo el soporte financiero de las artes por parte del Estado (Garafola, 2002).

Conclusiones

La composición de los *Tres Ballets Criollos*, a la luz de las fechas de su composición, que coinciden con los años de mayor actividad de los intercambios culturales propulsados por los Estados Unidos, como consecuencia de la guerra mundial y la guerra fría; de la coincidencia de los formatos que estaba utilizando la compañía del American Ballet Caravan; y del hecho de que dos de las tres piezas que los conforman están dedicadas a importantes figuras de la música y la musicología norteamericana en esos años, parecen haber sido creados como producto musical de exportación para presentarse en el gran escenario de distribución panamericano que ofreció el Gobierno estadounidense.

Dentro de tales políticas, la realización de la gira de 1941 del American Ballet Caravan, que estuvo en particular enfocada en el asunto de las músicas populares latinoamericanas como elemento estilístico aprovechable en las músicas “serias” (Campbell, 2010), fue tal vez la que preparó y llevó a la cabeza y la pluma de Uribe Holguín el proyecto de creación de estos ballets, una vez asegurada la hegemonía política norteamericana a nivel mundial tras el triunfo en la segunda guerra en septiembre de 1945. En este sentido, la selección de Uribe Holguín de la tendencia nacionalista basada en lo criollo —dentro del esquema de las tres tendencias en la producción del compositor que propongo— para crear los *Ballets Criollos* es adecuada a tal propósito. La composición de estas piezas, todas nutridas de elementos de las músicas populares y tradicionales colombianas que él conocía, es evidencia de los esfuerzos del compositor para encajar en las directrices de las políticas de estado de los Estados Unidos para los intercambios musicales interamericanos de aquellos años.

A pesar de la aparente motivación estética y altruista con la que se suele interpretar la producción de los compositores académicos, la verdad es que las grandes figuras de la música académica también son motivadas por intereses mundanos y frecuentemente se proyectan con estrategias para el posicionamiento de su obra, como las que utilizan abiertamente los compositores y productores de músicas comerciales. Una lectura diacrónica del título y el contenido musical de los *Tres Ballets Criollos*, saca a la luz tales estrategias de Guillermo Uribe Holguín.

Referencias

- Campbell, J. (2010). *Shaping Solidarity: Music diplomacy and inter-American relations, EE. UU.* Disertación doctoral de la Universidad de Connecticut.
- Campbell, J. (2012). Creating something out of nothing: The office of Inter American Affairs Music Comitee (1940-1941) and the inception of a policy for musical diplomacy. *The Journal of the Society for Historians of American Foreign Relations*, 36, 29-39.
- Chase, G. (1962). *A guide to the music of Latin America*. Washington: Pan-American Union.
- Chase, G. (1958). Creative trends in Latin America I. *Tempo New Series*, 48 (Summer), Cambridge University press: 28-34.
- Chase, G. (1959). Creative trends in Latin America II. *Tempo New Series*, 50 (Winter), Cambridge University press: 25-28.
- Chase, G. (1957). Alberto Ginastera: Argentine composer. *The Musical Quarterly*, 43, 4, (October). Oxford University press, 439-460.
- Copland A. (1952). *Music and imagination*. Cambridge: Harvard University Press.
- Copland, A. (1960). *The composers of South America*. Disponible en <https://www.loc.gov/resource/copland.writ0051.0/?sp=1>.
- Cortés, J. (2011). Una lectura a la *Revista del Conservatorio* (1910-1911) en su centenario. *Ensayos, Historia y Teoría del Arte*, núm. 20. Bogotá: Instituto de Investigaciones Estéticas, Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia.
- Curt, F. (1938). Guillermo Uribe Holguín. *Boletín Latinoamericano de música* (vol. 4). Bogotá.
- Duque, E. (1980). *Guillermo Uribe Holguín y sus trescientos trozos en el sentimiento popular*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

- Duque, E. (2000). El estudio de la música. En Bermúdez, E. (ed.), *Historia de la música en Santa Fe y Bogotá* (pp. 125-150), Bogotá: Fundación de Música.
- Galvis, S. y Donadio, A. (1986). *Colombia nazi 1939-1945* (2ª ed.). Bogotá: Planeta.
- Garafola, L. (2002). Dollars for dance: Lincoln Kirstein, City Center, and the Rockefeller Foundation. *Dance Chronicle*, 25(1), 101-114.
- Hess, C. (2012). “De aspecto inglés, pero de alma española”: Gilbert Chase, Spain, and Musicology in the United States. *Revista de Musicología*, 35(2), 263-296.
- Santamaría-Salgado, C. (2007). El Bambuco, Los saberes mestizos y la Academia: un análisis histórico de la persistencia de la colonialidad en los estudios musicales latinoamericanos. *Latin American Music Review*, 28(1), 1-23.
- Slonimsky, N. (1938). Problemas de la música moderna. *Boletín Latinoamericano de música*, 4, 851-858.
- Uribe, G. (1905). Los Pirineos de Felipe Pedrell. *Revista Trofeos*, Bogotá.
- Uribe, G. (1945). *Tres Ballets Criollos op. 78 nos. 1, 2 y 3. Partitura general y partes*. Bogotá: Fundación Guillermo Uribe Holguín del Patronato Colombiano de Artes y Ciencias. Carpeta 13 E.
- Uribe, G. (1960). “Revolución en la música”. *El Espectador*, 31 de agosto de 1960.
- Vaughan, C. (2015). *Los poemas sinfónicos de Guillermo Uribe Holguín (1880-1971)*. Tesis de maestría de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

Métodos y textos adoptados para la enseñanza de música de 1880 a 1920. Métodos utilizados en educación informal y métodos para enseñanza de canto en las escuelas



Por: Martha Lucía Barriga Monroy¹

Artículo de reflexión

Recibido: 15 de junio de 2018

Aceptado: 15 de noviembre de 2018

1 (PhD). Docente investigadora retirada de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Se graduó como pianista en la Universidad Nacional de Colombia. Licenciada en lenguas extranjeras inglés-francés de la Universidad Pedagógica Nacional. Máster en Educación Musical de la Universidad Tokyo Gakugei Daigaku, en Japón, y Doctora en Historia de la Educación Latinoamericana de RudeColombia. Autora de los siguientes libros, entre otros: *Historia de la educación musical en Bogotá 1880-1920. Un palimpsesto indescifrable*; *Historia de la educación musical en Pamplona, Colombia 1880-1920. Un mestizaje cultural*; *Metodologías de la investigación en educación artística*; *La investigación en educación artística. Una guía para la presentación de proyectos de pregrado y postgrado*; *Teaching Piano to beginners in Japan 1984-1987: A survey of Japanese piano methods for beginners*; *Historia de la enseñanza de las artes plásticas en Bogotá 1880-1920*. Profesora universitaria de piano, investigación e historia de la música. marthabarriga@hotmail.com.

Texts and methods used for music teaching from 1880 to 1920. Methods used in informal education and methods for singing teaching at schools

Para citar este artículo/To reference this article: Barriga, M. L. (2019). Métodos y textos adoptados para la enseñanza de música de 1880 a 1920. Métodos utilizados en educación informal y métodos para enseñanza de canto en las escuelas. *Música, Cultura y Pensamiento*, 8(8), 93-103.

Resumen

Este artículo versa, específicamente, sobre los métodos para la enseñanza de la música utilizados en la educación informal en las bandas y estudiantinas de los músicos. Asimismo, se conocerán los métodos de canto empleados para la enseñanza de la música en las escuelas. También conoceremos la forma como se celebraban dos fiestas patrias en las escuelas.

Palabras clave: educación informal, educación formal, bandas, tiple, bandola, canto.

Abstract

This article deals, specifically, with music teaching methods used both for informal music education and methods used for teaching music at schools during this period 1880-1920. We will also know how two patriotic days were celebrated by schools.

Keywords: informal education, formal education, bands, tiple, bandola, singing class.

La enseñanza de la música en las bandas

Iniciaremos por conocer los métodos utilizados para la enseñanza de la música en las bandas. Es necesario recordar que la enseñanza impartida en las bandas era de tipo informal. Es decir, que no se utilizaba notación, no había un currículo o plan de estudios a seguir, ni tampoco formas de evaluación. La enseñanza era dada por una persona idónea en los toques de corneta o tambor, y los estudiantes aprendían la música mediante el oído, la observación, la imitación y la repetición. Se conoce que en el período de estudio se utilizó el siguiente método (véase figura 1).

Elementos de milicia, de Pablo Martínez, fue una obra publicada en 1898 en Bogotá, por la Imprenta de Medardo Rivas. Se destaca especialmente la transcripción de los 68 toques de corneta que aparecen en el apéndice, que ya habían sido trabajados en 1883 en la Litografía Ayala, y que son copia fiel de los 68 toques de corneta que trae la obra *Táctica de infantería* (1896), de Emory Upton (Barriga, 2005, tesis doctoral, anexo 7, p. 318).

Métodos para la enseñanza de música de cuerdas en las estudiantinas y estudios de los músicos

Recordemos que tanto las bandas como las estudiantinas constituyeron las primeras escuelas de educación musical informal. De allí surgieron los primeros maestros; allí se formaron músicos mediante el oído, la imitación, la observación y la repetición. Precisamente, en los estudios de los músicos se conformaron las estudiantinas y se enseñó a tocar el tiple y la bandola, mediante los métodos que conoceremos a continuación (Barriga, 2012):

- *El método de Telésforo D'Alemán (padre). Método completo para aprender con perfección a tocar la bandola.* Fue publicado en 1885, por Telésforo D'Alemán padre. No poseemos más datos al respecto.
- *El método de Telésforo D'Alemán (padre). Nuevo sistema para aprender fácilmente los tonos en el tiple.* Publicado en Bogotá, en 1887, por la Imprenta de Medardo Rivas.

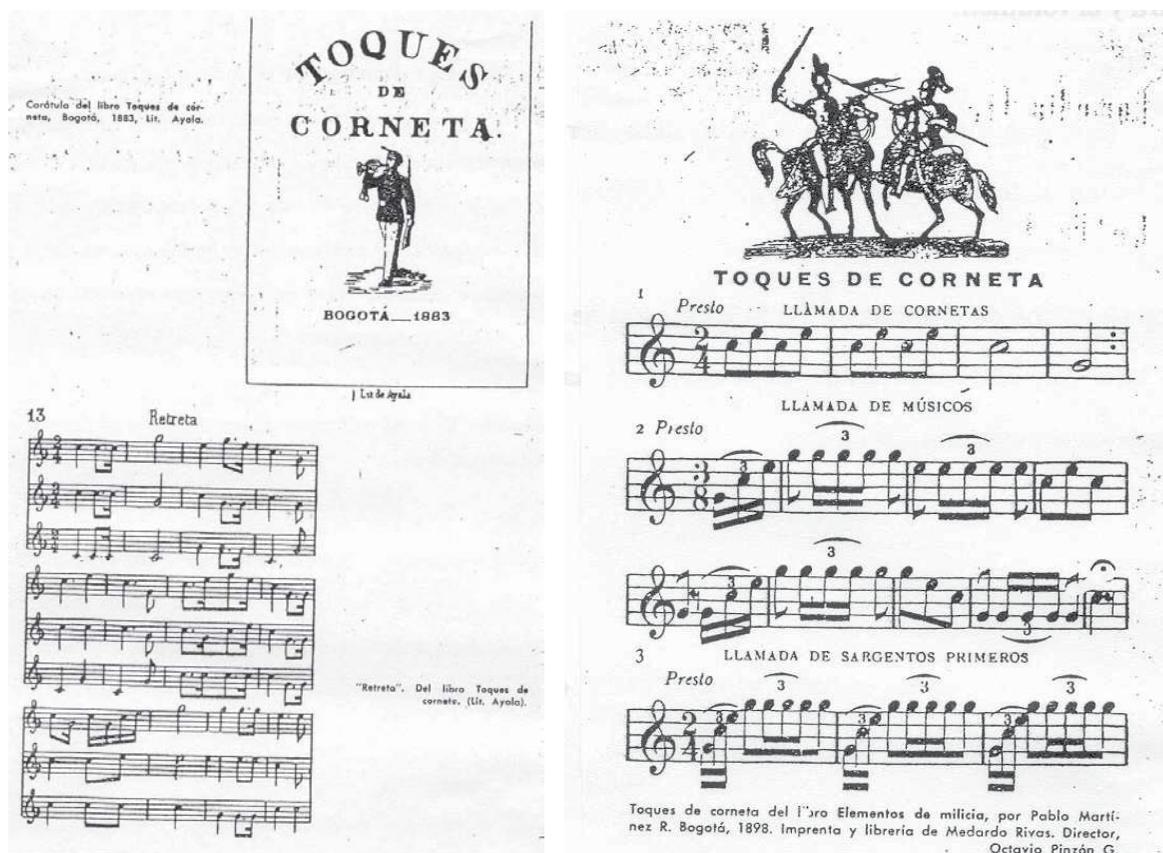


Figura 1. Detalle del libro Toques de corneta (Litografía Ayala, ed. 1883)

Fuente: Barriga (2005), tesis doctoral, anexo 7, p. 318.

- *Método fácil de tiple*, por Pedro Morales Pino, sin fecha de publicación, pero probablemente de principios del siglo xx (Marulanda y González, 1994, p. 84). Se realizaron dos ediciones, la segunda notablemente corregida. El objetivo del método era el aprendizaje de los acordes de todas las tonalidades: escritas para los aficionados que no conocían la teoría de la música. Estuvo a la venta únicamente en el almacén de Egidio Conti y compañía, en Bogotá, en la calle 12 (véase figura 2) (Barriga, 2005, tesis doctoral, anexo 7, p. 318).



Figura 2. *Método fácil de tiple*. de Pedro Morales Pino (s.f.)
Fuente: Barriga (2005), tesis doctoral, anexo 7, p. 318.

Entre los compositores nacionales se destacó Pedro Morales Pino (1863-1926). Él fue consciente de la necesidad de encontrar un medio técnico que permitiera interpretar a nivel orquestal, los aires cultivados por el pueblo. Pero la música erudita o académica era la que ocupaba todos los pênsum de la enseñanza en la Academia Nacional de Música y en los estudios de los maestros dedicados a la docencia.

La música auténtica del pueblo era la música de la calle, de las chicherías, fiestas y conmemoraciones vernáculas. Esta música no tenía aceptación en las clases dominantes, ya que era calificada como

inferior, plebeyayvulgar (Marulanda y González, 1994). Pero esa música contenía todos los componentes de la nacionalidad. Según los investigadores Marulanda y González, el pensamiento de Morales Pino era “academista, de influencia europea” por sus estudios en la Academia Nacional de Música y por su amistad con músicos tales como Fulgencio García, Alejandro Wills, Emilio Murillo y Carlos Escamilla, quienes empezaban a ser aceptados entre los grupos de clase social alta.

Fue Morales Pino quien llevó a cabo el plan para definir la escritura correcta, las bases estructurales y la fisonomía de los ritmos andinos, comenzando por el bambuco y luego por el pasillo instrumental y el cantando, la danza, el vals, entre otros. Así, el ensamble de lo clásico con lo nacional realizado por Morales Pino, “creó históricamente las condiciones para que los aires y ritmos típicos hicieran apoteosis en las salas de concierto y en las veladas” (Marulanda y González, 1994, p. 55).

El maestro Morales Pino reunió numerosos ritmos, los estudió, clasificó y estructuró, para llevarlos finalmente al pentagrama. “A la tradición oral, único medio de divulgación del cancionero típico hasta 1890, Morales Pino agregó la tradición escrita” (Marulanda y González, 1994, p. 56). Se ocupó además de transcribir para piano las piezas que hacía para estudiantina. Este trabajo lo realizó con tal técnica, que parecía como si originalmente se hubieran escrito para el piano.

Comenzó a ponerse de moda en los conciertos la mezcla de obras nacionales con arreglos de piezas clásicas, donde era común escuchar obras de Beethoven, Mozart y Chopin, y vales criollos, danzas instrumentales, o pasillos, los cuales se escuchaban con igual agrado.

Método fácil. Los tonos en el tiple, por José Eleuterio Suárez. Sin fecha exacta de publicación², probablemente hacia 1900; sin lugar de edición. En solo cuatro hojas, el método explica cómo aprender los tonos en el tiple. Hay unas reglas para encordar el tiple, y explicaciones sobre el modo de templarlo, sobre los tonos mayores con su relativa menor. Veamos un ejemplo: “Do mayor: primer dedo en el primer traste de las segundas, y el segundo dedo en el segundo traste de las cuartas” (Barriga, 2005, tesis doctoral, p. 321).

² Archivo de libros raros y manuscritos de la Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá (BLAA). Misc. 898.

Nuevo método de tiple, por Eugenio Telésforo D'Alemán (hijo). Publicado en Bogotá en 1907, una nueva edición, en la Imprenta Eléctrica de la calle 10 No. 168. Se explica en el prólogo, que el método

[...] tiene la ventaja de que pueden aprender bien por nota o musicalmente, los que deseen tocar piezas en el tiple, o al oído, los que solamente quieran aprender acompañamientos; a estos les he agregado explicaciones sumamente claras y fáciles de aprender toda clase de rasgueados, como son: los de bambuco, torbellino, pasillo, danza y polka³ (Barriga, 2007, p. 321).

D'Áleman ofrece ese pequeño tratado de tiple teniendo en cuenta que estos son muy escasos. Dedicó la obra al “bello sexo”. En 38 páginas, el contenido es el siguiente:

Dibujo del tiple y sus partes. Modo de encordar el tiple; su templado y afinación. Diapasón del tiple. De la escala natural en el tiple. Propiedades del sostenido y del bemol. Escalas cromáticas. Teoría musical. Qué es la música. Conocimiento del pentagrama y de la nota. De la clave. Del compás y valor de las figuras. Conocimiento del diapasón del tiple en el pentagrama. Escalas y tonos en el tiple. Cuadro de las escalas en los tonos del tiple. Cuadro general de todos los tonos en el tiple. Modo de aprender a acompañar pasillo, danza, vals, polka y bambuco, y sus rasgueados. Explicación teórica sobre la formación o estructura de los compases de pasillo, danza y polka (Barriga, 2005, tesis doctoral, p. 321).

Métodos de canto para enseñanza en las escuelas

Dado que, en este periodo, la clase de música en las escuelas se identificaba con la enseñanza de canto, se utilizaron los siguientes métodos, que eran enseñados a los estudiantes mediante el oído, la observación, la imitación y la repetición. A continuación, listamos los métodos utilizados en la época:

- *Nueve colecciones de piezas de canto*, primera y segunda series, por Oreste Sindici: estas piezas de canto fueron utilizadas en 1880 para la enseñanza de música, en todas las escuelas de los departamentos de todo el país (Barriga, 2005, tesis doctoral, p. 224).

- *Cancionero escolar*, de Carlos Torres (1833-1911), sin fecha exacta de publicación, editado en Tunja en la Imprenta de Gómez e Hijos. Es una colección de canciones fáciles para el uso en las clases de canto de las escuelas primarias. Carlos Torres fue profesor de la Escuela Normal de Institutores (véase figura 3).

INDICE:			
Nº	Páginas	Nº	Páginas
1—Nana	1	24—Ejercicio	16
2—La Lluvia	1	25—Sube y baja	16
3—Ave María Stella	2	26—El Reloj	17
4—El Turpial	3	27—En el Recreo	18
5—¿Qué haces tú?	3	28—El desobediente	19
6—Pregonos	4	29—Pulgarcito	19
7—La gallinita	5	30—El Ratón y el Gato	20
8—El grillo	5	31—En Carnaval	20
9—A mí me gusta lo blanco	6	32—Pico Mandorico	21
10—Mi tambor	7	33—Pasa el Regimiento	22
11—Buenos días	8	34—O Salutaris Hostia	23
12—Palabras	8	35—Naná	24
13—Los Pollitos	9	36—Indio	25
14—El niño bueno	9	37—No le daba el sol	25
15—El Sol	10	38—La Pastora	27
16—El pajarito	10	39—A La La	28
17—Los deditos	11	40—Mambrú	29
18—Mi cabrita	12	41—Fray Martín	29
19—Mi gaito	12	42—El Sausal	30
20—Soldaditos	13	43—El Pirata	31
21—A bailar	14	44—Los Antioqueños	32
22—Marchando	15	45—Mi gaito	34
23—La Muñeca	15	46—El Carpintero	35

Figura 3. Índice del *Cancionero escolar*, de Carlos Torres (s.f.)

El cancionero contiene 92 melodías de canciones diversas para niños, escritas en el pentagrama. Se encuentran canciones de Coleman, Castelvi, Castamagna, entre otros. Canciones infantiles tales como *La lluvia* (No. 2), *Los pollitos* (No. 13), *Mambrú* (No. 40), entre otras. La canción *A mí me gusta lo blanco*, de Rocamora, es la número 9. Canciones religiosas tales como *O Salutaris Hostia*, en latín (No. 34) (Barriga, 2012).

De las anteriores destacamos la letra de la canción *A mí me gusta lo blanco*, como ejemplo de discriminación implícita, con relación a las minorías negras (véase figura 4). La letra de su estribillo dice así:

*A mí me gusta lo blanco; viva lo blanco;
muera lo negro;
que lo negro es cosa triste;
yo soy alegre; yo soy alegre.*

El cancionero contiene, además: el *Himno del Agricultor* (No. 60), de Emilio Murillo, compositor colombiano. El *Himno al Árbol*, de C. Villamizar (No. 61); *Himno a la Naturaleza* (No. 66); la canción No. 63, es *El día de la mamá*, con música de Schumann. La No. 62 se llama *Aire popular*, letra de Rafael Pombo y música de Oreste Sindici. La No. 64: *La Fragua*, letra de Pombo y música de Sindici. La No. 65: *Volad volad*,



Figura 4. *A mí me gusta lo blanco* del *Cancionero escolar*, de Carlos Torres (ca. 1935)

letra de Miguel Antonio Caro. También están las canciones patrióticas tales como el *Saludo a la Bandera*, de Rogelio Vélez (No. 77); el *Himno a Colombia*, de Samuel Uribe (No. 78); *Himno a Bolívar*, de Luis A. Calvo (No. 79); y el *Himno Nacional de Colombia*. Además, contiene melodías de clásicos universales, y poemas musicalizados por Carlos Torres, tales como la canción No. 49: *El niño y la mariposa*, poema muy conocido de Rafael Pombo.

La celebración de dos de las fiestas patrias en las escuelas: el Día del Árbol y la Batalla de Boyacá

El período de 1880-1930 fue clave en la conformación de una cultura nacional, a partir de la adopción de una forma dominante de identidad regional —la cultura bogotana— como propuesta de cultura. En este periodo, lo más importante fue la circulación del discurso de legitimación de la burguesía en el contexto conservador y las formas como los sectores populares resistieron a dicha imposición (Urrego, 1997).

En marzo de 1904, por decreto del Ministerio de Instrucción Pública, expresado en uno de los artículos, se estableció que los cantos de la escuela debían contribuir al cultivo de los sentimientos de amor a la Patria. En consecuencia, los niños tenían que cantar todos los días, al terminar sus tareas, el Himno Nacional de Colombia. En desarrollo de ese artículo (No. 58), se dictó la siguiente *circular* sobre el Himno Nacional y la educación física.

Ministerio de Instrucción Pública-Telegrama circular número 71 Bogotá, marzo 21 de 1904.

En atención a que uno de los deberes primordiales del Gobierno es el de despertar y avivar en la juventud el sentimiento patrio, por todos los medios a ello conducentes, este Ministerio ha resuelto que en todas las escuelas y colegios públicos del país los alumnos canten diariamente, al terminar las respectivas tareas, el Himno Nacional, y con tal fin se han mandado imprimir diez mil ejemplares de la música y la letra del Himno Nacional colombiano, que se repartirán en todos los establecimientos de enseñanza pública.

Así mismo se ha resuelto que en todas las escuelas y colegios oficiales se dé diariamente enseñanza física, para el desarrollo de los alumnos, mediante ejercicios gimnásticos y militares.

El ministro, ANTONIO JOSÉ URIBE.

El 3 de junio de 1904, mediante el Decreto 491, se institucionalizó el *Día del Árbol* (véase figura 5). El artículo 87 de dicho decreto, dice así:

Todos los años, el día que indique el Ministerio de Instrucción Pública, los alumnos de cada escuela, bajo la dirección del maestro respectivo, sembrarán un árbol, ya que en las calles o alamedas del Distrito o en los predios vecinos, todo de acuerdo con el alcalde y con los propietarios interesados, y recibirán enseñanzas tendientes a mejorar la siembra, pro-

tección, conservación de árboles y arbustos, y a familiarizarse con los mejores métodos que deban adoptarse para obtener en esta materia buenos resultados. Este día, que se conocerá con el nombre de Día del Árbol, se declara festivo en todas las escuelas públicas de la Nación (Carreño, 1911)⁴.



Figura 5. La Fiesta del Árbol, Bosque de la Independencia, Bogotá, 20 de julio de 1912

Fuente: Barriga (2005), tesis doctoral, anexo 9, p. 322.

En abril de 1910, mediante oficio 891, el ministro de Instrucción Pública solicitó al director de la Academia Nacional de Música su colaboración para que la orquesta enseñara, ensayara y acompañara a los niños de las escuelas públicas de Bogotá, a cantar el Himno Nacional colombiano. Jorge Price respondió tal solicitud⁵ en el oficio 349, diciendo que había sido costumbre en el pasado que las escuelas públicas cantaran el Himno Nacional en la Plaza de Bolívar, acompañadas por las bandas nacionales. Que, sin duda, esto debería continuar así, puesto que sin el acompañamiento de la orquesta saldría sumamente pobre.

Por otra parte, Price agregó:

De hecho cualquiera, por poco que sepa, sería capaz de hacerlo (dirigir los ensayos)⁶ y podría, después enseñar el Himno privadamente en cada escuela, reunir las en algún local grande o

plaza o patio espacioso para hacer los últimos ensayos con las Bandas.

Finalmente, Price se disculpó diciendo que la Academia estaría muy ocupada en el estudio del concierto de obras de autores nacionales con el cual contribuiría a la celebración de las festividades del Centenario, y que por ello consideraba del todo perjudicial, dedicarse a otros trabajos (véase figura 6). El 9 de mayo de 1910, el ministro de Instrucción Pública escribió de su puño y letra lo siguiente:

Para el estricto cumplimiento de lo dispuesto por este Ministerio en el oficio No. 691, envíese la lista en que se manifieste la dirección de los locales en donde funcionan las escuelas primarias de la Capital, a fin de que a la mayor brevedad posible se dé principio a la preparación del Himno Nacional con los niños de las escuelas oficiales, pues *este Despacho tiene especial interés en que la entonación del Himno patrio ejecutado por los niños ocupe lugar preferente en el programa de la mencionada fiesta.*

El ministro,

Firma el ministro Flórez⁷.

Cumplido en oficio No. 792.

De nuevo, Price contestó al oficio 792 del ministro, reiterando el contenido de su pasada nota 349 del 26 de abril, y expresó que los profesores de la Academia solo estaban obligados a prestar sus servicios profesionales de acuerdo con lo que señalaba el reglamento; y que no se les podría perjudicar obligándolos a un trabajo largo y arduo, fuera del instituto, que a la vez les quitaría muchas horas que tenían destinadas a otras tareas lucrativas,

[...] lo que no podría menos que suceder al dar cumplimiento a los deseos de S. S., de enseñar y ensayar el Himno Nacional en las 21 escuelas públicas mencionadas en la relación que se me incluyó en la nota que contesto⁸.

Finalmente, solicitó al ministro reconsiderar su disposición, ya que ella no era del deber ni de la competencia de la Academia.

4 Consultado en el archivo de la colección de libros antiguos y valiosos de la Pontificia Universidad Javeriana.

5 Jorge Price (1910) abril 26, carta mecanografiada, firmada por Price. (Archivo General de la Nación [AGN]).

6 Los paréntesis son de la autora.

7 (1910) Manuscrito hallado en el AGN, firmado por el ministro Flórez.

8 (1910) Documento mecanografiado, firmado por Jorge Price.

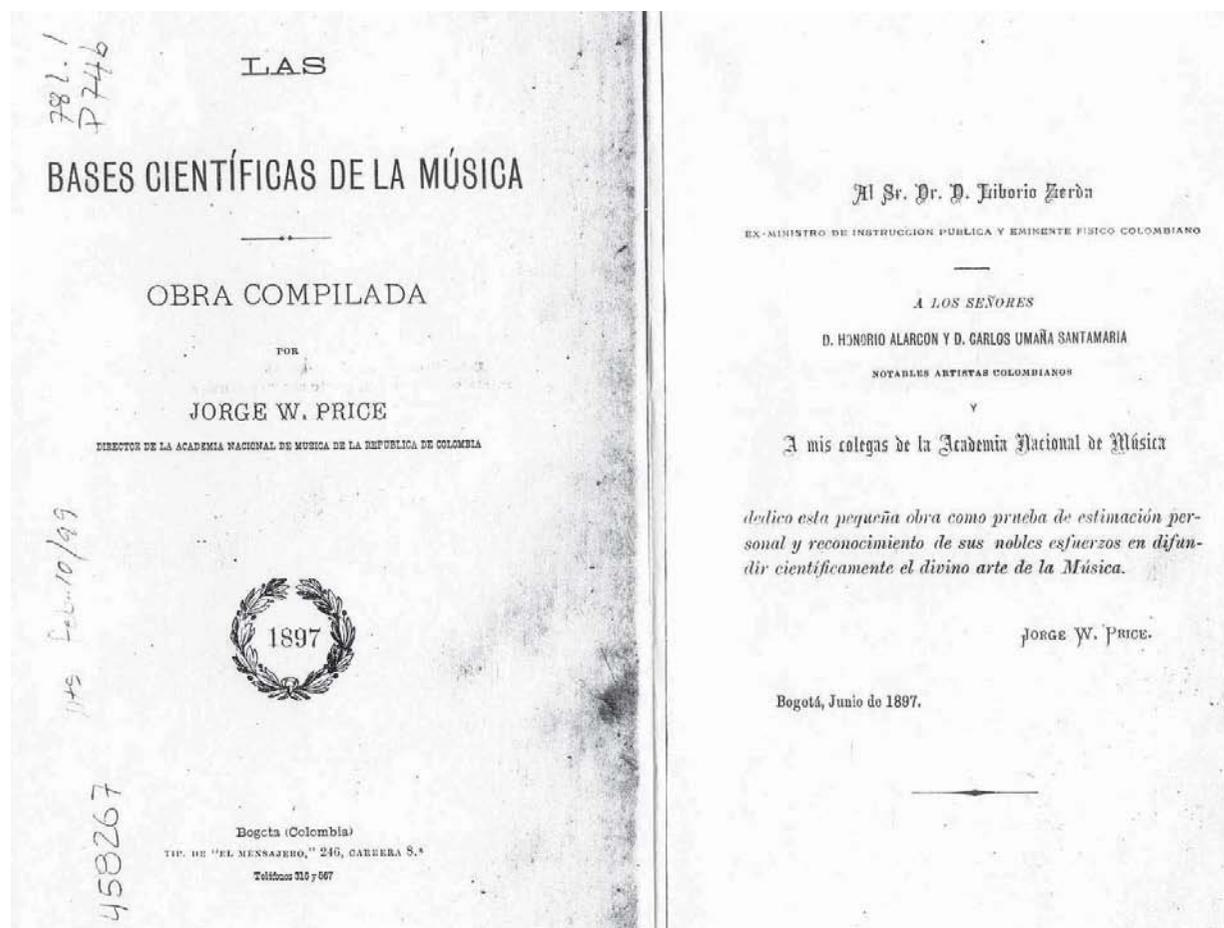


Figura 6. Portada de la obra *Las bases científicas de la música*, de Jorge W. Price (1897)

El 11 de junio de 1912, el ministro de Instrucción Pública de Bogotá, le pasó al director del Conservatorio de Música una copia del oficio que había recibido, en el cual se ponía en conocimiento que algunos directores de escuelas municipales solicitaban que se les proporcionara maestros que enseñaran a los niños el Himno Nacional para cantarlo en las festividades del 20 de julio de 1912.

El 19 de junio de 1914, el ministro de Instrucción Pública de Bogotá, autorizó al director de Instrucción Pública del Departamento de Cundinamarca, para fijar el día 20 de julio, para la celebración de la Fiesta del Árbol en las escuelas públicas del departamento. El objetivo principal de tal fiesta era la iniciación de la enseñanza agrícola en las escuelas⁹.

Los directores de tales escuelas municipales solicitaban dichos maestros, ya que el municipio les había suprimido por economía la clase de canto en las escuelas. Para dar solución a tal situación, proponían

que los alumnos más adelantados del Conservatorio de Música fueran enviados a las escuelas municipales, con el fin indicado. Justificaban dicha propuesta, diciendo que tal medida traería la ventaja de que los alumnos del Conservatorio se ejercitaran en la enseñanza¹⁰ (véase figura 7).

Mediante la Resolución 10 de 1919, expedida por el director general de Instrucción Pública, se dispuso la manera cómo había de conmemorarse el primer *Centenario de la batalla de Boyacá*, en las escuelas oficiales de Bogotá¹¹.

RESOLUCIÓN No. 10 de 1919 (4 de julio)

EL DIRECTOR GENERAL DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA
en uso de sus atribuciones y de conformidad
con el Decreto No. 104 del presente año,
dictado por el señor Gobernador,

9 (1914) Documento mecanografiado, firmado por R. Cortázar (AGN).

10 (1912) Documento mecanografiado, fechado el 11 de junio, con firma ilegible (AGN).

11 (1919) Documento mecanografiado, firmado por Gerardo Arrubla. Dirigido al presidente de la Junta de Festejos Patrios (AGN).

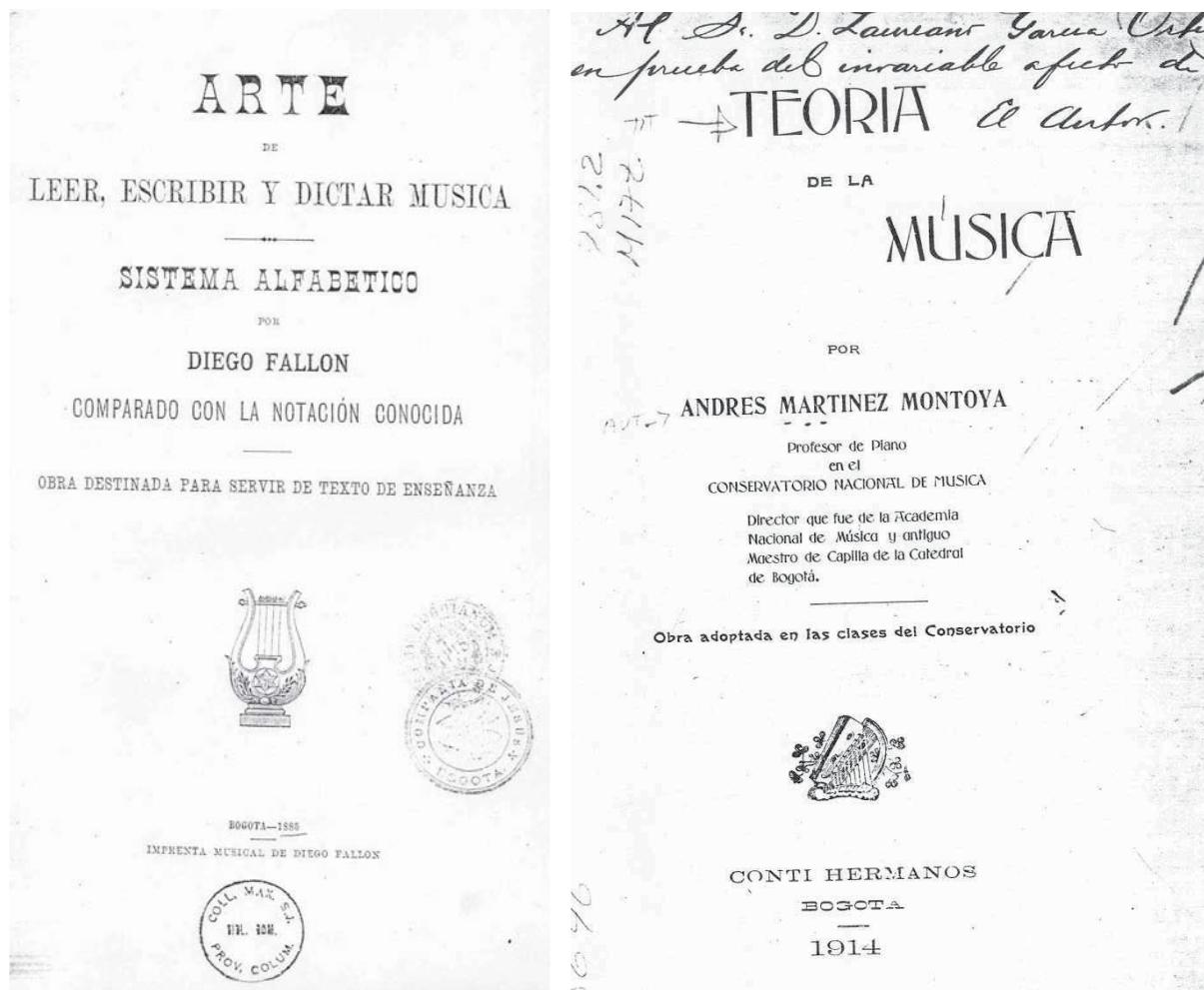


Figura 7. Portadas de los libros *Arte de leer, escribir y dictar música*, de Diego Fallon (1885) y *Teoría de la música*, de Andrés Martínez Montoya (1914)

RESUELVE:

1º. Los festejos del primer centenario de la Batalla de Boyacá se celebrarán por las escuelas oficiales de Bogotá, según el siguiente

PROGRAMA:

Día 6 de agosto: en cada una de las escuelas se celebrará un acto solemne en el cual llevará la palabra un orador designado por la Junta de Festejos entre el personal de autoridades municipales y directores de las escuelas. En dicho acto se verificará un examen de Historia Patria e instrucción Cívica; se cantará el HIMNO NACIONAL, y se recitarán algunas poesías de carácter patriótico.

Día 7 de agosto: a las 7 de la mañana concurrirán todas las escuelas a una misa solemne en homenaje de los próceres de la independencia, la que se celebrará en la Basílica Menor. A las 10 de la mañana: solemne TE DEUM en el mismo

templo. A la 1 de la tarde: procesión cívica por las escuelas, las que se reunirán en la Plaza de Bolívar, al pie de la estatua del Libertador, y cantarán el Himno Nacional. En seguida marcharán hacia el Parque del Centenario o en donde se verificarán las ceremonias de costumbre en la Fiesta del Árbol. Llevará la palabra el señor inspector escolar de la ciudad. El árbol simbólico se sembrará en el lugar que designe la Junta de Festejos. A las 3 de la tarde, inauguración de los Restaurantes Escolares.

2º. Las vacaciones semestrales tendrán lugar en el presente año, del día 7 de agosto al día 18 del mismo mes. Comuníquese a la Junta de Festejos de Bogotá, al señor inspector escolar y demás entidades del caso, y publíquese. Dada en Bogotá, a cuatro de julio de mil novecientos diez y nueve. Firmado GERARDO ARRUBLA. EL OFICIAL Mayor, Firmado r. Escobar Roa.

Este despacho espera que esa honorable Junta provea lo conveniente a fin de que se dé cumplimiento al Programa que me he permitido insertar.

De Ud., atentamente, y S. S.

GERARDO ARRUBLA.

Esta celebración se extendía del 7 al 15 de agosto. Para la celebración del centenario de la Batalla de Boyacá, se organizaron diversas actividades, entre otras las siguientes:

Concurso hípico. Conciertos de orquestas y bandas de música. Cine en la Plaza España. Espectáculos de payasos y circo. Concursos para premiar las dos *mejores obras musicales de autores colombianos* que interpretaran el sentimiento de júbilo nacional por la victoria de las armas republicanas en el campo de Boyacá.

El Concurso Musical de 1919 fue abierto por la Junta de Festejos del Centenario, para premiar las mejores composiciones presentadas de acuerdo con las condiciones establecidas. Fueron jurados Martínez Montoya, F. Corrales, Emilio Murillo, Prisciliano Sastre y Enrique García. Se tuvo en cuenta el carácter triunfal; alguna originalidad en los temas escogidos y el que estos se presentaran en forma que se alejara de lo vulgar; armonización correcta; orquestación bien dispuesta. Sobre dichas bases se analizaron las 35 composiciones presentadas.

Se desecharon 30 composiciones que no reunían las condiciones arriba apuntadas. Quedaron cinco, las cuales consagraron el estudio los jurados. Estas eran las firmadas por Lope de Villegas, Patria, Epihonus, Debussyano y Javier del Valle. Fue premiada la obra de Lope de Villegas, la cual obtuvo el primer premio, que consistió en una medalla de oro y cien pesos (\$100) moneda corriente¹².

También se arreglaban carros alegóricos que tomaban parte en el desfile que tenía lugar el 8 de agosto. Se realizaba un concurso de baile en parejas; concursos de fachadas y vitrinas; exposición y concurso de bellas artes; un acto público de gimnasia, y una revista militar a las 3 p.m.

Conocemos la forma como se efectuaron las procesiones cívicas de las escuelas municipales en los días 6 y 7 de agosto de 1919, mediante carta enviada por la Inspección Escolar Municipal de Bogotá al señor presidente de la Junta de Festejos Patrios, fechada el 13 de agosto.

El día 6 se reunieron todas las escuelas de varones en la Plaza de Bolívar y después de cantar el Himno Nacional al pie de la estatua del Libertador, siguieron en pos de la banda, en marcha ordenada y cantando el Himno de Boyacá y el Nacional. La procesión siguió por la carrera 7ª, hasta el Parque Santander; en este lugar entonaron el Himno Nacional al pie de la estatua del héroe; luego desfilaron por la calle 15 y tomando la carrera 8ª, siguieron hasta la Plaza Ayacucho, en donde terminó el desfile. Esta procesión resultó muy hermosa y llamó la atención del público.

El día 7, a la 1 p.m., todas las escuelas de varones y niñas concurren a la Plaza de Bolívar, y lo mismo que el día anterior, cantaron el Himno de la Nación, luego desfilaron por la carrera 7ª hasta el Parque de la Independencia, cantando el Himno de Boyacá acompañados por una de las bandas nacionales. Una vez en este parque y cerca del lugar donde se levanta el monumento de héroes ignotos, se celebró la Fiesta del Árbol en el siguiente orden:

La banda tocó el Himno Nacional y al compás de él, un niño y una niña de cada escuela procedieron a sembrar el árbol en el sitio designado y preparado al efecto; este sitio, al tiempo de la siembra del árbol, fue circundado por todos los pabellones que conducían las escuelas, y una vez terminado este acto solemne, el suscrito pronunció las frases que acompañó en pliego separado para que, si lo tiene a bien esa honorable Junta, les haga dar cabida en la relación que debe hacerse de esta memorable fiesta que tanta solemnidad y brillo alcanzó, merced al inteligente y acendrado patriotismo de dicha H. Junta¹³.

En 1920, mediante la Ley 33 del 18 de octubre, se decretó oficialmente la adopción del Himno Nacional de Colombia¹⁴.

12(1919) Documento mecanografiado, fechado el 26 de julio, firmado por el presidente de la Junta de Festejos Patrios, Carmelo Arango, y su secretario A. Barragán (AGN).

13(1919) Documento mecanografiado, fechado el 13 de agosto. (AGN).

14(1920) *Diario Oficial*. Miércoles 2 de octubre, Bogotá (Archivo de la Biblioteca Luis Ángel Arango [ABLA]).

LEY 33 DE 1920

El Congreso de Colombia decreta:

Artículo 1. Adóptese oficialmente como Himno Nacional de Colombia la letra que lleva ese nombre, compuesta por el señor doctor Rafael Núñez, y la música del maestro Oreste Síndici.

Artículo 2. Autorízase al Gobierno para que si, previo concepto parcial, se encontrare que el precio pagado en 1907 a los herederos del señor Oreste Síndici por la propiedad artística de la música del Himno Nacional, no era el que, con mayor conocimiento del asunto, debía pagarse por esa obra y las demás del expresado Maestro, entregue a la heredera de este, la suma que considere conveniente y justa.

Artículo 3. Esta ley regirá desde su sanción.

Dada en Bogotá, a diez y seis de octubre de mil novecientos veinte.

El presidente del Senado, Jorge VÉLEZ. - El presidente de la Cámara de Representantes, Víctor M. SALAZAR - el secretario de la Cámara de Representantes, Fernando Restrepo Briceño.

Poder Ejecutivo. Bogotá, octubre 18 de 1920.

Publíquese y ejecútese.

MARCO FIDEL SUÁREZ - El ministro de Instrucción Pública, Miguel ABADÍA MÉNDEZ.

Conclusiones

Las bandas y estudiantinas se constituyeron en las primeras escuelas de educación musical informal, y de allí surgieron los primeros profesores de música. La enseñanza de música en las bandas se realizó mediante el oído, la observación, la imitación y la repetición de melodías tomadas de métodos tales como *Elementos de milicia*, de Pablo Martínez, que eran copia de los toques de corneta de la obra de Upton.

Las estudiantinas se conformaron en los estudios de los músicos, entre los cuales había uno que era el más idóneo e impartía la enseñanza. Los alumnos aprendían mediante el oído, la observación, la imitación y la repetición. Músicos tales como Telésforo D'Alemán y Pedro Morales Pino, crearon métodos especialmente para aficionados a la música, pensando en el interés del pueblo por el aprendizaje de instrumentos como el tiple y la bandola. Por esta razón, se publicaron los métodos de *Telésforo D'Alemán* para la bandola y el tiple, y el método del maestro Morales Pino, para aprender de manera fácil a tocar el tiple, *Método fácil de tiple*.

La enseñanza de música en las escuelas se limitó a la clase de canto. Esta se realizaba mediante la escucha y repetición de melodías de diferentes compositores europeos, y de himnos religiosos y patrióticos. Aunque la enseñanza de música en las escuelas se había institucionalizado como educación formal, ya que existía un currículo y una evaluación de asignaturas, la música se enseñó más de manera informal que formal. Se utilizaron, entre otros, el *Cancionero escolar*, de Carlos Torres y las *Nueve colecciones de piezas de canto* compuestas por Oreste Síndici, para enseñanza en las escuelas. Estos métodos los impuso el Ministerio de Instrucción Pública que era el ministerio de educación de la época, ya que el material para enseñanza de música a los niños era prácticamente inexistente.

Fue notoria la falta de profesores de música para las 21 escuelas públicas que existían en Bogotá durante el periodo de estudio, así como la falta de material musical para su enseñanza. Precisamente, Síndici tenía que supervisar las clases de música en todas las escuelas, además de impartir clases en la Academia Nacional de Música. Por esta razón, fue despedido posteriormente de la Academia, a causa de su incumplimiento.

El Estado colombiano, por medio de su Ministerio de Instrucción Pública, se desentendió totalmente de su labor educativa en cuanto a las artes, ya que no promovió ninguna política educativa para la enseñanza de la música, la formación de profesores, ni proporcionó solución alguna a la falta de maestros de música idóneos para enseñar a los niños en las escuelas públicas. Por el contrario, suprimió por economía, la clase de canto en las escuelas y, en su lugar, solicitó a la Academia Nacional de Música que enviara a sus profesores para que se limitaran a enseñar el Himno Nacional para la celebración de las fiestas patrióticas del 20 de julio y del 7 de agosto. El director de la Academia, Jorge Price, no accedió a dicha solicitud. Entonces, el Ministerio le solicitó que enviara a los estudiantes de la Academia, para que de esa forma practicasen la enseñanza.

El Himno Nacional de Colombia se cantó a diario en las escuelas y se entonaba en todo tipo de actos y de celebraciones patrias, tales como en la fiesta del Día del Árbol y del Centenario de la Independencia. El Himno se institucionalizó mediante la Ley 33 de 1920.

Referencias

- Barriga, M. L. (2007). La educación musical informal grupal en Bogotá 1880-1920. *El Artista*, 4, nov., 102-122.
- Barriga, M. L. (2012). *La investigación en educación artística*. Bogotá: Universidad Francisco José de Caldas.
- Marulanda, O. y González, G. (1994). *Pedro Morales Pino: la gloria recobrada*. Ginebra (Valle, Colombia): Fundación Promúsica Nacional.
- Urrego, Miguel A. (1997). *Sexualidad, matrimonio y familia en Bogotá (1880-1930)*. Editorial Planeta S. A. Fundación Universidad Central. Impreso por Tercer Mundo Editores.

Fuentes primarias no impresas

- Barriga, Martha L. (2005). *La educación musical en Bogotá 1880-1920*. Tesis doctoral. Bogotá: Rude-Colombia.

Las siguientes fuentes se tomaron del *Archivo General de la Nación*, archivo anexo II, Fondo Ministerio de Instrucción Pública, Actividades Culturales de 1880 a 1919. Cajas Nos. 1, 2, 3, 4, cada una con cinco carpetas.

- Expediente 2645, del 28 de abril (1910). El director de la Academia Nacional de Música, manifiesta su opinión sobre la forma como deben cantar el Himno Nacional los niños en las escuelas públicas. Dirigido al ministro de Instrucción Pública. Escrito a máquina, firmado por Jorge Price.
- Expediente 2923 del 11 de mayo (1910). El director de la Academia Nacional de Música, manifiesta que los profesores de ese instituto se niegan a dirigir los ensayos del Himno Nacional, en las escuelas primarias. Escrito a máquina, firmado por Jorge Price.
- Expediente 2878 (1914). Bogotá, el director de Instrucción Pública de Cundinamarca, contesta al ministro de Instrucción Pública, determinando la celebración del Día del Árbol en las escuelas públicas.
- Expediente 1158: Resolución 10 del 5 de julio (1919), dictada por el Departamento de Cundinamarca, Dirección de Instrucción Pública. "Por la cual se dispone la manera como ha de conmemorarse el primer centenario de la Batalla de Boyacá en las escuelas oficiales de Bogotá". Escrito a máquina, firmado por Gerardo Arrubla.
- Programación del desfile de carros alegóricos (1919), para la celebración de las fiestas centenarias de la Batalla de Boyacá.

- Jorge Price (1910) 26 de abril, carta mecanografiada, firmada por Price (Archivo General de la Nación [AGN]).
- (1910) Manuscrito hallado en el AGN, firmado por el ministro Flórez.
- (1910) Documento mecanografiado, firmado por Jorge Price.
- (1914) Documento mecanografiado, firmado por R. Cortázar (AGN).
- (1912) Documento mecanografiado, fechado 11 de junio, con firma ilegible (AGN).
- (1919) Documento mecanografiado, firmado por Gerardo Arrubla. Dirigido al presidente de la Junta de Festejos Patrios (AGN).
- (1919) Documento mecanografiado, fechado 26 de julio, firmado por el presidente de la Junta de Festejos Patrios, Carmelo Arango, y su secretario A. Barragán (AGN).

Fuentes consultadas en el archivo de la Biblioteca Luis Ángel Arango (BLAA)

- Carreño, P. M. (1911). *Código de Instrucción Pública*. Bogotá: Imprenta Nacional. Tomado del archivo de la colección de libros antiguos y valiosos de la Pontificia Universidad Javeriana.
- Diario Oficial*. (1920), miércoles 2 de octubre, Bogotá.
- D'Alemán, T. (1885). *Método completo para aprender con perfección a tocar la bandola*. Bogotá.
- D'Alemán, T. (1887). *Nuevo sistema para aprender fácilmente los tonos en el tiple*. Bogotá: Imprenta Medardo Rivas.
- D'Áleman, E. T. (1907). *Nuevo método de tiple*. Bogotá: Imprenta Eléctrica.
- Litografía Ayala. (1833). *Toques de corneta*. Bogotá: Litografía Ayala.
- Martínez, P. (1898). *Elementos de milicia*. Bogotá: Imprenta de Medardo Rivas.
- Morales Pino P. (s.f.). *Método fácil de tiple*. Bogotá: Egidio Conti & Co.
- Nueve colecciones de piezas de canto*, primera y segunda series, por Oreste Sindici. *Cancionero escolar*, de Carlos Torres (1833-1911), sin fecha exacta de publicación, editado en Tunja en la Imprenta de Gómez e hijos.
- Sindici, O. (1880). *El maestro de escuela*. Bogotá, Estados Unidos de Colombia.
- Suárez, J. E. (s.f.). *Método fácil. Los tonos en el tiple*.

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

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



Por: Mónica María Tobo Mendivelso¹
Artículo de reflexión no derivado de investigación
Recibido: 15 de octubre de 2018
Aceptado: 15 de febrero de 2019

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

Resumen

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

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

Abstract

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

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

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

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

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

Introducción

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

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

Identidad, juxtaposición y resistencia como categorías de análisis

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

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

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

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

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

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

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

Prejuicios en el estudio de la música latinoamericana

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

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

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

Características de la música del siglo XIX en América Latina

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

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

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

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

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

Nacionalismo

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Identidad, yuxtaposición y resistencia en tres obras latinoamericanas para piano

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Conclusiones

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Referencias

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

Música, educación musical y género. Un estudio sobre la participación de la mujer de la zona andina nariñense en la interpretación (instrumental y vocal), la educación musical y la composición

Music, musical education and gender. A study on the participation of women in the Andean area of Nariño in the interpretation (instrumental and vocal), music education and composition



Por: Lyda Tobo Mendivelso¹, José Menandro Bastidas España²
Artículo de reflexión

Recibido: 15 de junio de 2018

Aceptado: 15 de noviembre de 2018

Para citar este artículo/To reference this article:
Tobo, L. y Bastidas, J. M. (2019). Música, educación musical y género. Un estudio sobre la participación de la mujer de la zona andina nariñense en la interpretación (instrumental y vocal), la educación musical y la composición. *Música, Cultura y Pensamiento*, 8(8), 110-131.

Resumen

La zona andina nariñense muestra, a lo largo de la centuria pasada y lo que va corrido de la presente, una actividad musical considerable. La participación de hombres y mujeres, sin embargo, no ha sido equilibrada. La visión patriarcal de la sociedad ha llevado a reducir la presencia femenina en campos como la composición y a restringir la interpretación a un reducido número de instrumentos y al área vocal. Las tesis feministas que sirvieron a mujeres del pasado para conquistar sus derechos, apoyan a las presentes para emanciparse y construir otros escenarios que les han permitido

1 Especialista en Orientación Educativa y Desarrollo Humano y Magíster en Educación de la Universidad de Nariño. Docente del Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño. Integrante de los grupos de investigación Cultura y Región y Grinmus de la Universidad de Nariño. Integrante de Red Internacional Temática de Investigación en Música, Artes y Arquitectura (Rítmica).

2 Licenciado en Música, especialista en Educación Musical, especialista en Estudios Latinoamericanos y PhD en Ciencias de la Educación RudeColombia. Actualmente, es docente del Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño y director del grupo de investigación Grinmus.

expresar mejor su interioridad y proyectar su acción transformadora de la realidad social y cultural. La musicología feminista, desde una perspectiva política, ha abierto un espacio para visibilizar el aporte de las mujeres a la cultura musical, y ha posibilitado la escritura de una nueva historia donde ellas son las protagonistas.

Palabras clave: mujer, educación musical, patriarcalismo, composición, interpretación.

Abstract

The Andean area of Nariño shows, throughout the last century and the present, a considerable musical activity. The participation of men and women, however, has not been balanced. The patriarchal vision of society

has led to reducing the presence of women in fields such as composition and restricting interpretation to a small number of instruments and the vocal area. The feminist theses that served women of the past to conquer their rights support those present to emancipate themselves and build other scenarios that have allowed them to better express their interiority and project their transforming action of social and cultural reality. Feminist musicology, from a political perspective, has opened a space to make visible the contribution of women to the musical culture, and has made possible the writing of a new history where they are the protagonists.

Keywords: woman, music education, patriarchy, composition, interpretation.

¿Y por qué sólo mujeres? Pues por esa sensación [...] de abrir las aguas quietas y extraer de allí abajo un montón de sorprendentes criaturas abisales. Además, leyendo biografías y diarios de mujeres, una descubre perspectivas sociales insospechadas, como si la vida real, la vida de cada día, compuesta por hombres y mujeres de carne y hueso, hubiera sido por derroteros distintos de la vida oficial, recogida con todos los prejuicios en los anales. [...] Porque hay una historia que no está en la historia y que sólo se puede rescatar aguzando el oído y escuchando el susurro de las mujeres (Rosa Montero, 1995)³.

Introducción

Realizar un estudio histórico relacionado con la participación de la mujer en la música tiene muchas aristas. Si bien es posible hacer un relato lineal que dé cuenta de sus aportes como instrumentista, cantante, directora, educadora o compositora, no es políticamente correcto. Y no lo es porque sobre ella ha recaído todo el peso de la cultura patriarcal que caracteriza a Occidente desde tiempos muy remotos. La ideología religiosa cristiana, fuertemente enquistada en la mentalidad del individuo, ha establecido roles para el hombre y la mujer muy difíciles de transgredir. San Pablo, en sus cartas a los cristianos de Corinto, legitima la supremacía del hombre sobre la mujer cuando dice:

Porque el varón no debe cubrirse la cabeza, pues él es imagen y gloria de Dios; pero la mujer es gloria del varón. Porque el varón no procede de la mujer, sino la mujer del varón y tampoco el varón fue creado por causa de la mujer, sino la mujer por causa del varón (Corintios 11.7-9).

³ Citado por Ramos (2003, p. 15).

En el mismo orden discursivo la condena al mutismo:

Como en todas las iglesias de los santos, vuestras mujeres callen en las congregaciones; porque no les es permitido hablar, sino que estén sujetas, como la ley lo dice. Y si quieren aprender algo, pregunten en casa a los maridos; porque es indecoroso que una mujer hable en la congregación (Corintios 14.33-35).

Este silencio forzado se extendía del habla al canto, puesto que este introducía otro elemento considerado peligroso: la sensualidad. Cuando, por razones de la dinámica cultural de la sociedad europea, del canto llano se pasó a la polifonía, la Iglesia prefirió castrar a los niños para que no perdieran su registro agudo antes que aceptar la intervención de la mujer.

La incursión de la mujer en los diferentes campos profesionales es relativamente nueva; su existencia estaba ligada al mantenimiento del hogar, la atención del marido y el cuidado de la prole. Abrir un espacio en la esfera laboral dominada consuetudinariamente por los varones, fue el resultado de luchas que muchas veces tuvieron desenlaces fatales; lograr la remuneración justa aún es asunto del presente en muchos países del mundo. El feminismo le permitió conquistar algunos derechos en los ámbitos social, político y económico que le permitieron recobrar su dignidad y proyectar su acción transformadora de la realidad.

Con relación a la educación, si bien es cierto que en el presente la mujer tiene acceso a la mayoría de las profesiones, no ha sido así siempre. La sociedad patriarcal, desde la limitación propia de su pensamiento, consideró inoportuno y riesgoso que aprendieran a leer, y si lo hacían, que leyeran libros que fueran a contradecir lo que estipulaba la Iglesia. Y resulta contradictoria esta negativa, puesto que sobre ella ha recaído el peso de la educación de los hijos. Frente a esta circunstancia, "... a qué más podría aspirar la mujer que a recibirse en matrimonio, con alguien que sin duda no habría sido escogido por ella, ya que esta era la opción de prosperar y llevar una vida limpia y estable" (Galindo, 2009, p. 29).

Para poder visibilizar el trabajo que la mujer ha desempeñado por siglos en la música, fue necesario crear una disciplina nueva: la musicología feminista. La musicología histórica tradicional no consideró importante el trabajo de las compositoras y, por ello, no las menciona o lo hace de manera tangencial. En algunos casos, las relaciona recurriendo a motivos extramusicales, como es el caso de Alma Schindler (1879-1964) —conocida como Alma Mahler por su relación matrimonial con Gustav Mahler (1860-1911)—, quien, a pesar de haber compuesto lieder, música de cámara y sinfonías, la historia la reconoce más por sus matrimonios y amoríos con personajes notables de la época. La musicología feminista busca, desde un planteamiento político, visibilizar una historia oculta; la historia de mujeres que, venciendo las restricciones del *establishment* e interpretando las circunstancias de su tiempo, dejaron huella a pesar de una sociedad que no quiso oír las y menos de entenderlas.

En trabajos anteriores al presente, en los cuales se construyó una historia de la composición en la zona andina de Nariño, se pudo constatar la ausencia de la mujer. Permitida en la interpretación de algunos instrumentos y el canto, pero alejada de la creación. Esta ausencia generó preguntas que configuraron un objeto de estudio que al momento ha permitido comprender que las razones que impiden a la mujer una mayor proyección en el campo musical, están relacionadas con la concepción patriarcal de la sociedad nariñense, concepción generada en la ideología religiosa y agenciada desde los "aparatos ideológicos del Estado": familia, escuela, Iglesia, al decir de Louis Althusser.

En el presente trabajo podrá encontrarse mujeres compositoras, docentes de la música, intérpretes de variados instrumentos, cantantes populares y del bel canto, directoras de

coros y banda, algunas determinadas por el estereotipo de la tradición patriarcal, otras más osadas e irreverentes. Las orquestas tropicales femeninas son, quizá, la expresión más pronunciada de la emancipación de la mujer nariñense; en ellas hay intérpretes que cantan y tocan instrumentos poco convencionales como la percusión y los vientos, componen y graban sus propias canciones, bailan y encantan a públicos multitudinarios y reciben mejor remuneración que las de sus homólogos masculinos.

La interpretación y la docencia musical en Nariño, anuencias y restricciones

Desde el punto de vista histórico, la mujer de la zona andina nariñense ha estado relacionada con la interpretación de un reducido número de instrumentos. A las mujeres de la clase alta les estaba permitido tocar el piano y el violín y a aquellas pertenecientes a las clases de menores recursos, la bandola y la guitarra. Cantar era una actividad sin distinción de la condición social, salvo por los repertorios que, en el primer caso, estaban relacionados con la música de tradición popular colombiana y europea (pasillo, danza, polca, mazurca, pasodoble, vals, jota) y, el segundo, con la popular de tradición empírica, especialmente el bambuco. La práctica musical de las mujeres no era considerada una profesión, era un ornamento que se sumaba a las cualidades de las señoritas, muy útil a la hora de conseguir marido. Su actividad musical, en la generalidad de los casos, no iba más allá de los límites del círculo familiar; en este medio les estaba permitido tocar y cantar para amenizar las veladas y reuniones sociales y dar clases a estudiantes particulares. Aquellas que, por su dedicación, alcanzaron un desarrollo técnico importante, pudieron desempeñarse como docentes en instituciones de educación temprana, media y universitaria, actividad por la que percibieron remuneración y con ello lograron independizarse de su familia.

Un espacio en el cual algunas mujeres lograron desempeñarse como intérpretes y educadoras fue la Escuela de Música de la Universidad de Nariño, creada en 1938 y sobrevivió hasta 1965; en sus casi treinta años de duración, su acción educativa dinamizó el panorama musical de la región⁴. En 1943, cuando la Escuela de Bellas Artes, de la que dependía la Escuela de Música, estaba dirigida por Manuel Grajales Reyes, se produjo la primera vinculación de una

mujer, Elizabeth Mouschau, quien fue contratada para la cátedra del violín. Al año siguiente se produjo otro nombramiento, la violinista Paulina Brando, natural de la ciudad de Pasto, quien, además de enseñar el violín, daba clases de solfeo y dirigía la sección infantil de la Escuela. La actividad musical de Paulina estuvo relacionada también con la labor social, porque realizaba frecuentes recitales con la pianista Consuelo Annexy de Eraso, dama de origen español, en beneficio de las clases menos favorecidas (Bastidas, 2014b).

El violín era un instrumento muy apreciado entre las damas nariñenses. No es extraño encontrar orquestas como la Unión Social de Ipiales, creada y dirigida por el compositor pastuso Augusto Ordóñez Moreno (1901-1941) en 1935, orquesta de la que se hablará más adelante. De un total de doce violinistas con que contaba, once eran mujeres. Las cinco mandolinas que formaban parte de la agrupación también las tocaban mujeres.

Otro tanto ocurrió con la Orquesta del Teatro Imperial, en la cual todas las violinistas fueron mujeres. Esta circunstancia, sin embargo, no fue una constante en el territorio nacional; en Medellín, por ejemplo, la Orquesta Sinfónica de Antioquia, dirigida por Pietro Mascheroni y creada también en 1935 (Bastidas, 2014b), del total de instrumentistas solo contaba con una mujer, Libia Isaza Peña, quien tocaba el violín. La orquesta organizada por el compositor Guillermo Uribe Holguín (1880-1971) en 1905 en Bogotá, aunque en la Academia de Música estaban matriculadas más de sesenta alumnas (Perdomo, 1980), también tenía en su nómina una sola mujer, flautista, en este caso.

En la Escuela en mención, solo un hombre alcanzó alguna trascendencia regional en el campo del violín, Ignacio Burbano (1910-2009), quien dirigió por muchos años la Orquesta Santa Cecilia, fundada por el sacerdote y compositor Floresmilo Flórez (1899-1962) a comienzos de la centuria pasada. Otra violinista destacada, María Medina, formó parte de la nómina de la Escuela de la Universidad de Nariño, hacia

4 Para una mayor información puede consultarse el artículo *Historia de la educación musical en la Universidad de Nariño*, escrito por José Menandro Bastidas y publicado en la Revista de *Historia de la Educación Colombiana*, No. 12, 2009. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4016434>.

1954. Su trabajo estuvo más relacionado con el campo de la docencia que con el de la interpretación.

Una violinista, la ipialeña Olga Chamorro⁵ (1931-1994), fue quien logró alcanzar los mayores éxitos que un instrumentista puede alcanzar en un país como Colombia. Olga inició sus estudios en el Conservatorio de la Universidad del Cauca, en donde se graduó como violinista; no tuvo relación con la Escuela de Música, como estudiante ni como profesora. En 1973, la Organización de Estados Americanos (OEA) le otorgó una beca para asistir al curso de perfeccionamiento docente en el Instituto Superior de Música de Rosario, Argentina. A su regreso al país se desempeñó como profesora en varias universidades y como violinista y violista de la Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia, la Filarmónica de Bogotá; también trabajó con las sinfónicas de Ecuador y Venezuela (<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-173723>, consultada el 29/01/2018). Su paso por las mencionadas orquestas, su trabajo como docente, los recitales, así como su desafortunada muerte en el Teatro León de Greiff, el 1º de julio de 1994, le dieron un lugar en los anales de la música en este país.

El segundo instrumento en el cual las mujeres nariñenses se destacaron como intérpretes y docentes fue el piano. Debido a su alto costo, este instrumento no estaba al alcance de las clases marginales, así que la generalidad de sus ejecutantes pertenecía a familias adineradas. La primera y más destacada de las pianistas fue la compositora Maruja Hinestrosa, quien, a pesar de no existir ningún registro en los archivos de la Universidad de Nariño que la relacione como estudiante o docente de la Escuela, mantuvo estrecha relación con ella por medio de la Orquesta del Teatro Imperial en la cual tocaba. Esta orquesta estuvo dirigida por el también compositor José Antonio Rincón (1893-1957).

Entre 1946 y 1963, fueron contratadas para prestar sus servicios en la Escuela, las pianistas Digna Escobar, Querube de Escruceña, Digna Eugenia Paz, Mercedes Pereira, Rosalía Paz y Dolores de la Rosa; esta última y su esposo, el violinista Carlos Martínez, ambos de nacionalidad española, fueron vinculados por la Universidad de Nariño en una clara muestra de su compromiso con la música, dado el alto costo de sus honorarios; su asignación salarial inicial era de

\$2520 con un incremento del 20% anual, sueldo superior al del director de la Escuela de \$1200 (Acuerdo 17 del 28 de noviembre 1961 del Consejo Directivo)⁶.

El tercer campo en el que incursionaron las mujeres nariñenses correspondió al canto. En él no puede determinarse con precisión quiénes fueron sus más importantes representantes; sin embargo, los registros hallados en el Archivo de la Universidad de Nariño permiten identificar algunas docentes de la Escuela. Querube de Escruceña, además de trabajar como pianista, lo hizo también como profesora de canto, esta actividad la desarrolló en el colegio de bachillerato perteneciente a la misma universidad. Otra cantante fue Alba Lucy López. Hasta 1965, año en que las directivas de la Universidad clausuraron las actividades de la Escuela, no se pudo detectar que las mujeres de esta región hubieran tenido predilección por instrumentos de las familias de los vientos, metales o percusión. Tampoco se desempeñaron como violonchelistas, contrabajistas, directoras de orquesta, de banda y, como se ha visto, fueron escasas en la composición.

Este panorama es relativamente diferente en la actualidad. En el Programa de Licenciatura en Música, dependiente de la Universidad de Nariño, es frecuente encontrar estudiantes dedicadas, además de la interpretación de los instrumentos ya señalados y el canto, al estudio de las maderas, los metales, la percusión, las cuerdas frotadas (violonchelo y contrabajo) y la guitarra; sin embargo, las profesoras, como se verá, no han modificado el esquema impuesto por la sociedad patriarcal del que se viene hablando.

Un campo en el que algunas mujeres trabajan en esta última etapa es el sicopedagógico. En las experiencias educativas de la antigua Escuela de Música no se encontró evidencias de la presencia de docentes o materias que tuvieran relación con dicho campo, quizá porque su finalidad fue la de formar intérpretes antes que educadores de la música. La estructura curricular de los programas de licenciatura, bajo los lineamientos de la Ley General de Educación, Ley 115 de 1994, lleva a incorporar un conjunto de saberes que permiten al estudiante reflexionar sobre la praxis educativa y lo preparan para abordar la enseñanza desde una concepción basada en el conocimiento de la psicología del niño y el uso de herramientas didácticas y metodológicas

⁵ Para una mayor referencia, consúltese el texto *Nariño: valores humanos e identidad* (2001). Tomo I de la Academia Nariñense de Historia, pp. 127-140.

⁶ Consultado en el Archivo de la Universidad de Nariño (AUN).

adecuadas para cada edad escolar. En este campo, en el Programa en mención, se han desempeñado como profesoras Liliana Torres, Milena González y Lyda Tobo Mendivelso. El trabajo de estas profesoras ha sido, fundamentalmente, el de contextualizar la pedagogía en la especificidad del conocimiento musical, antes abordado desde las teorías generales de la pedagogía y ofrecido por profesionales de la Facultad de Educación de la misma universidad.

En el presente, el porcentaje del personal docente femenino en el Programa en mención es del 21%. Las diez profesoras vinculadas, además de desempeñarse en diferentes áreas de la música, han realizado estudios de posgrado que les proporcionan mayor capacidad y conocimiento para el ejercicio de su labor docente y profesional. El grupo de profesoras es el siguiente: Lida Consuelo López, profesora de canto y magíster en Musicoterapia; Viviana Arteaga Cabrera, profesora de canto y especialista en Gestión de Proyectos; María Clemencia Hurtado, profesora de piano y especialista en Pedagogía de la Creatividad; Lyda Tobo Mendivelso, flautista, profesora del área pedagógica, especialista en Orientación Educativa y magíster en Educación; Jenny Amanda Muñoz y Adriana Tobar, también profesoras de canto; Maritza Valdez Otero, profesora de violín y magíster en Pedagogía; Rosa Liliana Zambrano, profesora de piano y magíster en Neuropsicología y Educación; Claudia Fernanda Medina y Pilar Martínez, también profesoras de piano. Como se ve, el piano, el canto y el violín son las áreas más recurrentes, situación que permite colegir que, desde el punto de vista de lo que ha sido la tradición, las profesoras del Programa continúan sosteniendo el *statu quo* que, quizá, se ha reproducido de manera automática, dados los condicionamientos ideológicos de la sociedad nariñense y colombiana.

Bandas y orquestas tropicales, aperturas y limitaciones

La mujer ha estado asociada, desde tiempos inmemoriales, a la música secular, especialmente en el área vocal. Su participación en el canto sacro fue limitada, por no decir nula. Esta situación empezó a cambiar un poco solo a partir del papado del papa Pío X (1903-1914), periodo en el que se inicia un proceso de flexibilización de la rígida prohibición que se mantuvo durante siglos. En el Concilio Vaticano II (1962) se aprobaron las políticas que posibilitaron un espacio más amplio para dicha participación, además de permitir la introducción de las lenguas

vernáculos para los oficios y cantos litúrgicos, antes supeditados al latín, situación que el luteranismo cambió desde el siglo XVI (Stapper, s.f.).

La música popular, aquella que es utilizada por la sociedad para fines seculares, ha estado presente a lo largo de la historia; en ella, la visibilidad de la mujer es más acentuada. En Nariño, las instrumentistas y cantantes estuvieron ligadas, como ya se dijo, a la interpretación de la música tradicional colombiana y la popular de procedencia europea. Cuando, en las primeras décadas del siglo XX, irrumpe en Colombia la corriente antillana y tropical, cargada de rumores negros y mestizos, las mujeres fueron alejadas deliberadamente porque esta música atentaba contra la moral y las buenas costumbres. Esta música festiva y sensual fue condenada por la sociedad conservadora, por la Iglesia y por los músicos tradicionales y académicos, muchos de los cuales escribieron sendos textos en contra de ella y de sus autores. Dos valientes mujeres, Esther Forero (1919-2011) y Matilde Díaz (1924-2002), desafiaron la restricción patriarcal y subieron al escenario para cantar porros y cumbias. La primera tuvo una exitosa carrera como cantante y compositora que la hizo merecedora del amor de las gentes de su tierra natal, Barranquilla. Matilde fue la primera mujer colombiana que, interpretando música popular, tuvo éxito internacional. Junto con Lucho Bermúdez llevó las rítmicas caribes a todos los rincones de Latinoamérica.

Las orquestas tropicales nariñenses Jazz Colombia, American Jazz, Alma Nariñense, The Betters y la Polittse tuvieron reconocimiento, unas más que otras, en el territorio nacional. De todas las mencionadas, solo la última tuvo en su nómina a una mujer, la señora Rosa Bastidas. Rosa formó parte de una familia de tradición musical —sus hermanos Noro, Pedro y Enrique se destacaron como instrumentistas y compositores, especialmente el primero—: uno de sus hijos, Manuel Eduardo Martínez —conocido como Edy—, tocó el piano desde temprana edad con los más importantes músicos del mundo del jazz, el latin jazz y la salsa en Estados Unidos y Europa. La inclusión de esta mujer en la mencionada orquesta se debió, por una parte, a sus habilidades para cantar, tocar la guitarra, la bandola y, por otra, a su relación con Manuel Martínez Politt de quien era esposa. Manuel, un trombonista nariñense, natural del municipio de Potosí, mantuvo su orquesta en los años cuarenta y cincuenta en una plaza muy competitiva como lo era Bogotá. Durante todo ese tiempo,

Rosa Bastidas se desempeñó como guitarrista en la agrupación sin pertenecer, hasta donde se sabe, a una orquesta diferente. La participación de la mujer en el ámbito tropical, va a cambiar sensiblemente, como se verá, a finales del siglo xx y comienzos del presente con la aparición de las agrupaciones femeninas.

Las orquestas tropicales que surgieron en épocas posteriores a las ya mencionadas —Unidad Seis, Afro Onda, Richard y su Banda, La Clave de Colombia, Wilson y sus Estrellas, La Nueva Gente, La Tropa, Mi Sonora, Trapiche, Yambequé, La Pachanga Band, Yenré, Oxígeno, Clase Aparte, entre otras—, incorporaron en su nómina a mujeres cantantes, generalmente familiares de los directores de las agrupaciones. Pero también las contratan solo como coreografía, esto es, para que bailen en la tarima, muy ligeras de ropa, mientras la orquesta toca.

Una agrupación que ha abierto las puertas al género femenino, aunque tardíamente, es la Banda Departamental de Nariño. Según lo afirma Marcos Ángel Salas en su libro *Banda Departamental de Músicos de Nariño* (1998), sus orígenes estarían relacionados con las bandas militares del siglo xix y su fundación tendría lugar en 1842; sin embargo, los documentos de archivo señalan que su constitución como banda militar oficial no va más atrás de 1904⁷. Por su naturaleza castrense, esta agrupación estuvo conformada por largo tiempo solo por hombres, entre los cuales se destacan importantes compositores: Jesús Maya Santacruz, Manuel J. Zambrano, Julio Zarama Rodríguez, Édgar Humberto Granja y Alfonso Yépez Huertas, entre otros. A lo largo de sus muchos años estuvo bajo la dirección de reconocidos músicos: Fausto Martínez Figueroa, Heriberto Morán Vivas, Rito Mantilla, Luis G. Ponce, Lubín Mazuera, Florio Croce Lalla, Jerónimo Velasco y José María Navarro, entre muchos otros. Nunca tuvo una mujer como directora, solo instrumentistas.

En 1930 se terminan, en todo el país, las bandas militares, permitiendo que la de Nariño pasara a formar parte de la Policía Departamental, coordinada por la Secretaría de Gobierno de la Gobernación; y, en 1967, una dependencia de la Secretaría de Educación, donde los músicos dejaron el rango de agentes de policía y pasaron a conformar el gremio de

profesores. En este nuevo orden, en 1980, se incorporó la primera mujer en toda su historia, la flautista chilena Gloria Guerrero, quien vivió en Pasto por muchos años. Después se vincularon Rosario Aguirre (corno francés), Liliana Torres (violonchelo), Damaris Buesaquillo (trompeta), Grace Criollo (percusión), Bertha López (clarinete), Gloria Torres (flauta) y Patricia España (oboe). De este grupo se mantienen en el presente solo cinco, cuatro de ellas —Grace, Bertha, Gloria y Patricia— egresaron del Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño, grupo que se suma a otros instrumentistas que integran la agrupación y que también recibieron su título profesional en el mismo Programa.

Las bandas municipales en Nariño tienen larga historia, muchas de ellas tuvieron sus orígenes en el siglo xix. Una de las más longevas es la de Ipiales, que, al decir de Armando Oviedo Zambrano, data de 1565, siendo la segunda en creación en Suramérica después de la de Quito⁸ (Oviedo, 2006). Hasta la aparición del Programa Nacional de Bandas (PNB) —Programa que surge en 1993 bajo el amparo del entonces Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura), predecesor del actual Ministerio de Cultura, y que se consolida a partir de 1998 cuando se crea dicho Ministerio⁹—, la mujer no había tenido un espacio en las agrupaciones de vientos, hasta donde se sabe, en todo el territorio nacional. La normativa social imperante en la sociedad, como se vio antes, impedía que la mujer tocara instrumentos de viento o percusión porque ello atentaba contra su feminidad. Se debe recordar que los instrumentos permitidos para la mujer eran el piano, el violín, las cuerdas pulsadas y frotadas y el canto y, en contados casos, la flauta transversa. Cuando se produce el renuevo generacional de las bandas municipales, impulsado por el mencionado PNB, la conformación de estas agrupaciones va a estar ampliamente matizada por la presencia femenina.

Un recorrido por las principales bandas de los municipios de la zona andina de Nariño, permite ver la participación de mujeres —niñas y adolescentes— en un número que, en algunas ocasiones, supera

8 La argumentación que presenta el autor deja un atisbo de duda, ya que no es posible establecer con precisión el vínculo de algunas agrupaciones de vientos que tuvo la ciudad en el pasado con la existente en la actualidad.

9 El Programa Nacional de Bandas tiene una cobertura geográfica de 31 departamentos de los 32 que posee el país y 800 municipios de los 1075 existentes. www.mincultura.gov.co/areas/artes/musica/Paginas/default.aspx (consultada el 31/01/2018).

7 Julián Bucheli, primer gobernador de Nariño, expidió el Decreto 14, del 22 de octubre de 1904, “por medio del cual la Banda Departamental se adscribió al Batallón Reyes” y, al año siguiente, el Decreto 25 de 1905, para reglamentar sus funciones.

al de los varones. Las bandas de personas mayores desaparecieron casi en su totalidad en el territorio nariñense, fenómeno que se extiende al resto del territorio nacional. Muchas de ellas estaban conformadas por adultos sin mayor conocimiento de la teoría musical, guiados por un músico en similares condiciones; los instrumentos que utilizaban, en su amplia generalidad, estaban en muy mal estado y, como consecuencia de estas circunstancias, la calidad de sus interpretaciones era deficiente¹⁰. El Ministerio de Cultura, por medio del PNB, ha cambiado esta situación en varios sentidos: ha dotado con instrumental nuevo y de buena calidad a la gran mayoría de las bandas de Nariño y el país; ha capacitado a directores, estudiantes y a los líderes comunitarios que apoyan el movimiento bandístico en gran parte del territorio nacional y ha impulsado, por medio de su oficina de música, una política de participación amplia, de la cual son beneficiarios niños y jóvenes sin distinción de sexo, etnia o condición social.

Las bandas de vientos antiguas se caracterizaron por la exclusión de la mujer. En la zona andina de Nariño no se conoce un solo caso de una agrupación de esta naturaleza que las haya incluido. En la actualidad, el panorama es completamente diferente; son ejemplos del cambio, entre otros, los siguientes municipios: Pupiales, en la Banda Guardia de Honor, de 40 integrantes 10 son mujeres, entre niñas y adolescentes¹¹; en Aldana, 10 de 34; en Samaniego, 18 de 40; en Túquerres, 13 de 31; en Linares, en la banda juvenil, 13 de 35 y, en la de mayores, 3 de 20; en Puerres, en la Banda 20 de Septiembre, 11 de 35; en Sotomayor, en la Salvador Marro, 26 de 45 y en Ipiales, una de 32. En este grupo de bandas, salvo un caso, la participación femenina es superior a la masculina, la Banda de Sotomayor, y en dos, las de mayores de Linares e Ipiales, es considerablemente baja. No es entendible para la primera, puesto que, si bien es considerada banda de mayores, esta no posee las características de aquellas que proceden de la formación empírica tradicional. El caso de la de Ipiales es

diferente, puesto que esta se mantiene en la línea de la tradición, con la salvedad de que sus integrantes y director, Edwin Ibarra, poseen formación musical.

Las derivas del PNB, en lo relacionado con la producción de instrumentistas, no desmerecen elogio. Los intérpretes, no solo son abundantes, sino que también poseen adecuada formación técnica, manejo de la notación musical, conocimiento de repertorio, experiencia de conjunto, capacidad auditiva, memoria musical, etc. Esto puede comprobarse cuando los beneficiarios de dicho Programa buscan continuar sus estudios superiores¹². Lamentablemente, los que toman la decisión de formarse profesionalmente en música son, en comparación con el número de instrumentistas que egresan del bachillerato, muy pocos. La inmensa mayoría toma rumbos diferentes. La orientación que reciben en sus hogares busca otras profesiones, en especial las mujeres. De cada diez aspirantes a la formación profesional musical, solo tres son mujeres, muchas de ellas se retiran antes de terminar sus estudios por diferentes razones: falta de recursos, embarazo, matrimonio, *bullying* y, en menor proporción, consumo de drogas psicoactivas. Algunas de ellas, que por razones económicas no pueden continuar estudios universitarios de ningún tipo y permanecen en sus municipios de origen, se vinculan con agrupaciones tropicales en las que se destacan como instrumentistas, cantantes, arreglistas y directoras. Como prueba de ello, puede mencionarse el fenómeno de la proliferación de orquestas femeninas, asunto del que se hablará más adelante.

Contrariamente a los condicionamientos que en el pasado llevaron a la mujer a tocar solo instrumentos de teclado y cuerda (frotada y pulsada), las niñas pertenecientes a las bandas en mención han podido acercarse a los vientos que antes fueron dominio del varón: clarinete, saxofón, trompeta, trombón y percusión, entre otros.

Otro fenómeno nuevo es la incursión de la mujer en la dirección de banda. No es una deriva directa del PNB, pero ha tenido amparo en sus desarrollos; la dirección femenina de banda es el resultado de los programas de formación profesional de las diferentes universidades, espacios donde han recibido la capacitación adecuada para poder aventurarse en un

¹⁰ Las bandas municipales antiguas fueron muy numerosas y por muchos años las encargadas de dinamizar la cultura de las poblaciones en las cuales tuvieron asiento. Su acción permitió la difusión de repertorios y su preservación; esto es, fueron un medio expedito para la salvaguarda de músicas que, dados los avances de la tecnología, están condenadas a desaparecer.

¹¹ Es de anotar que estos números cambian porque estas bandas están supeditadas a la dinámica de la vida escolar de los niños y jóvenes. La mayoría de los integrantes, por no decir todos, al terminar el bachillerato se retiran de la agrupación para continuar sus estudios universitarios.

¹² El Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño recibe, anualmente, un nutrido grupo de estudiantes que provienen de las bandas municipales.

campo de exclusivo dominio masculino. El Concurso Nacional de Bandas de Samaniego ha sido escenario para la expresión de esta novedad. La participación del género femenino en la dirección de orquesta y banda es muy escasa en el ámbito mundial. El porcentaje de mujeres que ha logrado abrirse campo en este medio restrictivo, excluyente y discriminatorio, es ínfimo. Del orbe se destacan talentosas directoras como la mexicana Alondra de la Parra, la estadounidense Marin Alsop, la brasileña Ligia Amadio, la lituana Mirga Grazinyte-Tyla, la española Inma Shara, la surcoreana Shi-Yeon Sung, la estoniana Anu Tali, la austriaca Nazanin Aghakhani, la canadiense Keri-Lynn Wilson, la australiana Simone Young, la peruana Carmen Moral y las colombianas Cecilia Espinosa Arango y Liliana González Granados¹³, entre otras. Cuando una mujer ocupa el cargo de la dirección de una orquesta importante en el mundo, los medios destacan el hecho como una curiosidad,

[...] el hecho de que el periodismo haga hincapié en que sea una mujer la que ocupe un determinado puesto, más que en la consecución del logro profesional en sí mismo ya es un síntoma de que la cuestión del género aún no está superada, y de que aún hay mucho trabajo por hacer¹⁴.

En Nariño, un pequeño grupo de egresadas de los programas de pregrado en música de las universidades de Nariño y Cauca, está incursionando en la dirección de banda en los municipios de la zona andina. Algunas de ellas son Maribén Paredes, Paola Melo y Nathaly Guerrero. Aún no logran destacados lugares en la premiación de los concursos nacionales; sin embargo, su proyección no tardará en alcanzar importantes peldaños por encima de sus homólogos. También forma parte de esta lista Nathaly López, quien estudia dirección de orquesta en la Universidad EAFIT; Nathaly es egresada del Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño y se ha desempeñado como cantante y directora de coros; tuvo a su cargo la agrupación coral femenina Eco Vocal, de la cual se conoce su trabajo en la difusión de la música tradicional nariñense y colombiana. La regencia de agrupaciones vocales, así como la conformación de las mismas, si bien ha

estado dominada por el varón, las mujeres han hecho presencia significativa en la región.

Las orquestas femeninas y la música tropical. Alegrías y sinsabores

Las orquestas tropicales femeninas en Nariño tienen una historia reciente. La región ha visto nacer y desarrollarse esta tendencia que surge en los ambientes de la música tropical internacional y que se remonta a los comienzos del siglo xx, cuando la cubana y percussionista Irene Herrera Lafarté fundó, en 1928, una orquesta con sus hijas Mercedes (violín), Josefina (violín), Dora (trompeta y arreglos) e Inés (güiro) (Valdés, 2005). Mercedes también fundó su propia orquesta femenina en 1932, conocida con el nombre de Edén Habanero. Va a continuar este camino Guillermina Foyo, oriunda de La Habana, quien crea, en 1930, una agrupación, tipo *jazz band*, llamada Orquesta Ensueño (Valdés, 2005). Van a desfilar por la historia de la música cubana otras agrupaciones como el Septeto Anacaona (1932), dirigido por Conchita Castro; Las Hermanas Álvarez (1939), regentada por Juanita Álvarez; la Orquesta Antuey (1939), conducida por Delia Valdez; el Septeto Casiguaya; las orquestas Alegría, Renovación, Nereida y su Ensueño Tropical, Son Damas, Las Canelas, Ricachá, Caribe Girls, Cristal, Caramelo Son y Salsa Morena, entre muchas otras de reciente aparición.

En tiempos más cercanos, la agrupación Las Chicas del Can logró grandes desarrollos. Inició en 1976 con el nombre de Las Muchachas, bajo la dirección de Belkis Concepción. En 1981, se asociaron con el cantante dominicano Wilfrido Vargas, con quien alcanzaron la cima del éxito interpretando merengues propios de esta región de las Antillas. La *performance* de la que se sirvió este grupo hizo posible, en breve tiempo, alcanzar un alto nivel de aceptación del público en Latinoamérica y el mundo. Las Chican, como también se las conoció, se convirtieron en un modelo que buscó imitación por muchas jovencitas quienes conformaron agrupaciones similares y soñaron con alcanzar el estrellato. Es así como en Colombia surgieron orquestas femeninas que lograron el aplauso del público y el reconocimiento de los grupos integrados por hombres. Son, literalmente, cientos; sin embargo, entre los más reconocidos figuran: Son de Azúcar, dirigido por Diana Vargas; la Orquesta Canela, bajo la dirección de María Fernanda Múnera Ricci; la Orquesta D'Cache (1992), dirigida por Francia Elena; Yerbabuena, Tumbadora, Boranda, Anacaona, Marabá, Chicas Madera, Chiqui Band y

13 Una caleña que triunfa en el podio. <http://www.semana.com/cultura/articulo/lina-gonzalez-directoracaleña/558762> (consultada el 12/01/2018).

14 Mujeres directoras de orquesta. <http://mujeresymusica.com/mejores-mujeres-directoras-de-orquesta/> (consultada el 12/01/2018).

las Ardillitas, entre muchas otras. Cali es la ciudad en la que mayor desarrollo tuvo esta modalidad, seguida por Bogotá (Gámez y Delgado, 2015).

Las orquestas de mujeres surgen como un proyecto de autoafirmación y de autovaloración. Buscan demostrar su capacidad y solvencia para el emprendimiento artístico, congruentes con los postulados feministas que recobraron la imagen de la mujer en el orbe. Este cambio ha sido posible gracias a la proliferación de instrumentistas y cantantes egresadas de programas de la formación profesional que ha tenido el medio, pero que es un fenómeno nacional y mundial. Aquí cabe anotar que muchas de las orquestas relacionadas tuvieron un varón en la sombra; es decir, un músico ausente de la tarima, pero que fungía como director y quien se encargaba de la contratación y, en muchos casos, proteger a las chicas del abuso masculino, abuso generado en el consumo de alcohol. Por citar algunos ejemplos, las ya mencionadas Chicas del Can recibieron la orientación de Wilfrido Vargas; la Orquesta Canela tuvo como uno de sus directores a Álvaro Cuervo Villafane; Jorge Yilkes se encargó de encaminar a la agrupación Tumbadora.

En Nariño, este fenómeno no fue diferente; como consecuencia de la proliferación de las orquestas caleñas, en 1992 se creó la primera que tuvo por nombre Fantasía Latina, dirigida por Lucio Botina, quien venía trabajando con otro grupo llamado Aymara, también conformado en su totalidad por mujeres. Tres años más tarde, esta orquesta se desintegró, debido a la renuncia de su director y de algunas de sus integrantes que se retiraron para continuar con sus estudios profesionales. José Aguirre Oliva creó otra agrupación, Son Dulzura, incorporando exintegrantes de la Fantasía Latina y estudiantes del Programa de Música de la Universidad de Nariño. En 1999, Wilson Benavides, director de la tradicional Orquesta Wilson y sus Estrellas, decidió crear con su hermana, María Victoria, la orquesta femenina que llamó Seducción.

En el 2001, el percusionista Carlos Gámez creó Caramelo, que en sus comienzos fue una orquesta mixta. La conformó con sus propias hijas, Heydy, Carolina y Katherine, que tocan piano, bajo y percusión. Con el tiempo, y bajo la dirección de Katherine, egresada del Programa mencionado, Caramelo pasaría a ser una agrupación eminentemente femenina, integrada en la actualidad por trece chicas. Esta orquesta es la que mayor éxito y proyección regional, nacional e internacional ha tenido respecto de sus homólogas.

Ha actuado en escenarios colombianos, mexicanos, peruanos, ecuatorianos y chilenos (Gámez y Delgado, 2015). Otra orquesta de similares características es Son Kaney, creada en el 2005 por Jesús Portilla.

Las orquestas femeninas están conformadas por mujeres jóvenes que cantan, bailan y tocan los instrumentos propios de este tipo de agrupaciones, como son teclados, percusión, vientos metales (trompeta, trombón) y maderas (flauta, clarinete y saxos) y bajo. Por lo general, sus integrantes son profesionales o cursan estudios universitarios en música, también se pueden encontrar estudiantes de la red de escuelas de la Alcaldía de Pasto, chicas que han recibido capacitación de profesores particulares e hijas de músicos instruidas en sus hogares. El nivel que poseen es equiparable a las orquestas tropicales tradicionales del medio regional, aquellas conformadas, en gran parte, por varones. La competencia que se desarrolla en el medio laboral inclina la balanza hacia las agrupaciones femeninas, porque están provistas de un encanto que cautiva las audiencias y llena las plazas. Son —además de afinadas y excelentes cantantes e instrumentistas— bellas, sensuales y diestras bailarinas, condiciones con las que no puede competir el músico varón. Sus atributos físicos se ponen de manifiesto por medio de la indumentaria que usan para sus presentaciones. Con todos estos elementos, no es difícil decidir en el momento de contratar una agrupación para animar cualquier tipo de fiesta.

Sin embargo, esta situación conlleva una serie de complicaciones para aquellas que tienen una relación matrimonial. Pocas veces una mujer dedicada a esta profesión encuentra un esposo comprensivo que apoye su labor, a sabiendas de que debe actuar en medio de la bohemia, vestida con poca ropa y rodeada de hombres ebrios cuyo interés no está centrado la calidad interpretativa. Para aquellas que, teniendo dificultades con su marido por esta causa, deciden continuar, no les queda otra alternativa que la separación, situación que las pone en entredicho en el medio familiar y social. La mujer de hoy debe enfrentar las dificultades propias de su profesión, los condicionamientos sociales, las restricciones de la iglesia a la que pertenece, la crianza de los hijos, entre otras cosas. La española Laura Viñuela describe una de las formas directas de acallar la participación femenina en los diferentes campos laborales: “una mujer que pretenda desarrollar una actividad fuera del espacio doméstico tendrá que enfrentar las

críticas que, inconscientemente o no, descalificarán su trabajo debido a las implicaciones sexuales de la asociación mujer-esfera pública”. (Viñuela, 2003, p. 32). Goethe, citado por Galindo (2009, p. 29), lo decía: “La casa del hombre es el mundo, el mundo de la mujer es la casa”. Aquellas que deciden renunciar a sus actividades musicales para conservar su relación matrimonial y dedicarse al cuidado de la casa y la crianza de los hijos, en algunos casos realizan actividad musical, pero solo en el ámbito litúrgico.

Semblanza de la composición femenina en Nariño

Como ya se dijo, la participación femenina en el ámbito de la composición es limitada. Si tenemos en cuenta los compositores nacidos entre 1860 y 1990, el porcentaje de mujeres no supera el cinco por ciento. En el grupo de entrevistadas que da sustento a este apartado, una de las causales más acentuadas que ha restringido la creación femenina gravita en el círculo de sus relaciones familiares. En la infancia, muchas reciben apoyo de sus padres para aprender a cantar o tocar un instrumento, parientes y amigos aplauden a la niña que debuta en los escenarios, toca en la banda o en agrupaciones instrumentales. Esta actividad es bien vista solo hasta cuando deja de ser un simple complemento de la formación de la menor; los sinsabores empiezan cuando, al terminar el bachillerato, la adolescente quiere orientar su vida por los estudios profesionales en música o desea incorporarse a una orquesta tropical. Se podría decir que entre las familias de músicos esta situación es diferente, pero no lo es. Muchas de dichas familias, las más tradicionales incluso, van a registrar, por generaciones, solo instrumentistas y compositores varones. La idea del músico bohemio permanece en el imaginario de las gentes de la región, de tal suerte que evitan por todos los medios que sus hijas se vean envueltas en ambientes turbios donde peligre su feminidad y su honra.

El listado de las compositoras es corto. De algunas solo existe un leve recuerdo y un testimonio vago de su actividad creativa. Una de las más pretéritas es Delfina Díaz del Castillo, quien nació a finales del siglo XIX en Barbacoas y de ella solo se conservan dos obras escritas para piano, un vals, *Lejanías* (ca. 1939?), y una marcha, *Lorencita*, dedicada al candidato del Partido Liberal, Eduardo Santos, fechada el 17 de junio de 1938. En estas obras se aprecia un buen manejo armónico y temático que demuestran la capacidad de Delfina para la composición. Aulagelia Morillo, nació a comienzos del siglo XX en

Ipiales; compuso música popular y religiosa, se conserva de su legado solo un bambuco, *Alma serrana*, y una letanía. Tocaba el violín y conformó, en los años cuarenta, el Trío Morillo Delgado junto con su hermana Blanca, quien tocaba la bandola, y su esposo, el compositor Alfonso Delgado Guerrón. Quizá, estar a la sombra de su cónyuge, quien tenía reconocimiento nacional, impidió que se diera a conocer su obra y esta desapareciera como ha desaparecido la de muchas otras mujeres.

Alicia Eraso Delgado procede también de finales del siglo XIX, tocaba el piano y compuso música tradicional de los andes colombianos y popular europea. De su obra se conserva una pieza titulada *El gran fox-trot*, escrita para piano. Lamentablemente, no es mucho lo que se sabe de ella. María de la Cruz Hinestrosa Eraso (1914-2002) (Bastidas, 2014a), conocida como Maruja Hinestrosa de Rosero, es la compositora más visible de este limitado grupo. Hinestrosa formó parte de un nutrido grupo de intérpretes que se destacaron como pianistas, violinistas y cantantes. Entre ellas puede contarse a las hermanas Brando; Consuelo Annexy de Eraso, Cristina Rincón, Laura Schiavenato, Eugenia e Inés Zarama, Querube Sosa, Digna Paz; Cecilia Guerrero Orbegozo, sus hermanas Berta Lía y Julia Luisa; Laura Rodríguez, Orfa Marina Calderón, las hermanas Hammerle; Beatriz Feuillet, Ana Josefa Montenegro y María Inés Segovia, entre otras. Las dos últimas de más reciente procedencia.

Maruja nació en Pasto el 16 de noviembre de 1914; sus padres, Roberto y Julia, apoyaron de manera permanente su formación musical, aun a sabiendas de que en una sociedad excluyente como la pastusa la composición estaba reservada a los varones. No es de extrañar que cuando la señora Julia llevó a Maruja ante Julio Zarama Rodríguez, por entonces director de la Banda Departamental, para mostrarle su pasillo *El cafetero*, este le sugirió que orientara a la niña hacia actividades hogareñas como la costura y la cocina, porque componer no era tarea de mujeres. Afortunadamente, la compositora y su madre hicieron caso omiso de las palabras de Zarama y decidieron ir a mostrarle la partitura al padre Floresmilo Flórez, capuchino del convento de Santiago, quien después de tocar la pieza en su armonio le reconoció valor musical y presagió que Maruja sería una compositora notable¹⁵. En el contexto de este

¹⁵Entrevista a Maruja Hinestrosa realizada por Lucía Pérez, 2000. La mayoría de los datos relacionados en esta reseña se extrajeron de esta entrevista que facilitara gentilmente la señorita Pérez.

pensamiento, la mujer-músico solo podía ser intérprete, como ya se dijo, de algunos instrumentos. En los años veinte se permitía

[...] la participación de la mujer en actividades literarias, dramas, canto, declamación, reinados universitarios, en los cuales se jugaba a tener un acercamiento a algún tipo de actividad cultural, pero sin llegar a involucrarse tanto que corriera peligro su feminidad (Álvarez, 2007, p. 511).

De Roberto, su padre, heredó el amor por la música, amor que la llevaba a estudiar piano en las horas de recreo, mientras sus compañeras se dedicaban a los juegos propios de la edad. Roberto, después de comprobar el talento de su hija, le compró un piano en 1932, instrumento que la acompañaría hasta el día de su muerte, hecho que ocurrió el 8 de enero de 2002. En él practicaba y componía por largas horas. Comenta la compositora que *El cafetero* lo compuso a hurtadillas de su profesora de piano, la hermana Bautista, porque a esta no le gustaba la música popular, ya que era de nacionalidad alemana y su gusto estaba orientado solo a la música clásico-romántica¹⁶. Esta religiosa franciscana le enseñó lo básico del piano por medio del método Czerny, empleado en todos los conservatorios del mundo aún en la actualidad.

Cuando tenía 21 años de edad, en 1937, contrajo matrimonio con el ingeniero Jorge Rosero Rivera. Por tratarse de un matrimonio de sociedad, la *Revista Ilustración Nariñense* registró el acontecimiento con el siguiente texto:

Se unieron con los sagrados vínculos del matrimonio el inteligente caballero señor doctor Jorge Rosero Rivera con la encantadora Srta. doña María de la Cruz Hinestrosa. Lleva el doctor [Rosero] Rivera como patrimonio a su nuevo estado una sólida preparación científica y práctica que le permiten hacer frente a todos los problemas de la vida, pues nos consta que fue el estudiante más aprovechado que en su tiempo tuvieron los Reverendos Padres Jesuitas. Concluidos sus estudios secundarios marchó a España donde coronó su carrera de Mecánico-Electricista. A María de la Cruz le sonríe juventud, belleza y espiritualidad, junto a una sólida preparación artística que harán las delicias del hogar. Reciban nuestros parabienes (anónimo, 1937, p. 33)¹⁷.

Los aportes que hacen los esposos a la nueva sociedad conyugal son, por un lado, la ciencia y, por otro, la belleza, la espiritualidad y la música, combinación que no deja de ser interesante, si no fuera porque la ciencia la representa una profesión rimbombante, y lo restante alude, simplemente, a los atributos físicos y anímicos; en este orden, la música no es más que una simple cualidad dentro del conjunto de aportes que hace la mujer a la constitución del hogar, entre los que figuran otros, como saber cocinar, bordar y el cuidado de la descendencia.

Para hablar de su obra, es preciso comenzar con su pasillo estrella, *El cafetero*, actualmente el emblema de la Federación Nacional de Cafeteros. Maruja se identifica por medio de esta obra, a pesar de haber compuesto otras piezas que gozan del aprecio regional como el pasillo *Yagarí*, el vals *Las tres de la mañana* o el pasillo *Serenata colombiana*, uno de los temas con los que ganó el Gran Mono Núñez la cantante Consuelo López en el 2007. Del vals *Las tres de la mañana* existe una versión del conjunto Ronda Lírica con la voz de Bolívar Meza, vals inspirado en el dolor de un hombre que había perdido a su amada.

La estructura de sus obras se inscribe en el ámbito de la música tradicional colombiana, con sus rítmicas y sus círculos armónicos característicos y en aires iberoamericanos. Su trabajo se conserva en su totalidad gracias a su familia que vela por su legado y memoria, lo cual constituye una sensible diferencia respecto del tratamiento que han tenido otras compositoras en la región, el país y el orbe. La relación de su producción se resume de la siguiente manera: los pasillos *El cafetero*, *Picardía*, *El deportista*, *Yagarí*, *Serenata colombiana*, *Gloria*, *Destellos*, *El periquete*, *El guaranjal*, *Nuevo amanecer*; los vales *Las tres de la mañana*, *Dulce sueño*, *Valle de Atriz* y *La flor de la montaña* y suite de cuatro vales: *Al Galeas*, *A la mujer*, *A los hombres* y *Al paisaje nariñense*; los boleros *Ciegamente*, *Alma mía*, *Eco lejano*, *Cruel amargura*, *Vuélveme a querer*, *Angustia* y *Navegando*; los bambucos *La molienda*, *El guarangual* y *El ingenio*; los tangos *Amigo mío*, *Nos dan las doce*, *Reproche*, *Vacío* y *Cruel amargura*; las baladas *Pobre mía*, *Todos llevamos una cruz* y *Madre mía*.

Además, compuso una serie de piezas en ritmos latinoamericanos como *Yaguarcocha*, sanjuanito ecuatoriano; *Arroyito pampero*, cueca chilena; *Lamento africano*, son cubano y *Mi viejo guardián "el Galeas"*, ranchera. También compuso *Fantasia española* y *Fantasia sobre motivos colombianos*, que, a

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Texto de autor desconocido que aparece en la *Revista Ilustración Nariñense* No. 63 de agosto de 1937, p. 33.

juicio de algunos investigadores, también recibe el nombre de *Concierto para piano en Si menor*. Otras composiciones son *La nazarena* (jota española); *Ave María*, obra para canto y piano; *Bosques húngaros*, *Ensueño*, *El recuerdo*, *Saudades*, *Bandera azul* (himno) e *Idilio* (slow). No está, por demás, decir que, a pesar del marcado acento popular que posee el trabajo de Hinestrosa, no deja de tener elementos formales que lo acercan a la academia, es el caso de las fantasías y el *Ave María*.

Recibió homenajes del entonces alcalde de Bogotá, Andrés Pastrana, de Sayco en dos oportunidades, 1984 y 1992; del Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura), ente del que recibió la Medalla de Oro. En Nariño, en 1984, el gobernador Alberto Díaz del Castillo la condecoró con la Medalla al Mérito Gobernación de Nariño. El mismo año, la Alcaldía de Pasto la homenajeó con la Medalla Cívica “Ciudad de Pasto”. También lo hicieron el Club del Comercio de Pasto y la colonia caldense residente en la misma ciudad (Arturo Bravo, 1995).

Otra compositora que goza de prestigio en el país es Doris Chaves Carrillo; sin embargo, su vida artística no es, lo que se podría llamar, un lecho de rosas. Debíó luchar contra viento y marea para poder coronar sus sueños de ser compositora. Su testimonio de vida es, quizá, la muestra de que es posible vencer la dificultad y sobreponerse a las limitaciones impuestas por el medio social y familiar. Doris nació en Pasto el 8 de junio de 1957 (Bastidas, 2014a). A la edad de cuatro años salió de su ciudad natal para radicarse en Barranquilla, lugar al que se trasladó su familia por asuntos laborales. Por las mismas razones, tres años más tarde, se residenciaron en el municipio de Chía, Cundinamarca, donde transcurrió gran parte de su niñez. Estudió el bachillerato en Bogotá en el Colegio El Carmelo, y su carrera profesional de Optometría, en la Universidad de La Salle.

Desde muy niña demostró su inclinación hacia la música, los rumores de su canto llenaban cotidianamente la casa paterna imitando a Rocío Durcal quien, por esa época, era la cantante de moda. No recibió apoyo alguno en el núcleo familiar con relación a la música; cuando terminó bachillerato quiso estudiarla, pero su padre se negó y la obligó a ingresar a la carrera de Optometría, para entonces, novedosa y con mucho futuro.

La influencia paterna fue muy fuerte, creció rodeada de consentimientos que forjaron un temperamento

de inseguridad y timidez que le impedía imponer su criterio. Sin embargo, ya en la universidad se relacionó con todo lo que tuviera que ver con música, empezando por la tuna femenina donde se sintió muy a gusto. Durante sus estudios de Optometría conoció al antioqueño Hernando Aguirre, un estudiante de la misma carrera quien se convertiría, años después, en su esposo. Aguirre también tenía cierta afición por la música, de hecho, perteneció a la tuna masculina de la misma institución. El noviazgo solo duró tres meses porque él terminó la carrera y regresó a Medellín.

Cuando Doris culminó sus estudios, su padre decidió abrirle un consultorio donde trabajó por espacio de un año. Este trabajo fue suspendido porque su progenitor decidió radicarse en El Salvador para adelantar sus negocios. Por medio de unos amigos de su familia, una firma alemana la contrató para trabajar en San Salvador, ciudad en la que, para entonces, no había mujeres optómetras. La credibilidad hacia el sexo femenino era escasa; sin embargo, y de manera paulatina, fue abriéndose espacio en el medio profesional, logrando el respeto de sus colegas.

Tres años después recibió una invitación de la Federación Nacional de Optómetras de Colombia para un congreso que se realizaría en Bogotá. En esta visita se reencontró con Hernando Aguirre con quien reanudó su relación y, posteriormente, contrajo matrimonio. Doris renunció a su trabajo en San Salvador y se radicó en Medellín con su esposo. Buscando espacio en sus ocupaciones labores y familiares, la pareja conformó un dúo musical con el que realizaban algunas presentaciones. En estos primeros tiempos, la compositora recibió mucho apoyo de su cónyuge, no así en años posteriores.

Como muchos creadores en la mayoría de las artes, Doris Chaves inició la composición en momentos emocionales muy agudos, momentos de dolor que permitieron transparentar su alma y llevarla a producir canciones que han saltado al papel de una manera incontenible y espontánea. Bambucos, pasillos, villancicos, valeses, baladas, rancheras y boleros fueron sucediéndose, primero temerosos y luego con soltura y dinamismo.

La Navidad, una época de mucha alegría por los recuerdos de la infancia, la llevaron, en 1991, a crear sus primeros villancicos. En la medida que su música iba visibilizándose, varias personas empezaron a interesarse por su trabajo. Por insinuación de

algunos allegados, en 1993 decidió presentar una de sus obras en el Concurso *Mono Núñez*. Participó con el bambuco *Añoro mi soledad*, pieza que resultó ganadora en la eliminatoria regional. El bambuco fue presentado en Ginebra en el certamen de 1993, interpretado por la cantante antioqueña Judy Muñoz y llegó a la final, pero no ganó. A pesar de no salir favorecida, su nombre de compositora empezó a conocerse en el círculo musical andino del país. En ese mismo concurso, los directivos de Funmúsica de Antioquia le propusieron presentar su grupo de niños en la tertulia de Navidad en el Club Campestre de Medellín.

Si bien es cierto que la compositora tenía un coro infantil, este no poseía el nivel musical suficiente para una presentación pública de esa magnitud, sin embargo, aceptó. Su esposo, con quien la relación conyugal había iniciado tiempo atrás un proceso de declive, la criticó fuertemente por aceptar semejante reto, más aun cuando se enteró de que pretendía lanzar en el mismo evento su primer trabajo discográfico. Este estado de desamor produjo también sus frutos; en 1995 grabó el álbum *Pasión de mujer*, interpretado por ella misma, el cual revela las vivencias de los últimos años de su matrimonio y el dolor que le ocasionó finalmente su ruptura. Incluye trece temas entre boleros, valeses, baladas y rancheras.

A raíz de la separación, la vida de la compositora cambió en muchos aspectos: desaparecieron sus amistades, se acabó la solvencia económica, desapareció el coro infantil y la amistad con las cuñadas. Con gran esfuerzo logró sobreponerse, organizó un nuevo coro que llamó Infantes en Azul y Sol¹⁸. Doris recuerda que muchas veces las lágrimas caían sobre el papel cuando componía canciones como el pasillo *Diciembre*; sin embargo, la producción está llena de ritmos alegres y dinámicos. Este trabajo se denominó *Navidad en luces, música y amor*. En su realización participaron Luz Marina Posada¹⁹, Lina Moreno y Alejandra Ospina.

Su obra abarca, como se dijo, gran variedad de ritmos y sobrepasa el medio millar. Entre otras se destacan los musicales *El payasito feliz*, *Mágica Navidad con la fantasía de los ángeles*, *Un hermoso sueño de*

Navidad, *Cartas a Papá Noel*, *El secreto de la Navidad y Concierto de la lluvia*; la colección de villancicos *Luna de diciembre*; el trabajo discográfico *Campanas de Navidad*; los boleros *Cómo explicar este amor y Necesito de ti*; los bambucos *El pintor*, *Colombia cómo te quiero* y *Fiesta en el cielo*; las canciones *Y soy feliz* y *Necesito tiempo*; el bunde *La pena*; el pasillo *Cariño eterno* y el pasaje *Así eres tú*.

Doris ha trasvasado su vida en su trabajo compositivo, ha llenado de profundo afecto los musicales que llevaron alegría a miles de personas, especialmente a los niños. El afecto está manifiesto también en cada grabación en la que, con su propia voz, transmite la emoción de vivir, y hacerlo, no de cualquier forma, sino hacerlo con agradecimiento y compromiso. Aquel lejano momento en el que inició su labor compositiva como producto de una pena profunda fue afortunado, y lo fue porque a partir de allí ha sido grande el caudal de sentimientos vertidos en todas las obras que se han desprendido del espíritu de esta mujer, no obstante haber tenido que soportar los rigores de la convivencia familiar.

Una figura que ha mostrado sus trabajos en escenarios rigurosos como el Festival *Mono Núñez* es Astrid Álvarez Córdoba²⁰. Nació en Pasto y desde muy niña tuvo contacto con la música por medio de su abuelo, Alfredo Córdoba, quien fue intérprete de la bandola. En el Colegio Nuestra Señora del Carmen, donde cursó sus estudios básicos, participó como cantante en diferentes actividades bajo la orientación de José Luis Báez, su profesor de música; además, recibió el reconocimiento de las directivas de dicho colegio por componer una canción a Santa Teresa de Jesús, su primer trabajo creativo.

En la Universidad de Nariño cursó el Programa de Pre-universitario y el de Licenciatura en Música con énfasis en Dirección Coral. El trabajo de Astrid tuvo una temprana inclinación hacia las rítmicas de la zona andina nacional como consecuencia de haber cursado estudios con el profesor Pedro Pablo Bastidas, uno de los pocos abanderados en la ciudad de Pasto de esta tradición. De la etapa de su formación profesional se derivan el canto, la escritura de textos poéticos para sus canciones, la dirección coral, la docencia y la composición, campos en los cuales ha aportado significativamente. En este proceso fue

¹⁸Nombre sugerido por la poetisa colombiana Cony Rojas Sanín, amiga de la compositora.

¹⁹Luz Marina Posada, hoy una destacada compositora e intérprete, invitada para reforzar el trabajo de las voces. Testimonio de Doris Chaves.

²⁰Los datos contenidos en esta reseña los suministró la compositora.

muy importante la presencia del compositor Javier Fajardo Chaves (1950-2011), profesor de dicho programa, quien, durante los 31 años dedicados a la enseñanza musical en la Universidad, orientó a un gran número de estudiantes hacia la composición.

Participó en el Concurso *Mono Núñez* en la modalidad de canción inédita con el bambuco *Canto como colombiano* y el vals *De siempre*. A raíz de esta participación estrechó relación con Gustavo Adolfo Rengifo, entonces director del mencionado concurso, quien se convirtió en un importante apoyo para su trabajo creativo. En este punto, es importante destacar la presencia de Andrés Jurado quien se convirtió, por estos tiempos, en su guitarrista de cabecera y más tarde en su esposo. Relación traería al mundo a una niña, Sofía, quien también tiene aptitudes para el canto.

Inspirada en una visita al departamento del Putumayo, compuso el bambuco *Tierra de sueños* (1994), que inscribió en el Festival de la Canción del Putumayo realizado en el municipio de Sibundoy. Este bambuco fue el ganador del evento y le permitió a su autora obtener la Lira de Oro otorgada por la Sociedad de Autores y Compositores de Colombia (Sayco). En 1995 compuso un *bossa nova* llamado *Cómo me dueles*, obra con la que participó en el Festival Los Cristales de Cali, haciéndola acreedora a una mención especial. Recibió ofrecimientos para comprar sus derechos, pero prefirió reservarla para su propia producción fonográfica. En 1997 presentó un conjunto de obras con el nombre *Una historia para entonar*, con el objeto de participar en el Concurso *Mono Núñez*. Entre las obras elegidas estaba el vals *De siempre*, el bambuco *Para comenzar* y el pasillo *Meciendo el tiempo*, compuesto sobre un poema de Miguel Ángel Ochoa; el bambuco participó como tema inédito y obtuvo el segundo lugar, descalificado por un jurado que consideró que la obra poseía una estructura melódica muy compleja, demasiado exigente vocalmente, lo cual contravenía los principios del concurso, más orientado hacia lo popular.

En 1998 volvió a presentar, en el mismo concurso, el bambuco *Con la forma en que me quieres*; la obra llegó a la final, pero no obtuvo ningún reconocimiento. En este mismo año, la *Revista Correo del Sur* destacó su labor en la creación musical y le otorgó el premio como la compositora más reconocida del suroccidente colombiano. Con la guabina *Cada vez que me quieras tú*, conquistó el Colono de Oro en el Festival Nacional de Música Andina y Campesina Colombiana

realizado en Florencia, Caquetá, en diciembre de 2001. También compuso, en los mismos tiempos, la danza *Si vuelves*, el pasillo *Cuando llegue el día* y el bambuco *El aroma de tu niñez*, dedicado a su hija.

En el 2004 produjo su primer disco compacto apoyada por Andrés Jurado como arreglista e intérprete y con reconocidos músicos de diferentes lugares del país. En este trabajo están incluidos los siguientes temas: *Para comenzar* (bambuco), *Soy un velero seco* (pasillo), *El aroma de tu niñez* (bambuco), *De siempre* (vals), *Cada vez que me quieras tú* (danza), *Sólo eso* (bambuco), *Meciendo el tiempo* (pasillo), *Con la forma en que me quieres* (bambuco), *Cómo me dueles (bossa nova)*, *Cuando llegue el día* (pasillo), *Porque aún me faltas* (bambuco), *Si vuelves ya* (danza) e *Inmenso sur* (bambuco). En el mismo año fue invitada al concierto de Cantautores del *Mono Núñez*, junto con Claudia Gómez y Luz Marina Posada.

En el 2010 produjo su segunda grabación llamada *Creo en Dios*, trabajo realizado con Andrés Jurado y Ariel Ferrín; en él se grabó *Sólo el amor*, una de sus últimas composiciones. En su amplio repertorio no hay únicamente temas con ritmos de música andina colombiana, también ha compuesto canciones infantiles, baladas y música religiosa. Hoy día, está vinculada a la Institución Educativa Municipal de Obonuco como docente del Área Artística, cursa estudios de Maestría en Música Académica Latinoamericana en la Universidad Nacional del Cuyo, en Mendoza, Argentina, y trabaja particularmente con solistas vocales y grupos corales.

Algunos de los reconocimientos que ha recibido son: premio *Revista Correo del Sur* como solista destacada y como compositora, premio recibido en tres ocasiones, y la realización del Concurso Departamental de la Canción Colombiana organizado por la Fundación Musurunakuna en el 2007, como un homenaje a su trabajo artístico. Por medio de su trabajo, Astrid ha contribuido a la difusión de repertorios tradicionales de la zona andina nacional, repertorios de escasa escucha entre las nuevas generaciones; ha representado a la región y dejado en alto el nombre de Nariño en todos los escenarios en los que interpretó sus canciones y las de otros compositores. Pone de manifiesto, una vez más, la capacidad creadora femenina, pero, sobre todo, demuestra que es posible hacer realidad los sueños, aun en contra de una sociedad que recurrentemente subvalora a la mujer.

Sandra Mora Hidalgo, egresada del mismo Programa de formación profesional que Astrid Álvarez, es otra importante compositora de la ciudad de Pasto. Nació en esta ciudad el 3 de enero de 1973²¹, hija de Roberto Mora y Leonor Hidalgo quien debió encargarse de la crianza de sus tres hijos después del abandono de su esposo. Desde muy temprana edad se evidenció su talento para el canto, ganando muchos de los concursos regionales en los que participó.

En 1990, el gobierno de Germán Guerrero López, alcalde del municipio de Pasto (1990-1992), le otorgó una beca para estudiar en la Escuela de Música de la Universidad de Nariño, antecesora del Programa de Licenciatura que cursaría más adelante. En este periodo fue alumna de José Guerrero Mora a quien le debe su participación y posterior éxito en el concurso de la canción francesa *Chanteclair*, organizado por la embajada de este país, en el que ganó las eliminatorias departamental y nacional y así pudo viajar a París en representación de Colombia para participar en la final. En ella debió competir con representantes de Ecuador, Venezuela, Bolivia y Canadá, obteniendo el primer lugar. Este triunfo permitió que Gloria Pachón de Galán, embajadora de Colombia en dicho país, le otorgara la posibilidad de estudiar canto en la escuela privada Artes del Mundo por el tiempo de duración de la visa. A su regreso a Pasto, continuó sus estudios de música en la Universidad de Nariño.

La Gobernación de Nariño, en el gobierno de Luis Ernesto Chaves Martínez, le hizo un reconocimiento público por su calidad artística (1991), entregándole una placa en un evento realizado en el despacho del gobernador. Dos años más tarde participó en el Concurso FestiBuga, evento que se realiza en la ciudad de Guadalajara de Buga, Valle del Cauca. La Revista Correo del Sur, en cabeza de su director Claude Toulliou, en su afán permanente por estimular a los artistas, literatos y gestores culturales, le otorgó el premio como Mejor Intérprete Solista del departamento de Nariño (1994). Un año más tarde ganó el primer puesto como solista en el concurso de la canción organizado por la Alcaldía del municipio de San Lorenzo, con ocasión de sus fiestas patronales.

En 1995, también obtuvo el primer puesto en el II Concurso de Intérpretes y Compositores de Música

Colombiana en el municipio de Buesaco, Nariño, triunfo que le permitió realizar su primer trabajo discográfico en acetato en el que incluyó una de sus primeras obras, *Legión de ángeles clandestinos*, compuesta sobre un poema del cartaginés Raúl Gómez Hattin y la colaboración de su hermano Fabián Mora, quien realizó la adaptación y los arreglos de la obra para instrumentos andinos. En este mismo año, Fabián falleció; su partida demasiado pronta le produjo profundo dolor.

Una de las actuaciones más destacadas de Sandra Mora, durante su carrera artística, fue su participación, interpretando el Himno Nacional, en el Campeonato Mundial de Boxeo (1996), donde se disputaba el cinturón del Peso Mosca en el Coliseo Sergio Antonio Ruano su ciudad natal. En el subsecuente año fue invitada por el rector de la Universidad Nacional, Víctor Manuel Moncayo, para presentar un concierto de música popular latinoamericana en el Teatro León de Greiff y en la Plaza Che, con el acompañamiento y la dirección musical de John Granda Paz. El éxito de esta presentación fue tan resonante que, en 1998, fue invitada nuevamente por la misma institución, esta vez para realizar un concierto en homenaje al padre Camilo Torres, invitación a la que concurrió acompañada por una agrupación dirigida por el compositor Javier Martínez Maya.

Los triunfos de Sandra como cantante se siguen sucediendo uno tras otro. Obtuvo el primer puesto en el primer concurso "Por una cultura diferente" del municipio de La Unión, Nariño (1999); igualmente, en el concurso "Un canto a Manizales" (2000) y también en el certamen de cantautores en Guayaquil, Ecuador (2001), con su obra *En busca de soñadores*.

Con el propósito de proyectarse nacional e internacionalmente, en el 2002 decidió conformar el grupo Lapsus Band y Sandra Mora, integrado por músicos muy reconocidos en Pasto como el pianista Alex Ramos, el bajista Wilson Fajardo, el baterista Jeimmy Argoty, el percusionista Mauricio Obando, el saxofonista John Serbio Solarte y el guitarrista Esteban Santamaría. En el 2002 participó con el acompañamiento del Trío Tango Azul, bajo la dirección de Orlando Salazar, en el Concurso Nacional del Pasillo realizado en Aguadas, Caldas, donde llegó hasta la segunda eliminatoria.

En el 2003 se vinculó como docente de la Fundación Batuta, programa del Gobierno Nacional que fomenta el estudio de la música y la creación de orquestas

²¹Esta reseña tomó como fuente un texto suministrado por la compositora.

sinfónicas juveniles. Además de ser un medio laboral en el que Sandra se desempeña profesionalmente, también recibe capacitación en el campo pedagógico de la música, la dirección coral y orquestal. Ha participado en talleres y seminarios bajo la tutoría de Martha Sofía Rivera, María Cristina Rivera, Jorge Arbeláez, Ramón González, Carlos Godoy y Alejandro Zuleta (1958-2015), entre otros.

Como en las cuerdas del alma, muchas veces se agitan las notas más inquietantes y profundas de la vida, en el 2005 nació su única hija, Venus Sofía. Este alumbramiento fue para la compositora el comienzo de la redefinición de su vida; la niña se ha convertido, desde entonces, en su principal apoyo emocional y en el motor de sus diferentes proyectos. Una de las primeras tareas que decidió emprender consistió en la recopilación de sus obras con miras a realizar una producción fonográfica. Esta grabación se efectuó tres años más tarde (2008), bajo la dirección de Esteban Santa María y lleva el nombre de *Viaje de todos los colores*. Este primer CD contiene trece canciones inéditas originales en música y letra de la compositora, lanzado en el 2009, con la colaboración del entonces senador Camilo Romero. Este compendio de canciones maneja varios géneros que estuvieron presentes en el desarrollo artístico de Sandra Mora, como son la música mensaje latinoamericana, el bolero clásico y la música andina colombiana. En el mismo año del nacimiento de su hija participó en el Factor X del Canal RCN, en el que no llegó a la final, pero dio muestras de su talento y capacidad interpretativa.

Participó en el II Encuentro de Culturas Andinas (2010) en un concierto con la Banda Departamental de Nariño, interpretando su obra *En busca de soñadores*, con arreglos de John Serbio Solarte. Como resultado de su trabajo con la Fundación Batuta, en ese mismo año inició los preparativos para su primer trabajo fonográfico de canciones infantiles. A la fecha no se ha terminado, pero pronto podrá el público infantil conocer las canciones que contiene: *Amor de gatos*, *Marea de cumbias*, *Arre Pinto*, *Arrullo a Venus* y *Goticas*. En el III Encuentro de Culturas Andinas (2011) tuvo lugar el I Encuentro de Mujeres Cantoras, en el que participó la compositora con sus obras y con repertorio latinoamericano.

Fue invitada por el grupo Dama-Wha y la Orquesta Sinfónica del departamento del Valle del Cauca (2011) para interpretar su obra *En busca de soñadores* y repertorio latinoamericano, montaje con el que

ofreció conciertos en la Sala Beethoven del Instituto de Bellas Artes, el Parque Panamericano de las Banderas de Cali y el municipio de Sevilla, de dicho departamento. En este mismo año inició los preparativos de su nuevo trabajo discográfico con obras propias y de otros compositores. Las canciones de su autoría que van a ser incluidas en este CD son: *Madres*, *Mil historias de amor*, *Sonrisas ante la adversidad*, *Luna*, *Ciudad sorpresa*, *Libres*, *Era abril* y *Legión*.

Otra faceta de Sandra Mora está relacionada con la docencia, la cual desarrolla en diferentes instituciones de la ciudad de Pasto. Desde los veinte años de edad, inició su trabajo como pedagoga musical en distintos colegios. Su trabajo en centros educativos como el Centro de Habilitación del Niño (Cehani) y las fundaciones Batuta, Urdimbre, Infancia Colombiana. Su labor docente tiene un alto compromiso social, dado que estas instituciones albergan población discapacitada, marginal y desplazada que requiere de una gran vocación de servicio para poder llevarla a cabo.

Actualmente, es coordinadora del Centro Orquestal Urcunina de la Fundación Batuta, ubicado en la Comuna Tres del barrio Santa Bárbara de la ciudad de Pasto. Este centro de estudios musicales es dependiente del Programa de Música para la Reconciliación, adscrito al Departamento para la Prosperidad Social (DPS), seccional Nariño.

Su trabajo compositivo no es muy abundante, pero posee profunda significación. Sus canciones recorren las cumbres de los Andes cargadas de mensajes que dan aliento y esperanza. Compuso los sonsureños *Mi tierra*, *Carnavaleando* y *Ciudad sorpresa*; *Urcunina* (bambuco), *Ámame como yo a ti* (canción), *Obras de amor* (canción), *Me transformo* (canción), *Cocha* (andaluza), *Vital* (canción mensaje), *Almas gemelas* (bolero), *Embrujo* (bolero), *Secreto y prohibido* (bolero), *Madres y mil historias de amor* (bolero), *Sonrisas ante la adversidad* (bolero), *Luna* (canción), *Pequeña inspiración* (bossa nova-bolero), *Mentiras* (rock), *Libres* (instrumental), *Era abril* (bolero) y *Legión* (canción mensaje). Las canciones infantiles *Pescadito de río* (porro), *Los duendes* (canción), *La gran cena* (canción), *Arre Pinto* (pasaje), *Goticas* (canción), *Mosqueteros* (canción), *Amor de gatos* (canción), *Mi escuelita* (canción), *Mareas* (cumbia), *Arrullo a Venus* (arrullo), *Viaje multicolor* (canción) y *Me gusta bailar* (canción).

Cuando se busca las causales de la proliferación de compositores e intérpretes en Nariño, generalmente se encuentran en el propio seno familiar. Cuando una familia dedica tiempo al cultivo de la música, todos sus integrantes, hombres y mujeres, reciben ese influjo; sin embargo, como ya se dijo, raras veces la mujer es alentada para adentrarse en el plano creativo. Cuando esto ocurre se producen casos como los de Mónica Andrea Eraso, Ana Milena Ramírez, Adriana Velázquez Rosero, las hermanas Dary Emilcen y Denis Yubenis Rivera, Mariluz Domínguez y María Rosario Quintero, quienes nacieron en hogares que favorecieron su inclinación musical, bien sea por línea paterna o materna.

En el caso de Mónica Andrea Eraso²², su padre y abuelo, Roque y Jhon Eraso, pusieron todo su empeño para transmitirle su conocimiento y amor por la música. Nació el 2 de octubre de 1982 en el municipio de San Lorenzo, ubicado en el norte de Nariño; estudió la primaria en el Colegio de las Hermanas Bethlemitas de su pueblo natal y se graduó como profesional en Preescolar en la Institución Universitaria Cesmag de la ciudad de Pasto.

Se formó en la música de manera autodidacta, a pesar de haber cursado algunos estudios en el preuniversitario del Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño. A los cuatro años de edad inició sus presentaciones públicas cantando sencillas canciones en eventos escolares y familiares y a los doce años descubrió su talento creativo componiendo su primera canción. Su principal trabajo como intérprete del canto estuvo asociado a las orquestas tropicales femeninas; durante seis años integró la orquesta Son Kaney, agrupación que estuvo dirigida por Jesús Portilla. Sin embargo, gracias a su emprendimiento, desde hace 15 años dirige su propio grupo, Sexy Canela, que interpreta ritmos tropicales con los que la orquesta ha debutado en diferentes escenarios en Colombia y Ecuador. Con esta orquesta grabó *Amor sincero*, vallenato que se mantuvo en los primeros lugares en el 2017 en las emisoras de Perú, Ecuador y Bolivia. Sexy Canela ganó los premios Aimer Ángel Restrepo y TV Sur. No obstante, los reconocimientos recibidos, lo que más satisface a Mónica, es el caluroso aplauso del público en todos y cada uno de los lugares donde se ha presentado, aplauso que no es otra cosa que la validación social de su trabajo.

22 Entrevista a Mónica Andrea Eraso, 20 de febrero de 2018.

Dos aspectos conflictivos en las orquestas femeninas son la maternidad y la edad de las integrantes. Cuando el director es hombre, el rechazo hacia las mujeres madres es más frecuente que cuando es una mujer quien está al frente de estas agrupaciones. En el caso de Sexy Canela, Mónica no ve en esta circunstancia un problema, como directora considera que es necesario acordar el horario de los ensayos para que sus compañeras no tengan problemas en su labor como madres; la escena de un ensayo de una orquesta femenina se compone de mujeres cantando y tocando y varios niños haciendo tareas o tomando biberón; no solo tiene música, sino también tiene llantos, risas y gritos de niños que revolotean entre tamboras y saxofones. La amplia generalidad de estas agrupaciones, como ya se dijo, está integrada por mujeres jóvenes cuyo estado de lozanía es, quizá, el más importante atractivo, situación que deriva en una contratación mejor remunerada. Esto ha creado un estereotipo, especialmente en las agrupaciones dirigidas por varones, donde la edad máxima aceptada no sobrepasa los 28 años. En la agrupación de Mónica, esta situación tiene mayor flexibilidad; sin embargo, y dada la exigencia social impuesta para estos grupos, no deja de tener sus límites. Si bien la edad puede ser mayor a la señalada, la mujer debe mantener un cuerpo atractivo y lozano.

Mónica Andrea reconoce que ha vivido momentos inolvidables en los años que lleva desarrollando la actividad musical; sin embargo, también recuerda episodios oscuros como cuando fueron forzadas a tocar, sin previo aviso, en una zona de conflicto armado, cuyo nivel de peligrosidad era muy alto, afortunadamente sin nada que lamentar. También considera que el apoyo de los entes gubernamentales es escaso o nulo y denuncia que muchos de los concursos en los que las orquestas participan cada año para la contratación de las diferentes fiestas del municipio de Pasto o del departamento, están previamente arreglados en favor de algunos grupos. Su trabajo compositivo supera la media centena y está inscrito en las rítmicas propias de la música tropical y en las tradicionales de la zona andina colombiana.

Siguiendo en la línea de aquellas compositoras cuyo núcleo familiar estuvo relacionado con la música, se encuentra Ana Milena Ramírez Vela²³. En su caso, el impulso lo recibió de su madre, quien la orientó hacia la guitarra, y de su tía abuela que era intérprete

23 Entrevista a Ana Milena Ramírez Vela, 21 febrero de 2018.

del piano. Nació en Ipiales donde pasó sus primeros años y luego se trasladó a Bogotá, ciudad en la que cursó los estudios de bachillerato en el Colegio del Rosario de Santo Domingo. Regresó a Nariño y se residió en Pasto, lugar donde cursó la carrera de Trabajo Social, en la Universidad Mariana y Diseño Textil en la Academia Estimoda.

Su formación musical fue por completo empírica; desde su temprana juventud estuvo vinculada con la actividad vocal e instrumental en diferentes tunas como la Rosarista, agrupación perteneciente al colegio ya mencionado; la de la familia Vela, la “Tuna del Carnaval” y la “Tuna Mixta Rosarista - Jordán de Sajonia”. Su trabajo como compositora se ve reflejado en algo más de la media centena de canciones, del cual se derivan dos trabajos discográficos, *Las mismas calles* y *Retratos*; el primero, compuesto en 1976 —su primer trabajo— y presentado al público en dos ocasiones: en el Club Colombia de Pasto con la participación del cantante Óscar Golden (2004) y en el Grupo Cabal de Ipiales, con el acompañamiento del Trío Los Románticos. Combina diferentes estilos, recurre a la tradición andina colombiana y a la música de corte romántico y tropical. En el 2016 realizó otro lanzamiento en el Club Colombia, esta vez con el acompañamiento del Grupo Bravo y el dueto conformado por Astrid Álvarez y Andrés Jurado. El listado general de sus obras es como sigue:

Retratos (balada), *Bésame* (bambuco), *Milagro de amor* (bolero ranchero), *Luna montañera* (pasillo ecuatoriano), *Volví a mis amigos* (ranchera), *Ni a San Juan ni al charco* (bambuco), *En mi Nariño* (sonsureño), *Cuando tú me arrullas* (bolero), *Ladrón descarado* (corrido), *La niña de mis ojos* (vallenato), *Nunca es tarde* (son cubano), *Romanceando* (cumbia), *Como un tesorito* (bachata), *Porque yo te amo* (salsa), *Llévame a bailar* (tropical), *De viva voz* (balada).

Su vida musical ha tenido altos y bajos, ha contado con el apoyo de algunos miembros de su familia, su hermana y su cuñado, pero no el de su esposo, situación que ha sido un gran inconveniente en la proyección de su trabajo; además, el fallecimiento de su madre la sumió en una profunda tristeza que terminó por distanciarla de la música.

Adriana Velásquez Rosero es otra compositora cuya familia ha contado con algunos exponentes de la música. Nació el 23 de junio de 1976 en Pasto y comenta que “... desde niña siempre me ha gustado la música, en el colegio pertencí al coro, culminé mis

estudios secundarios y formé parte del grupo bailable Lamupavi Star perteneciente a una reconocida escuela de música llamada Lamupavi”²⁴. Al igual que las dos compositoras precedentes, tampoco realizó estudios profesionales en música, cursó la Tecnología en Contaduría y Finanzas en la Institución Universitaria Cesmag de la misma ciudad. Sin embargo, su formación musical no es del todo empírica, puesto que adelantó estudios básicos de guitarra y teoría musical en la mencionada escuela.

Comenta que cuando contrajo matrimonio decidió hacer un alto en sus actividades musicales para retomarlas tiempo después; en este nuevo momento participó como solista en diferentes eventos, entre ellos el concurso de intérpretes realizado en el municipio de Taminango donde ocupó el primer puesto. Después fue invitada a formar parte como vocalista del mariachi México Contemporáneo, agrupación de la que debió renunciar por ocupaciones laborales. Al poco tiempo recibió nueva invitación, en este caso para conformar el trío Armonía Tres, en el que Armando Achicanoy, su esposo, fungía como director. Con esta agrupación ha participado en eventos de diversa naturaleza.

Su trabajo en la composición aún está en proceso de consolidación, en las obras que ha realizado hasta el presente se puede encontrar elementos de las diferentes tendencias populares que hicieron su arribo a Pasto desde comienzos del siglo pasado: *La perdí* (foxtrot, 2003), *Sola quedarás* (corrido, 2003), *Decepción* (bolero, 2009) y *Para siempre* (bolero, 2009).

Las hermanas Dary Emilcen y Denis Yubenis Rivera Roque²⁵, compositoras con registro en la Sociedad de Autores y Compositores (Sayco), se iniciaron en la música gracias a su tío Marceliano Roque, quien es un destacado compositor e intérprete de música campesina. Dary Emilcen nació el 21 de agosto de 1981 en Tangua, municipio ubicado en la zona sur del departamento. Cursó la primaria y la secundaria en el Colegio Jesús del Gran Poder de la misma localidad. Su formación musical es autodidacta y su línea de composición está circunscrita al ámbito popular, en el que se destaca el género del despecho. Posee algo más de 60 canciones de las cuales 21 están registradas en Sayco. Sus trabajos han sido interpretados

24 Entrevista a Adriana Velásquez Rosero, 21 de febrero de 2018.

25 Entrevista a las hermanas Dary Emilcen y Denis Yubenis Rivera Roque, 21 de febrero de 2018.

por Leonel Palacios, Nathalia Botina, Hardy Osorio y la orquesta femenina Sensación.

Como en la vida algunas son de cal y otras de arena, su matrimonio, del cual desciende un hijo, no prosperó y terminó con la separación; la incompatibilidad de caracteres y el poco o ningún apoyo a su actividad musical terminaron generando una cotidianidad insostenible. Además, comenta que en el medio musical también se presentaban situaciones desagradables, algunos miembros de Sayco regional la marginaban y la trataban con menoscabo.

Las obras anotadas en los archivos de Sayco son las siguientes: *No estaré* (tropical-corrído), *Soñaba con tu amor* (vals), *Cantarle al despecho* (vals ranchero), *Dime corazón* (tropical-corrído), *Estamos de paso* (corrído), *Maldad y traición* (tropical-corrído), *De mí te olvidarás* (vals), *Campo santo* (parrandero), *Duélale a quien le duela* (corrído), *Mi orgullo* (bolero), *Volví a caer* (corrído), *Mátame* (vals), *La que atormenta* (corrído), *Amor ingrato* (sanjuanito), *Vuelve palomita* (corrído), *Luis Alberto* (cumbia), *Vividora* (sonsureño), *Lloro en silencio* (corrído), *Loca pasión* (corrído), *Mujer divina* (bolero), *Nunca vuelvas* (bolero).

Denis Yubenis nació el 30 de octubre de 1982 también en el municipio de Tangua. Cubrió los estudios básicos en el mismo colegio de su hermana y se tituló como profesional en Comercio Internacional en la Universidad de Nariño. Recibió técnica vocal en su infancia, cuando formó parte del coro del mencionado colegio, siendo esta la única formación musical recibida. Su hermana y su sobrino han sido un importante apoyo en su trabajo compositivo, lo mismo que su esposo, David Mayoral, quien es guitarrista. En el proceso de dar a conocer sus canciones, el intérprete Leonel Palacios ha sido fundamental porque ha grabado todas sus obras. Su repertorio se compone de pasillos, rancheras, boleros y corridos, entre otros ritmos. Su repertorio más visible está contenido en dos CD titulados *Copas llenas* y *Contigo soy dichoso*. Las canciones que contienen son las siguientes: *Mal amigo*, *Busca otro cariño*, *No quiero volver contigo*, *Sinceridad*, *Un hijo que te adora*, *Falsa y mentirosa*, *Mi niña hermosa*, *Copas llenas*, *No voy a llorar*, *Cariño ingrato*, *Contigo soy dichoso*, *La quiero tanto*, *El papelito*, *Me fascinan tus ojos*, *Señor cantinero*, *Allá en mi tumba*, *Un gran dolor*, *Quererte y amarte*, *Maldito cabaret* y *Perdí a mis padres*.

Mariluz Domínguez Rosero²⁶ es hija de Víctor Hugo Domínguez (1950), un destacado compositor nari-

ñense oriundo del municipio de Sandoná. Su padre supo orientarla, desde la temprana infancia, hacia el canto y, posteriormente, también hacia la composición. Mariluz nació en Pasto, a los seis años de edad inició sus estudios musicales al tiempo que empezó su presentación pública como solista y formó parte de agrupaciones corales. A los nueve años empezó a componer sus primeras canciones, edad en la que inició sus estudios de piano y canto en la Universidad de Nariño. Cumplidos los once años realizó, con la asesoría de su padre, la grabación de su primer disco de larga duración en el que se incluyen sus primeras composiciones; desde entonces, y hasta el presente, la creación se ha mantenido como una constante en su vida profesional.

Mariluz, a diferencia de otras compositoras ya mencionadas, estudió música profesionalmente. Se graduó como Maestra en Artes Musicales con énfasis en canto en la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB) de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Ha participado en diferentes talleres, seminarios y congresos relativos a su campo de formación disciplinar, además de desempeñarse como docente y tallerista en distintas instituciones y agrupaciones musicales en la ciudad de Bogotá. Actualmente, vive fuera del país, forma parte de un equipo de entretenimiento como cantante en una importante cadena hotelera que tiene sedes en Asia y África. En esta ubicación laboral interpreta un variado repertorio de música iberoamericana, donde, por supuesto, incluye sus propios trabajos de creación.

Una de las regiones de la zona andina nariñense que mayor número de compositores ha producido es la región sur, donde Tangua es un municipio muy visible. María Rosario Quintero Moncayo forma parte de los compositores e intérpretes que nacieron en él. Vino al mundo el 10 de julio de 1980, creció en la vereda San Francisco y desde los seis años de edad empezó a dar muestras de talento musical, talento heredado de Édmer Quintero, su padre. Édmer es un compositor nariñense destacado en el género de la música campesina; es intérprete de la guitarra y el requinto y director del Trío Quintero Delgado. Comenta María Rosario que fue él quien le inculcó el amor a la música,

[...] al escucharlo cantar y entonar sus canciones en la guitarra, me inspiraba ese afán de acompañarlo al ritmo de las canciones, siendo así mi primer instrumento musical un recipiente plástico en el cual me enseñó a identificar los

²⁶Correo electrónico enviado por Mariluz Domínguez Rosero el 25 de febrero de 2018.

diferentes ritmos y el tipo de acompañamiento que debía llevar. La actividad de repaso que siempre hacíamos era en casa o en el camino, cuando lo acompañaba a realizar sus labores en el campo²⁷.

Su padre le construyó un timbal con el que practicaba, de niña, en los ensayos que su progenitor realizaba con sus compañeros de grupo y en actividades culturales en la escuela en la que cursó sus estudios básicos.

Édmer integró el Internacional Trío Fronterizo, agrupación que, durante más de cuatro décadas, llevó sus canciones a muchos lugares de la región y el país. María Rosario, siendo aún muy pequeña, subía a las tarimas para tocar su timbal al lado de su padre. La composición se manifestó cuando cursaba el bachillerato; a la edad de 16 años realizó su primera composición, una poesía con la que participó en un concurso del colegio y con la que ganó el primer lugar. Al presente, sus canciones suman algo más de media centena y han sido grabadas muchas de ellas. La compositora, su padre y su hermano, Jesús Quintero, tienen una gran actividad musical. Participan en eventos de diversa naturaleza, graban con su grupo, el Trío Quintero Delgado, con el cual llevan cinco álbumes, y acompañan en sus trabajos de grabación a otras agrupaciones como Son Guasquero, Son de Arar, Los Taxistas y Trío sin Fronteras. Su trabajo creativo está registrado en Sayco y el listado es el siguiente:

Penas y dolor, Tu traición presentía, Te sigo pensando, No quiero verte, Amarte fue un error, Me equivoqué en tu amor, Tú lo decidiste, Homenaje a tu cumpleaños, Tu decisión te hará sufrir, Sufrirás por mi amor, Mi ranchito abandonado, Sufro tu ausencia, No quiero más rivales, Tú fallaste, Sigo enamorado, Si no está conforme bien puede irse, Se prendió la fiesta, Amor fracasado, Siento una profunda pena, Tras las rejas, Matrimonio fracasado, Jamás olvidaré tu cariño, Tu amor se está acabando, Cuánto he sufrido por ti, Acabar con este amor, Mi pena más amarga, Cometí un error, No vale la pena sufrir, Por qué me traicionaste, Suerte ingrata, Homenaje a mi madre, Me enamoré de ti, Por tu amor estoy sufriendo, Dios mío ayúdame a olvidar, No te voy a perdonar, Pagarás

tu error, Cruel traición, Acabaste con mi vida, Jugaste con mi vida, Cuánto te amo mi amor, Conquistaste mi amor, Amor traicionero, Sufrirás por mi ausencia, Recordando a Yinela, Fallaste con tu mentira, Ilusionado de tu amor, Corazón infiel, Pasto y sus carnavales, Así será el destino, Las decepciones, Perdí mi tiempo, Cómo te extraño, No sufriré por ti, Madrecita adorada, Dudaste de mi amor y Tu recuerdo vivirá por siempre.

Conclusiones

1. La segregación histórica de la mujer es insoslayable. Ha sido una constante a lo largo de la historia como ha sido una constante el trasfondo ideológico religioso, que ha apoyado las relaciones de poder inclinadas a favorecer, desde tiempos remotos, el patriarcalismo. La cultura occidental, expuesta como ha estado al pensamiento cristiano, no podría producir un comportamiento social diferente respecto de la mujer. El libro del Génesis se encargó, bien temprano en la historia de la humanidad, de colgarle al cuello un duro peso: ser la responsable del dolor humano.
2. La música, como uno de los descubrimientos humanos más antiguos, es ajena a los condicionamientos de género. La relación física de los sonidos en el entramado armónico y melódico y la sucesión temporal del ritmo permanecen al margen de la sexualidad. La creación está ligada a elementos de tipo técnico, estilístico, morfológico, estético y emocional, independientemente de quien los usen. Esto desvirtúa las aseveraciones de investigadores que sostienen que hay una diferencia ontológica en la producción de hombres o mujeres, situación que, lejos de integrar la producción femenina al contexto general de la cultura, la convierte en una cosa exótica.
3. La producción musical de la mujer, por razones que se han explicado, quizá no ha mostrado significativos aportes; sin embargo, ha contribuido en los campos de la interpretación —vocal e instrumental— y en el de la docencia musical. Su praxis educativa ha derivado en una construcción teórica conducente a mejorar los procesos de enseñanza-aprendizaje en el contexto mundial y, por supuesto, también en el regional.

Referencias

- Álvarez, M. T. (2007). *Élites intelectuales en el sur de Colombia*. Pasto: Editorial Universidad de Nariño.
- Arturo, J. (1995). *Hombres ilustres de Nariño*. Pasto: Graficolor.
- Biblia Reina-Valera revisión 1960 (1998). Bogotá: Sociedad Bíblica Colombiana.
- Bastidas, J. M. (2009). Historia de la educación musical en la Universidad de Nariño. *Revista de Historia de la Educación Colombiana*, No. 12.
- Bastidas, J. M. (2014a). *Compositores nariñenses de la zona andina: 1860-1917*. Pasto: Editorial Universidad de Nariño.
- Bastidas, J. M. (2014b). *Compositores nariñenses de la zona andina, la música académica y las nuevas tendencias populares, 1950-1990*. Pasto: Editorial Universidad de Nariño.
- Bravo, J. (1995). *Hombres Ilustres de Nariño*. Pasto: Graficolor.
- Galindo, H. (2009). *Mujeres protagonistas en la música del Tolima*. Ibagué: Fondo Editorial Conservatorio del Tolima.
- Gámez, K. y Delgado, G. (2015). *El papel de la mujer en las orquestas de género tropicalailable en San Juan de Pasto*. Trabajo de grado presentado para obtener el título de licenciadas en música. Universidad de Nariño.
- Oviedo, A. (2006). Banda de música de Ipiales. Ipiales: Alcaldía Municipal.
- Perdomo, J. I. (1980). *Historia de la música en Colombia*. Bogotá: Plaza y Janes.
- Ramos, P. (2013). *Feminismo y música: introducción crítica*. Madrid: Narcea, S. A. de Ediciones.
- Salas, G. (2013). *Isaías Melo: "Semilla musical en El Tambo, Nariño"*. Trabajo de grado presentado para obtener el título de Magíster en Educación, Universidad de Nariño.
- Stapper, R. (s.f.). *La música y el canto eclesiásticos*. En línea, disponible en <https://cmri.org/index-en-espanol-2/la-musica-y-el-canto-eclesiasticos/>.
- Valdés, A. (2005). Charanga de Doña Irene. En *Con música, textos y presencia de mujer. Diccionario de mujeres notables en la música cubana*. La Habana: Ediciones Unión.
- Viñuela, L. (2003). *La perspectiva de género y la música popular: dos nuevos retos para la musicología*. Oviedo: KRK Ediciones.

Fuentes de Internet

- Homenaje a Olga Chamorro. Diario El Tiempo. 15 de julio de 1994. En línea, disponible en <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-173723>.
- Mujeres directoras de orquesta. En línea, disponible en <http://mujeresymusica.com/mejores-mujeres-directoras-de-orquesta/>.
- Programa Nacional de Bandas. En línea, disponible en www.mincultura.gov.co/areas/artes/musica/Paginas/default.aspx.
- Una caleña que triunfa en el podio. En línea, disponible en <http://www.semana.com/cultura/articulo/lina-gonzalez-directora-calena/558762>.

Creación orquestal de la obra para piano *Fantasía Romántica*, de Maruja Hinestrosa

Orchestral creation about Maruja Hinestrosa's *Fantasía Romántica* concert for piano and orchestra



Por: Julián Augusto Castro Gaviria¹,
Anthony Sebastián Chungana²,
Andrés Felipe Gómez³

Artículo de investigación

Recibido: 15 de junio de 2018

Aceptado: 15 de noviembre de 2018

Para citar este artículo/To reference this article:

Castro, J. A., Chungana, A. S. y Gómez, A. F. (2019). Creación orquestal de la obra para piano *Fantasía Romántica*, de Maruja Hinestrosa. *Música, Cultura y Pensamiento*, 8(8), 132-147.

Resumen

Este artículo describe la orquestación de tres obras representativas de la compositora colombiana Maruja Hinestrosa, a partir de aspectos de su vida, y referentes académicos y estilísticos de su obra musical que destacan su trabajo artístico como compositora. Con un enfoque metodológico de investigación-creación se abarcaron diferentes técnicas de orquestación e instrumentación, tratados de importantes académicos del siglo XX, y distintas técnicas de ejecución instrumental, así como también un estudio de las principales técnicas orquestales empleadas por arreglistas a obras icónicas de la música colombiana. El análisis del repertorio seleccionado, la construcción histórica y el proceso de orquestación, representan un aporte a la pedagogía del quehacer orquestal nacional.

Palabras clave: Maruja Hinestrosa compositora, música y género, nacionalismo musical en Colombia, orquestación, fantasía.

Abstract

This article describes the orchestration of three representative works of the Colombian composer Maruja Hinestrosa, from aspects of her life, and academic and stylistic referents of her musical work that highlight her artistic work as a composer. With a methodological approach of investigation - creation, different techniques of orchestration and instrumentation, treatises of important academics of the XX century, and different

- 1 Licenciado en Música del Conservatorio del Tolima. Violonchelista de la Orquesta Sinfónica Institucional del Conservatorio del Tolima. Formador en el área de Violonchelo y Contrabajo en las EFAC de la Secretaría de Cultura de Fusagasugá.
- 2 Licenciado en Música del Conservatorio del Tolima. Docente de Educación Artística en la Institución Educativa Santa Teresita de Altaquer-Barbacoas.
- 3 Licenciado en Música del Conservatorio del Tolima. Director del coro polifónico Institucional del Conservatorio de Música y Canto del Huila. Formador en el área de técnica vocal de la misma institución.

techniques of instrumental execution were covered, as well as a study of the main orchestral techniques used by arrangers to iconic works of the Colombian music. The analysis of the selected repertoire, the historical construction and the process of

orchestration, represents contribution to the pedagogy of the national orchestral task.

Keywords: Maruja Hinestrosa composer, music and genre, musical nationalism in Colombia, orchestration, fantasy.

Introducción

La función de la mujer en la música y en las artes, en general, ha sido discriminado a lo largo de la historia, debido a una tradición patriarcal fundamentada principalmente por la religión católica desde los años 1400 y 1500. Las mujeres que tuvieran el deseo de publicar un trabajo compositivo o de cualquier índole artístico lo hacían bajo el anonimato o firmaban sus obras con seudónimos masculinos por miedo a la discriminación o al repudio social, pues era derecho exclusivo del hombre, la creatividad y la expresión en el ámbito público (Mejía y Gutiérrez, 2007).

A partir de la primera mitad del siglo xx, las familias pudientes de Colombia, bajo la influencia de inmigrantes europeos radicados en el país, adoptaron la costumbre de dotar la sala principal de sus casas con un piano. De acuerdo con lo descrito, Barriga (2002) afirma:

Según *El Semanario* de mayo 12 de 1886, se podría afirmar que era rara la casa en Bogotá en la que no se encontrara un piano. El hecho es que por cualquier calle bogotana, por donde quiera que uno pasara, se oía tocar un piano, por lo menos haciendo una escala (p. 13).

La interpretación de dicho instrumento se delegó a la mujer de la época como parte de sus oficios y quehaceres del hogar, ya que no estaba bien visto que las mujeres trabajaran o salieran de sus casas a lugares distintos de la Iglesia o el mercado, a menos que tuvieran el oficio de maestras; así que eran ellas quienes estaban a cargo de amenizar las veladas o reuniones de salón de sus maridos o las encargadas de tocar en los conciertos de caridad o eventos sociales de la ciudad.

La educación musical en Colombia, en las primeras décadas del siglo xx, aún no estaba contemplada como formación profesional; de hecho, casi los únicos oficios profesionales a los que podía aspirar una mujer eran los de maestra normalista o secretaria, como consecuencia de la tradición patriarcal de la época y a las cargas domésticas que debían asumir con el matrimonio. Por tal razón, las jóvenes colombianas accedían a la educación musical informal, en la comodidad del seno familiar, se contrataban profesores de piano y canto a domicilio que ofrecían sus servicios por el periódico. Esta educación debía instruir a las estudiantes, principalmente en los ritmos populares emergentes como el *pasillo* y el *bambuco*, para poder amenizar y divertir en las fiestas, reuniones y conciertos sociales. (Barriga, 2002). Tiempo después, en 1882, se fundó la Academia Nacional de Música, hoy conocida como el Conservatorio Nacional de Música, departamento de la Universidad Nacional de Colombia (contemporáneo con el Conservatorio del Tolima, fundado en 1906), posibilitando la educación musical como carrera profesional honrosa. Ambas instituciones abrieron inicialmente sus programas académicos en función de los hombres y no fue sino hasta 1887 que se abre una sección para mujeres en la Academia Nacional de Música bajo la dirección de la señora Carmen Gutiérrez de Osorio

(Bermúdez, 2000) y en el Conservatorio del Tolima en 1909, bajo la dirección de la señora Tulia de Páramo (Galindo, 2009).

De acuerdo con Martha Barriga, Jorge W. Price fundador de la Academia Nacional de Música, expresó en una carta dirigida al ministro de Instrucción Pública:

El inmenso bien que se le hace a la mujer por medio de la educación artística, y la nueva y honrosa carrera profesional que se le proporciona, bien merecen, señor ministro, los sacrificios de la señora directora y sus dignas colegas a favor del bello sexo colombiano (Barriga, 2002, p. 16).

En la Academia Nacional de Música se matricularon, inicialmente, 31 estudiantes de género femenino que se instruyeron en las cátedras de canto, piano, violín, teoría y solfeo; mujeres que se destacaron al poco tiempo en el ámbito académico musical colombiano. Esta propuesta educativa generada en el centro del país permeó distintas regiones y departamentos como Santander, Nariño y Tolima, entre otros, donde escuelas normalistas y colegios femeninos incluyeron en sus programas académicos, una primera formación musical en piano y canto coral. Es de esta forma como la mujer colombiana se abre camino en el medio musical como intérprete, maestra y compositora, como es el caso de Maruja Hinestrosa Eraso en quien se fundamenta este artículo.

Aproximación a la vida y obra de Maruja Hinestrosa

María de la Cruz Hinestrosa Eraso, conocida como “Maruja Hinestrosa”, nació el 16 de noviembre de 1914 en la ciudad de Pasto (Nariño), y murió a la edad de 87 años, el 9 de enero de 2002. Fue compositora y pianista reconocida por su precocidad creadora, realizó su primer trabajo de meritoria calidad a la edad de 14 años, con la obra insignia del movimiento cafetero en Colombia titulada *El cafetero*.

Hija menor del matrimonio Hinestrosa Erazo; su ambiente hogareño siempre fue guiado bajo la batuta del arte, ya que sus padres Roberto Hinestrosa y Julia Erazo, eran personajes influyentes en la sociedad cultural de la región pastusa. Roberto, su padre, además de ser un distinguido abogado, era un virtuoso en instrumentos de cuerda como el tiple, el requinto y la guitarra. Julia Erazo, por su parte, fue una magistral educadora, cantante soprano y musicóloga. Por esta razón, se considera que el primer acercamiento musical y la vocación por la composición en la vida de Maruja, se gestó desde su hogar, ya que sus padres, además de todas sus labores y reconocimientos, ejercían de manera pasiva la composición musical.

Maruja continuó su proceso musical dentro de la educación primaria en el Colegio del Sagrado

Corazón de Jesús y en el Liceo La Merced Mari Díaz de Pasto. Allí, dos monjas franciscanas: Celina Pereira y la madre Bautista, esta última de origen alemán, lideraron su formación musical en teoría y técnica pianística, pero rechazaron siempre la música “popular”⁴, satanizando los ritmos ajenos a la práctica académica eurocentrista. Por tal razón, siempre que Maruja se disponía a interpretar esta música, lo hacía de manera oculta, casi como si fuera un pecado. Según Pazos Moncayo, referenciado por Martínez (2014) en el libro *Maruja Hinestrosa: la identidad nariñense a través de su piano*, expresa que “la formación técnica de quienes seguían estudios de piano bajo modelos pedagógicos europeos en aquel entonces se fundamentaba principalmente en materiales como *El pianista virtuoso*, colección de sesenta ejercicios propuestos por el francés Charles-Louis Hanon” (p. 26). Junto a Hanon, el método pianístico del pedagogo austriaco Carl Czerny, fueron el fundamento de la técnica pianística de Maruja Hinestrosa.

En 1937, la compositora contrajo matrimonio con Jorge Rosero Rivera, prestigioso ingeniero electricista de la época que, dentro de sus logros de proceso industrial en su región, se destacó por la inauguración de la primera emisora del departamento, *Radio Nariño*. Con un hogar ya establecido, llegan para

4 Denominación de la compositora hacia su música.

completar esta familia de promotores de la ciencia y la cultura, sus tres hijos: Roberto Rosero Hinestrosa que siguió los pasos de su padre y los mellizos Jaime y Gloria Rosero Hinestrosa, contador y una reconocida pintora de acuarelas, respectivamente.

En los años treinta y cuarenta, la canción popular cobra fuerza en la radio difusión de Pasto al punto de volverse tendencia. Sencillo y magistral resultaba escuchar la vasta obra de la compositora, recopilada de esta manera:

Nacionalismo musical en Colombia

Tiene sus primeros cimientos a finales del siglo XIX y comienzos del XX, cuando músicos como Pedro Morales Pino y Emilio Murillo retoman ritmos estandartes de la música popular, como el *pasillo* y el *bambuco*, con el objetivo de exaltar la identidad colombiana y acoger el ideal nacionalista surgente en el país tras varios postulados de líderes políticos de la época como Miguel Antonio Caro en la primera

mitad del siglo XIX, seguido por Laureano Gómez en la primera mitad del siglo XX. Identidad entendida como un conjunto de atributos culturales que caracterizan una nación y establecida en Colombia después de la guerra de independencia con la fundación de la República, como lo describe Stuart Hall,

Las identidades sufren transformaciones continuas y que lejos de estar eternamente fijadas en un pasado esencializado, están sujetas al “juego” continuo de la historia, la cultura y el poder. Lejos de estar basadas en la mera “recuperación” del pasado, que está esperando que lo descubran y una vez descubierto no daría un sentido eterno de seguridad en nosotros mismos (citado en González y Rueda, 2008, p. 25).

La construcción del nacionalismo colombiano retomó, principalmente, músicas de la zona andina, obediendo al dominio centralista que se gestaba en el país basado en un modelo paralelo eurocentrista.

Recopilación de las obras de Maruja Hinestrosa

Pasillos	<ul style="list-style-type: none"> ✓ El cafetero ✓ Picardía ✓ Gloria ✓ Cochise, deportista o campeónísimo ✓ Serenata colombiana ✓ Destellos ✓ Nuevo amanecer ✓ Sarita mía 	Fantasías	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Concierto en Si menor ✓ Fantasía española 	Baladas	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Pobre de mí ✓ Madre mía ✓ Todos llevamos una cruz
Boleros	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Ciegamente ✓ Alma mía ✓ Eco lejano ✓ Navegando ✓ Cruel amargura ✓ Vuélveme a querer ✓ Angustia 	Tangos	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Amigo mío ✓ Nos dan las doce ✓ Reproche ✓ Vacío 	Bambucos	<ul style="list-style-type: none"> ✓ La molienda ✓ El ingenio El guaranal
Valses	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Las tres de la mañana ✓ Valle de Atriz ✓ La flor de la montaña ✓ Dulce sueño ✓ Suite de 4 valsos: ✓ Al Galeras, a la mujer, a los hombres y al paisaje nariñense 	Aires latino-americanos	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Arroyito pampero -cueca chilena ✓ Yaguarcocha -sanjuanito ecuatoriano ✓ Lamento africano -son cubano ✓ Mi viejo guardián “El Galeras”- ranchera 	Otras	<ul style="list-style-type: none"> ✓ La nazarena -jota española ✓ Bosquejos Húngaros ✓ Ave María ✓ Saudades, melodía en Fa ✓ Ensueño ✓ El recuerdo Bandera azul -himno ✓ Idilio-slow

Fuente: Castro, Chungana y Gómez, 2017.

En la segunda mitad del siglo XIX, se entendía como música nacional, la interpretación de ritmos andinos como bambucos, pasillos y música de salón como contradanzas, vales, mazurcas y polkas, y a la publicación de partituras de dichas músicas. Víctor Rosales (citado en Figueroa, s.f.) afirma:

Los principales aires musicales, exclusivos de Colombia son: el bambuco, que posee un ritmo extraño como perfecto; el torbellino, derivado de aquél; el bunde, el pasillo y la guabina. Todos estos son aires autóctonos y se explotan como piezas instrumentales y como canciones (p. 10).

Los primeros intentos en la definición de la música nacional se centraban en la diferenciación entre música popular o *mesomúsica* (Vega, 1997) y música académica. Entendiendo por música popular los aires tradicionales de la región andina colombiana y la mesomúsica, las melodías con o sin texto, utilizadas para el esparcimiento en danzas de salón, ceremonias, juegos, aceptadas por el oyente moderno (Martínez, 2014).

Revisión de tratados de orquestación y obras representativas del siglo XX

Para contextualizar la fundamentación metodológica del proceso de investigación-creación abordada con las obras de Maruja Hinestrosa, se presenta una revisión a los tratados de orquestación del siglo XX y obras más representativas de sus creadores, como marco teórico a las técnicas y recursos implementados (véase figura 1).

Ficha técnica tratado de orquestación No. 1

Grand traité d'instrumentation et d'Orchestration modernes - A treatise on modern instrumentation and orchestration

Autor: Hector Berlioz
Fecha: 1844/1882/1904
Editorial: Novello Ewer & Co.
Lugar: London, New York
Idiomas: inglés y francés
Nota: se referenció la versión traducida al inglés de dicha editorial.

Louis Hector Berlioz, nació el 11 de diciembre de 1803 en La Côte-Saint-André, en Isère, cerca de Grenoble, Francia; murió el 8 de marzo de 1869 en París, a los 66 años de edad. Su vida se desarrolla a través de una alegre infancia al lado de su padre (un reconocido médico, famoso por sus trabajos con acupuntura)

quien fue el encargado de inculcar su pasión por la música y la literatura; de ahí su virtuosismo en la guitarra romántica y sus líricos discursos para desarrollar tan poéticamente sus futuras melodías.

Ya en su adolescencia, Berlioz emuló a su padre matriculándose en la Facultad de Medicina con resultados negativos, pues su verdadera vocación era la música y la literatura. El padre decepcionado le retiró todo apoyo económico, por cuya razón Berlioz se vio obligado a matricularse en el Conservatorio de París. Allí obtuvo el Premio Roma otorgado por el instituto francés con la obra *La última noche de Sardanápalo* en 1830, lo que le dio la posibilidad de seguir sus estudios gracias al apoyo económico que ofrecía el galardón. Además de sus composiciones, para poder mantenerse, daba clases de música y escribía crítica literaria y musical (Holoman, 1989).

Un espíritu romántico como el suyo, inmerso en el *spleen* del opio francés, no se salvaría fácilmente del dolor de *Las desventuras del joven Werther*, sentimiento plasmado en una de sus más grandes obras la *Sinfonía fantástica*, obra autobiográfica donde expresa su desventura con un amor idílico y lejano.

Fue tal el éxito conseguido por la *Sinfonía fantástica* que inmediatamente se consideró a su autor a la misma altura que Beethoven, comparación exagerada pero que ilustra a la perfección la originalidad de la propuesta de Berlioz, en una época en que muchas de las innovaciones del músico de Bonn aún no habían sido asimiladas por público y crítica (Beltrán, <http://www.efemeridespedrobeltran.com/es/ eventos/marzo/berlioz.-hoy-8-de-marzo-de-1869-muere-el-compositor-frances-hector-berlioz>).

Obra musical: la orquesta para Berlioz se convirtió en su motor principal de creación. La ilusión de instituir una orquesta poética lo llevó a nutrirla de una riqueza extrema, habitada hasta el paroxismo de una gran paleta de recursos tímbricos como colores. Mezclas sonoramente novedosas que mediante su arduo trabajo orquestal pudo desarrollar y refinar en su *Tratado de instrumentación y orquestación moderna* (1944), su más lograda obra teórica. Allí, el autor reflexiona acerca de cada instrumento de la orquesta de manera individual y argumenta su aporte tímbrico en la mezcla orquestal. También incluye una breve descripción de cómo ha funcionado la orquesta a través de la historia y una breve descripción de estilo de dirección en la época del compositor. Este

tratado fue revisado en 1904 por Richard Strauss, para finalmente agregar los instrumentos modernos como los saxofones. La obra desarrolla los principios de la orquestación. En el material no se observaron ejercicios complementarios.

Ficha técnica tratado de orquestación No. 2

Principios de orquestación

Autor: Nicola Rimsky-Korsakov

Fecha de traducción: 1946

Editorial: Ricordi America S.A. E.C.

Lugar: Buenos Aires, Argentina

Idioma: español

Nota: se trabajará sobre la traducción al español de dicha editorial. No se tiene registro de la obra en su estado e idioma original.

Nicola Rimsky-Korsakov nació el 18 de marzo de 1844 en una tranquila aldea cerca de San Petersburgo llamada Tikhvin, murió en Lyubensk el 21 de junio de 1908. En vida, Korsakov formó parte del grupo de los cinco grandes de Rusia. Compositores como Balakirev, Borodin, Cui y Musorgski fueron sus maestros, ampliando en él los conocimientos adquiridos de manera autodidacta, para finalmente convertirse en el más grande de sus cinco compañeros, gracias a obras como *Scherezade*, *Capricho español*, *Sadko*, *La leyenda del zar Saltán*, entre otras (Schonberg, 2007).

De familia perteneciente a la aristocracia rusa gracias a las labores que ejercían en la fuerza naval, fue impulsado por esta desde muy niño en el arte, más específicamente en el piano, pero sus verdaderas pasiones eran otras: la literatura y el mar; así se embarcó en su juventud en las fuerzas militares navales, entregándose al mar, donde tal vez allí gracias a la fuerza poética de la vida marina y a su mitológica sinestesia, fue el primer ruso en componer una sinfonía. Sus triunfos en su voluminosa creación, estuvieron apoyados por su labor pedagógica, labor que ejerció de manera sobresaliente en varias escuelas de música, donde fue maestro de futuros grandes compositores como Prokofiev y Stravinsky. Por esta razón, el deseo arduo de dejarle al joven estudiante, un volumen de seis tratados orquestales, como lo declaran sus propias palabras, Korsakov afirmó en 1891:

Me he esforzado en mostrar la manera de realizar un timbre querido, la homogeneidad deseable, la fuerza necesaria, y especificar también, el carácter y la manera de ser de las figuras, dibujos, ornamentos, más especialmente propios a cada

instrumento o a cada grupo de la orquesta (citado en Ed. Ricordi Americana, 1946, p. 1).

Obra: en *Principios de orquestación* el mismo Korsakov, establece sus axiomas: i) No hay timbres feos en la orquesta, ii) Toda composición debe escribirse de manera que pueda ejecutarse fácilmente, iii) cuanto más fáciles sean las partes para los ejecutantes, mejor se obtiene la expresión artística del pensamiento del compositor y iv) El mejor recurso será siempre leer las partituras y oír con las partituras en mano, las ejecuciones orquestales.

Esta obra es un compendio de recursos para personas autodidactas, ya que así fue el principio de su formación antes de conocer a Balakirev; por ende, además de la posibilidad de colores que ofrece en sus seis capítulos, ayuda a evitar lo que él considera *los extravíos de los tres primeros periodos* cuando se trabaja esta materia de manera solitaria: i) El periodo durante el cual se concentra sobre los instrumentos de percusión, de donde se cree que depende enteramente la belleza del sonido y en los cuales se pone todas sus esperanzas —es el grado inferior—, ii) El periodo donde se abusa del uso del arpa, duplicando en ella todos los acordes de la orquesta y iii) El amor excesivo hacia las maderas y los cobres, dejándole un papel secundario a las cuerdas, como duplicación con *sordina* o *pizzicato*. Este material presenta ejercicios bajo composiciones del mismo autor.

Ficha técnica tratado de orquestación No. 3

Orchestration

Autor: Walter Piston

Fecha: 1995

Editorial: W. W. Norton and Company

Lugar: New York

Idioma: inglés

Nota: no hay traducción al español

Walter Piston nace el 20 de enero de 1894 en Rockland, Maine, Estados Unidos, muere el 12 de noviembre de 1976 en Massachusetts. Fue prolífico compositor y teórico de los Estados Unidos. Estudiante brillante de la Universidad de Harvard, obtuvo una magnífica beca donde se pudo formar al lado de la maestra Nadie Boulanger en la ciudad de París. A su regreso a los Estados Unidos, es encargado de la cátedra de composición en la misma universidad que le otorgara la ya mencionada beca, esta labor

la ejerció hasta 1959. Además de su amplio legado como compositor, elaboró tratados para los más grandes temas que influyen en la música: tratados de armonía, contrapunto y, finalmente, el de orquestación (Randel, 1996).

Obra: de las tres obras cumbres de la teoría de Piston, la más solicitada y elogiada ha sido la de orquestación. Fue compuesta en la etapa más madura del compositor, siguiendo de manera consecuente los tres pilares básicos del estudio de la teoría musical, comenzando por la armonía, luego contrapunto, para finalizar con el estudio extenuante de la orquestación. La obra se desarrolla mediante una introducción a cada sección que conforma la orquesta para, finalmente, ofrecer información específica sobre cada instrumento. En la segunda parte del libro se reflexiona acerca de las combinaciones según las texturas (unísono orquestal, melodía y acompañamientos, melodía secundaria, escritura de partes, texturas contrapuntísticas, acordes y texturas complejas). La tercera parte del texto se desarrolla en el título *Problemas en la orquestación*, donde se reflexiona sobre los problemas habituales de orquestadores principiantes y sobrepone las posibles soluciones.

Aunque es mucho más elemental para aprender de manera autodidacta comparada con el tratado de Adler, el estudiante deberá conseguir, por otros medios, los audios de los ejemplos expuestos en el libro.

Ficha técnica tratado de orquestación No. 4

Orquestación artística

Autor: Alan Belkin
Fecha: 2001
Editorial: Alan Belkin 2001 Serie Online
Lugar: Montreal
Idioma: inglés y español
Nota: se trabaja con la traducción de Camilo Bustamante Reyes

Alan Belkin es compositor, pianista y organista, nacido el 5 de julio de 1951 en Montreal. Más allá de la elaboración de sus obras, el legado principal de Belkin es el aporte que hace a la pedagogía musical, compilándolo en una serie de tratados que abordan desde la armonía, orquestación, hasta la simulación orquestal. Uno de los principales recursos de divulgación de sus conceptos ha sido por medio de sus famosas páginas web, allí puede encontrarse toda su obra compositiva y teórica. Desde 1984 es profesor de composición y teoría de la Universidad

de Montreal (en línea <https://www.musiccentre.ca/node/37405/biography>).

Obra: la orquestación para Belkin es “la composición a través de los timbres” y van hacia delante de los tratados anteriores en el sentido de buscar los aportes tímbricos en la forma de la obra. En *Orquestación artística*, la distribución del libro se presenta en dos partes: en la primera se explican los temas básicos para la orquestación y, en la segunda parte, se exponen las técnicas de orquestación. Finalmente, Belkin propone una lista de chequeo donde define una buena orquestación. Los pasos deben ser los siguientes:

- ✓ Tener sentido formal: los cambios de orquestación deben llegar en los lugares apropiados, con grados apropiados de contraste.
- ✓ Suministrar la suficiente variedad y frescura de color para mantener el interés.
- ✓ Reforzar el fraseo.
- ✓ Asegurar la claridad de los diferentes elementos musicales. Cada elemento debe ser audible.
- ✓ Asegurar que cada elemento contribuya a algo individual, otorgando aquello que Richard Strauss llama la participación “espiritual de los músicos” (refiriéndose al estilo polifónico de Wagner, en el prólogo a su revisión del tratado de Berlioz).
- ✓ Ser tan fácilmente tocable como sea posible, siempre usando los medios más simples para crear el efecto deseado.
- ✓ Crear riqueza (normalmente a través de múltiples planos sonoros).
- ✓ Tener carácter definido.
- ✓ Usar el conjunto entero eficazmente.

Ficha técnica tratado de orquestación No. 5

Samuel Adler (2002). *The study of orchestration*. New York: W. W. Norton and Company.

Samuel Hans Adler nace en Mannheim, Alemania, en una familia judía de cantantes, el 4 de marzo de 1928. Su padre, Hugo Chaim Adler, fue un reconocido cantante, que por motivos laborales debió trasladarse junto con su familia a los Estados Unidos de América, donde el pequeño Adler seguirá los pasos de su padre hasta llegar a ser la eminencia que es hoy. Samuel Adler es compositor y director de orquesta, sumando a esta labor, su vocación docen-

te desde 1997 en la Facultad de Composición Musical de la Juilliard School en New York. Entre sus maestros se encuentran: Aaron Copland, Paul Hindemith y Walter Piston. Su obra abarca gran variedad en estilos de música contemporánea para muchos formatos, desde musical vocal hasta sinfonías, además de piezas para instrumentos solistas y óperas (en línea: <https://www.samuelhadler.com/biography>). *The study of orchestration* está catalogado, actualmente, como el libro más completo en esta materia. Este libro presenta en sus diferentes capítulos, las secciones que forman la orquesta, allí se tratan temas de los diferentes instrumentos como su origen, sus nombres en diferentes idiomas, construcción, afinación, digitación, registros, técnicas extendidas y particularidades de los instrumentos. También se incluyen breves capítulos acerca de la escritura para las diferentes secciones de la orquesta. Esta obra se complementa con un libro adicional de trabajo para las clases –*Workbook*–; en esta se incluyen exámenes y hojas de ejercicios sobre los diferentes temas tratados en el libro. Además de ofrecer como material adicional, un conjunto de audios divididos en seis CD, donde se presentan los ejemplos de las sonoridades de los instrumentos y pequeñas piezas de las grandes obras maestras para un mejor entendimiento del tema de orquestación tratado.

Algunas técnicas de orquestación en la música sinfónica colombiana

Tutti a multi-octava: en esta técnica se trabaja la duplicación a octavas de un solo elemento para producir amplitud, exaltar la importancia de algún pasaje o enfatizar el clímax de una obra. En este

ejemplo de *La gota fría* del compositor Emiliano Zuleta con arreglo de Victoriano Valencia, hay un evidente Tutti a multi-octava en el inicio de la obra; con esta técnica el arreglista busca un comienzo imponente y firme, que es característica de esta técnica (véase figura 2).

Parte real y parte escrita: esta textura es la base de la distribución de los sonidos de la orquesta. En el ejemplo de *Ay mi llanura* del compositor Arnulfo Briceño con arreglo orquestal de Eduardo Carrizosa, se realiza el trabajo de la distribución sobre un acorde base de Re mayor, que en este caso sería la escritura real, la magia de esta melodía se resume en tres notas. El trabajo del arreglista a la hora de proponer la distribución sería la textura de la parte escrita (véase figura 3).

Textura completa: esta textura se caracteriza porque toda la masa instrumental en *Tutti*, realiza el mismo ritmo y movimiento proporcionando solidez orquestal. Esta es una técnica fundamental para evocar momentos climáticos. En el siguiente ejemplo, se tomará de nuevo un fragmento de *La gota fría* del compositor Emiliano Zuleta con arreglo del maestro Victoriano Valencia, donde se evidencia la textura completa, apoyada por dinámicas y a los acentos (véase figura 4).

Contrapunto: esta textura se aplica en pasajes de textura polifónica y en momentos de contraste a través del movimiento independiente de dos o más voces. En el siguiente ejemplo, se toma como referencia la obra del compositor Luis Enrique

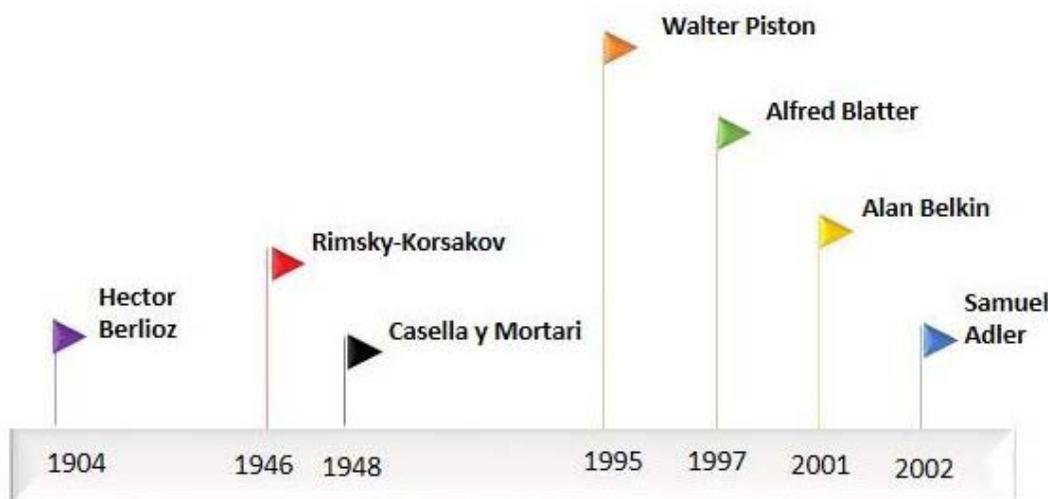


Figura 1. Línea del tiempo de grandes orquestadores
Fuente: Castro et al., 2017.

La gota fría

Música y letra: Emiliano Zuleta
Ver. orq. sinfónica: Victoriano Valencia

The image shows a musical score for three sections: MADERAS, METALES, and CUERDAS. Each section is represented by a pair of staves (treble and bass clef). The music is in 4/4 time and has a key signature of one sharp (F#). The score is divided into two main parts. The first part consists of a continuous eighth-note pattern. The second part features a more complex rhythmic structure with accents and dynamic markings. The dynamics are marked as *fp* (fortissimo piano) and *f* (fortissimo).

Figura 2. “La gota fría”
Fuente: Castro et al., 2017.

Aragón sobre un arreglo orquestal del maestro Sergio Sánchez, donde se realiza un fugato a cuatro voces. En principio, el sujeto es interpretado por el fagot (Do menor) durante cuatro compases, posteriormente el oboe entra con una respuesta tonal a la quinta (Sol menor) y en el compás 9 el clarinete en Bb remota el sujeto a la octava. Finalmente, la flauta toma el papel de oboe y retoma el sujeto 1 de la misma manera, a la quinta (véase figura 5).

Acordes: para esta textura, es necesario conocer las características técnicas y tímbricas de los instrumentos que componen la orquesta, también es fundamental conocer mezclas instrumentales para crear homogeneidad. En este caso, para *Pueblito viejo* del compositor José A. Morales con arreglo orquestal de Alfredo Mejía Vallejo, se trabaja sobre la familia de cuerdas. Esta mezcla tímbrica es realizada por las cuerdas, siendo esta la familia más homogénea dentro de la orquesta; de este modo se hace sencilla y claramente la base armónica de la obra

mediante una estructura de acordes sobre estos ocho compases (véase figura 6).

Segunda voz: esta técnica se usa para hacer diálogos entre las melodías. Para este ejemplo, se toma nuevamente la obra *Pueblito viejo* del compositor José A. Morales con arreglo orquestal del maestro Alfredo Mejía; en esta técnica, la melodía es trabajada sobre el violín. En los tiempos pasivos de la melodía, el arreglista elabora una segunda voz llevada en este caso por la flauta que justo antes de terminar la voz principal se vuelve activa, exaltando y dándole la entrada en el siguiente compás a la melodía principal (véase figura 7).

Melodía y acompañamiento: para esta textura se necesitan dos planos: un primer plano que realiza la melodía y un tercer plano que interpreta el acompañamiento. En el siguiente ejemplo de *Colombia, tierra querida* del compositor Lucho Bermúdez con arreglo del maestro Gómez Prada, se trabaja el primer plano sobre el violín primero y las dos flautas;

Ay mi llanura

Música y letra : Amulfo Briceño
Ver. orq. sinfónica: Eduardo Carrizosa

ESCRITO

REAL

Figura 3. “Ay mi llanura”
Fuente: Castro et al., 2017.

esta melodía se mueve a través de un acompañamiento armónico que produce la homogeneidad de las cuerdas, esta base armónica funcionará como segundo plano o acompañamiento (véase figura 8).

Fases del proceso de creación

Búsqueda de fuentes: en este proceso de búsqueda se consultaron los manuscritos de Maruja Hinestrosa, así como grabaciones en LP en versiones de la propia compositora y de agrupaciones de diferentes formatos instrumentales como la del Trío Martino, con la interpretación de la obra *La flor de la montaña*.

Basados en dicho material y en entrevistas realizadas a Jaime Rosero, hijo de Maruja Hinestrosa, y al maestro Luis Gabriel Mesa, autor del libro *Maruja Hinestrosa: la identidad nariñense a través de su piano* (Martínez, 2014), se estableció el contexto social vivido

por Maruja Hinestrosa al momento de componer estas tres obras. Sobre estos soportes, se analizaron detenidamente los aspectos formales, armónicos, rítmicos y melódicos de las obras consideradas para el estudio. Como fuentes secundarias, se retomaron las transcripciones, arreglos y audios hechos por Luis Gabriel Mesa Martínez y la orquestación realizada por Raúl Rosero sobre la obra *Fantasia sobre aires colombianos*.

Orquestación de la obra *Fantasia sobre aires colombianos*

Se seleccionó esta obra como el eje del trabajo de investigación-creación, ya que era el sueño de la compositora Maruja Hinestrosa ver reflejado el bosquejo para piano, que en los años cincuenta empezó, en un concierto para piano acompañado de orquesta. Para la realización de la orquestación,

La gota fría

Música y letra : Emiliano Zuleta
Ver. orq. sinfónica : Victoriano Valencia

The image displays a page of a musical score for the piece "La gota fría". It features 16 staves, each representing a different instrument in the orchestra. From top to bottom, the instruments are: Flute, Oboe, Clarinet in Bb 1, Clarinet in Bb 2, Bassoon, Horn in F 1, Horn in F 2, Trumpet in Bb 1, Trumpet in Bb 2, Trombone 1, Trombone 2, Tuba, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. The score is written in a common time signature (C) and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *f* for fortissimo).

Figura 4. “La gota fría”
Fuente: Castro et al., 2017.

se estudiaron los diferentes tratados de la literatura musical universal y, asimismo, las técnicas de instrumentación y orquestación que se han aplicado sobre el repertorio de música tradicional colombiana. Se tomó como referencia la orquestación ya realizada por Jaime Rosero sobre esta obra, que finalmente no fue aceptada dentro del ámbito musical por su ostentosa orquestal y tímbrica y sus reelaboraciones de los pasajes ya establecidos, convirtiendo esta composición prácticamente en variaciones sobre la *Fantasia para piano* de Maruja Hinestrosa.

Esta orquestación toma como referencia auditiva las versiones interpretativas de Luis Gabriel Mesa

Martínez y de la compositora Maruja Hinestrosa. Una vez en medio Digital Finale, se creó el guion ampliado sobre tres pentagramas para piano indicando las maderas, los metales y las cuerdas de la orquesta, para tener un bosquejo primario de lo que se quería hacer con la orquesta. Ya con la idea sobre los tres pentagramas, se creó el formato orquestal total y se dio inicio a la labor creativa con los diferentes recursos tímbricos de la orquesta. En el transcurso del proceso, se reiteró la dialéctica de las ideas primarias que se tenían anteriormente sobre los tres pentagramas. El trabajo constante fue la clave para la orquestación final, ya que las variables tímbricas pueden ser casi infinitas.

2 El beso que le robe a la luna

Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Bsn.

mf

13

Detailed description: This is a musical score for the piece 'El beso que le robe a la luna'. It features four staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), and Bassoon (Bsn.). The music is in a key signature of two flats (Bb major or Dm) and a 3/4 time signature. The flute part begins with a measure marked '13' and includes a dynamic marking of 'mf'. The oboe and clarinet parts have accents over their notes. The bassoon part has a dynamic marking of 'mf' and a slur over its first few notes.

Figura 5. “El beso que le robé a la luna”
Fuente: Castro et al., 2017.

Pueblito viejo

Score

Vals

Música y letra: Jose A. Morales
Ver.orq. sinfónico: Alfredo Mejia Vallejo

Violin I
Violin II
Viola
Cello
Contrabass

Detailed description: This is a musical score for the piece 'Pueblito viejo', which is a waltz. The score is for a string ensemble consisting of Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. The music is in a key signature of two flats (Bb major or Dm) and a 3/4 time signature. The score shows the first few measures of the piece, with each instrument part written on its respective staff. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes.

Figura 6. “Pueblito viejo”
Fuente: Castro et al., 2017.

Se complementó este trabajo orquestal con el estudio de los diferentes aires que contiene la obra como el *bambuco*, la *guabina* y el *pasillo*, buscando con ello una interpretación estilística concordante, sobre todo, en sección de la percusión. Este fue un trabajo

adicional al primer proceso sobre la orquesta. Finalmente, se consideró el trabajo detallado sobre las indicaciones dinámicas que debe formar parte del rigor de todo trabajo orquestal (véanse figuras 9, 10 y 11).

Pueblito viejo

Vals Música y letra: Jose A. Morales
Ver.orq. sinfónico: Alfredo Mejia Vallejo

Score

The score for 'Pueblito viejo' (second voice) is written for four parts: Flute, Violin I, Fl. (Flute), and Vln. I (Violin I). The music is in 3/4 time and B-flat major. The Flute part features a melodic line with trills and a forte dynamic. The Violin I part provides a rhythmic accompaniment with a forte dynamic. The Fl. part has a melodic line with trills and a forte dynamic. The Vln. I part has a melodic line with a forte dynamic.

Figura 7. “Pueblito viejo” (segunda voz)
Fuente: Castro et al., 2017.

Colombia tierra querida

MELODÍA Música y letra: Lucho Bermudez
Ver. orq. sinfónica: Gómez Prada

The score for 'Colombia tierra querida' is divided into two sections: MELODÍA and ACOMPAÑAMIENTO. The MELODÍA section is for Flute, Violin I, and Violin II. The ACOMPAÑAMIENTO section is for Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. The music is in 4/4 time and B-flat major. The Flute part features a melodic line with a forte dynamic. The Violin I part provides a rhythmic accompaniment with a forte dynamic. The Violin II part has a melodic line with a forte dynamic. The Viola part has a melodic line with a forte dynamic. The Cello part has a melodic line with a forte dynamic. The Contrabass part has a melodic line with a forte dynamic.

Figura 8. “Colombia, tierra querida”
Fuente: Castro et al., 2017.

FANTASÍA SOBRE AIRES COLOMBIANOS

The musical score is arranged in three systems. The first system is for 'Madera' (Woodwinds), featuring a Bassoon (Fagot) part with triplets and a forte (f) dynamic. The second system is for 'Metales' (Brass), featuring Horns (Cornos) with a forte (f) dynamic. The third system is for 'Cuerda' (Strings), featuring a complex texture with triplets and a forte (f) dynamic.

Figura 9. Guion ampliado de la obra: “Fantasía sobre aires colombianos”

Fuente: Castro et al., 2017.

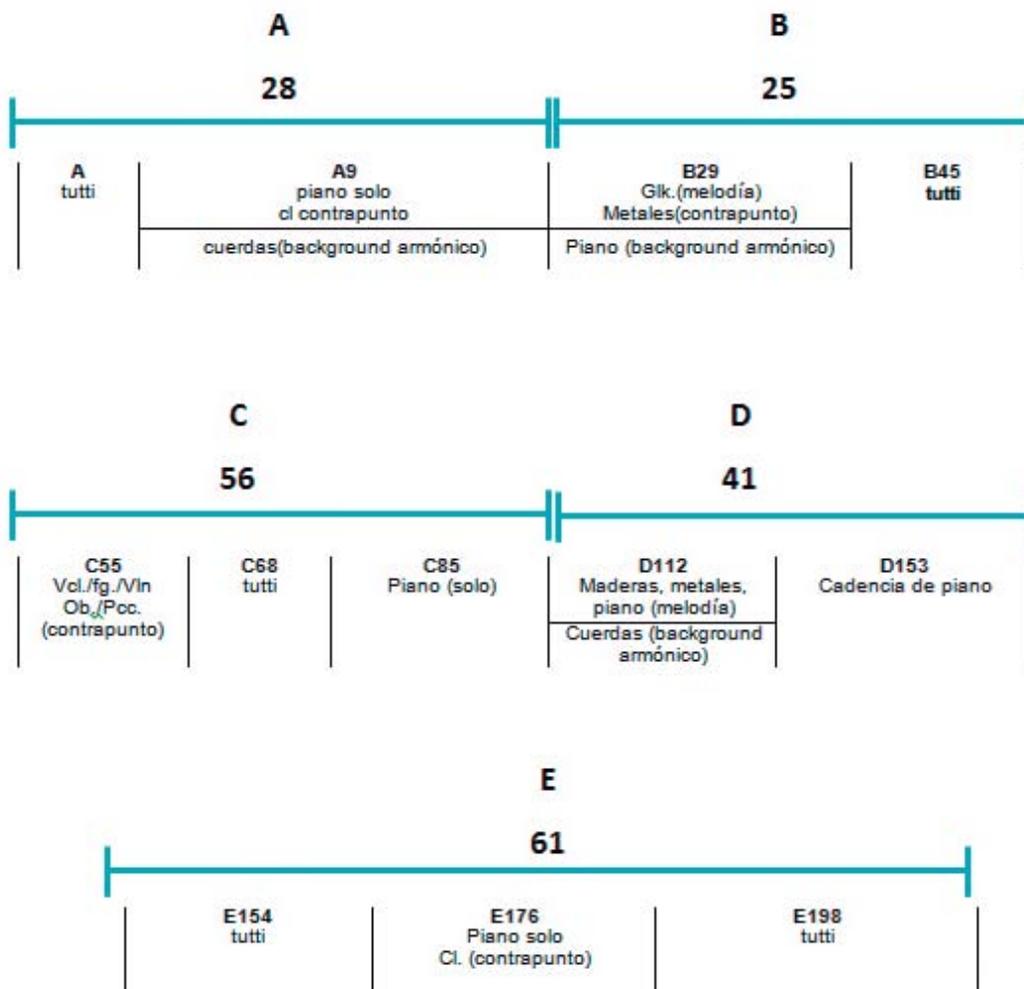


Figura 10. Sketch de la obra: “Fantasía sobre aires colombianos

Fuente: Castro et al., 2017.

The image displays a page of a musical score for the work "Fantasia sobre aires colombianos". The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left include Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (Bb Cl.), Bassoon (Fag.), Cor 1-2, Cor 3-4, Bass Trombone (Bb Tpt.), Trombone (Tbn.), Glockenspiel (Glk.), Timpani (Timb.), Percussion 1 (Perc. 1), Percussion 2 (Perc. 2), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score begins at measure 206. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff). The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks.

Figura 11. Score de la obra: “Fantasía sobre aires colombianos”
Fuente: Castro et al., 2017.

Conclusiones

El presente artículo se enfocó en presentar una aproximación a la vida y obra de la compositora nariñense Maruja Hinestrosa, para luego analizar y aplicar las diferentes técnicas de instrumentación y orquestación sobre su obra *Fantasia sobre aires colombianos* (concierto para piano y orquesta) como un proceso

de investigación-creación. La elaboración de la música en físico (*score*, partecillas y guía de dirección), contó con la interpretación de la obra a cargo de la Orquesta Sinfónica del Conservatorio del Tolima el 8 de junio de 2017, bajo la dirección de autores. Ha sido pertinente el desarrollo sobre tratados de instrumentación y técnicas de orquestación aplicada a una parte del repertorio colombiano.

A través de la monografía *Orquestación para formato sinfónico de las obras: "Fantasía sobre aires colombianos", "La flor de la montaña", "Las tres de la mañana"* de Maruja Hinestrosa, que ha dado origen a este artículo, puede concluirse que en los estudiantes de música, enfrentados al proceso de la orquestación, debe imperar el conocimiento total de las raíces musicales, para que, por medio de los diferentes recursos que la academia brinda, puedan emprender con fluidez el proceso de divulgación que la cultura musical necesita.

Referencias

- Adler, S. (2006). *El estudio de la orquestación*. Barcelona: Idea Books, S. A.
- Aretz, I. (1977). *América Latina en su música*. México: Siglo XXI.
- Banco Virtual de Partituras. (2008). *Trozo no. 62 Op. 38 No. 7*. Bogotá: Scoremusial Ltda.
- Barriga, M. L. (2002). *La educación musical de la mujer en Bogotá de 1880 a 1920*. Popayán: Universidad del Cauca.
- Bermúdez, E. (2000). *Historia de la música en Santa Fe y Bogotá 1538-1938*. Bogotá: Fundación de Música.
- Cano, R. L. y Opazo, Ú. S. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México.
- Carse, A. (1964). *The history of orchestration*. New York: Dover.
- Castro, J. A., Chungana, A. S. y Gómez, A. F. (2017). *Orquestación para formato sinfónico de las obras: "Fantasía sobre aires colombianos", "La flor de la montaña", "Las tres de la mañana", de Maruja Hinestrosa*. Monografía. Ibagué: Conservatorio del Tolima.
- Duque, E. A. (2013). *Banco Virtual de Partituras*. Obtenido de Plan Nacional de Música para la Convivencia: http://www.bibliotecanacional.gov.co/recursos_user/digitalizados/trozo_gu_pge.pdf.
- Figuroa, M. V. (s.f.). *Música e identidad en los inicios de la República*. *Entre Artes*.
- Fundación Juan March. (s.f.). *Todos tocan juntos: la historia de la orquesta*. Obtenido de Guía didáctica para el profesor: <http://www.march.es/musica/jovenes/todos-tocan-juntos/orquesta.asp>.
- Galindo, H. (2009). *Mujeres protagonistas en la música del Tolima: historias de vida*. Ibagué: Conservatorio del Tolima.
- Georgiou, C. A. (2012). Perspectives of music publishing in the twenty-first century: The death of the editor? *Hellenic Journal of Music Education, and Culture*.
- González, P. y Rueda, E. (2008). *Investigación interdisciplinaria. Urdimbres y tramas*. Bogotá: Magisterio.
- Hadeir, A. (1988). *Cómo conocer las formas musicales*. Madrid: Edaf.
- Holoman, K. (1989). *Berlioz. A musical biography of the creative genius of the Romantic era*. Cambridge: Harvard University Press.
- Korsakov, N. R. (1946). *Principios de orquestación*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Major Orchestra Librarian's Association (MOLA). (1993). *Guía para la preparación de música*.
- Martínez, L. G. (2014). *Maruja Hinestrosa: la identidad nariñense a través de su piano*. Pasto: Panamericana Ltda.
- Mayorga, R. H. (2015). *Adaptación de la música del litoral atlántico para orquesta sinfónica*. Bogotá.
- Mejía, M. S. y Gutiérrez, D. G. (2007). Presencia y esencia de la mujer en la música. Santander (1900-1970). *Artes y Literatura*.
- Molano, E. S. (s.f.). *Colombia a su alcance*. Planeta Colombiana Editorial.
- Morales, G. A. (1995). *ABC del folklore colombiano*. Santafé de Bogotá: Panamericana.
- Pietro, J. (2006). *La metafísica y la fantasía o el extraño caso de Macedonio y Borges*. Cahiers.
- Pla, F. L. (1982). *Guía analítica de formas musicales para estudiantes*. Real Musical.
- Randel, D. (1996). *The Harvard Biographical dictionary of music*. Massachusetts: Cambridge University.
- Rengifo, L. F. (2008). *Intermezzo No. 4. Luis A. Calvo*. Bogotá: Scoremusial Ltda.
- Rimsky, K. (1891). *Principios de orquestación*. (Edición en español, 1946). Buenos Aires. Ricordi.
- Rodríguez, J. M. (2011). *Métodos de investigación cualitativa. Silogismo, más que conceptos, 9*.
- Schonberg, H. C. (2007). *Los grandes compositores*. (Traduc. Aníbal Leal). Barcelona: Ma Non Troppo.
- Vega, C. (1997). Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos. *Revista Musical Chilena*, 51(188), 75-96. Consultado de HYPERLINK "<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13669/13951>" \t "_new" <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13669/13951>.
- Valencia, V. F. (2004). *Pitos y tambores, cartilla de iniciación musical*. Bogotá: Asociación Cultural Artesano.
- Valencia, V. F. (2005). *Cartilla de arreglos para banda, nivel 1*. Bogotá: Imprenta Nacional de Colombia.
- Vargas, C. A. (2012). *El arte de la investigación - Creación. Pesquisa*, 15.



Música, Cultura y Pensamiento

Revista de investigación de la Facultad de Educación y Artes

Conservatorio del Tolima

Convocatoria de Publicación n.º 9

La revista *Música, Cultura y Pensamiento* del Conservatorio del Tolima es una publicación anual que busca divulgar reflexiones en torno a la música, las artes y la educación derivadas de procesos de investigación de la comunidad académica, artística y científica a escalas regional, nacional e internacional. La revista incluye artículos científicos, reflexiones teóricas sobre problemas o temas particulares de las áreas que convoca, informes de investigación, ensayos, aplicaciones pedagógicas y didácticas de la música, obras artísticas y musicales, entrevistas, ponencias, reseñas y traducciones. Se publicarán preferiblemente artículos en español o inglés dentro de los siguientes tipos:

- **Artículo de investigación científica y tecnológica:** presenta de manera detallada los resultados originales de proyectos de investigación.
- **Artículo de reflexión:** presenta resultados de investigación desde una perspectiva analítica, interpretativa o crítica sobre un tema específico, recurriendo a fuentes originales.
- **Artículo de revisión:** elaborado con base en una investigación donde se analizan, sistematizan e integran los resultados de investigaciones publicadas o no sobre un campo en ciencia o tecnología, con el fin de dar cuenta de los avances y las tendencias de desarrollo. Se caracteriza por presentar una cuidadosa revisión bibliográfica.
- También se publican: artículos cortos, reportes de caso, revisiones de temas, cartas al editor, traducciones, documentos de reflexión no derivados de investigaciones, reseñas bibliográficas, ensayos, resúmenes de trabajos de grado, tesis de posgrado en las áreas artísticas según clasificación de Publindex-Colciencias y trabajos de investigación, reflexión o crítica de antropología, historia y estudios culturales relacionados con música.
- **Separata de música:** la revista incluye una separata de música dedicada específicamente a la publicación de partituras inéditas que revelen el pensamiento musical colombiano como

patrimonio documental en obras musicales históricas, productos de trabajos musicológicos o productos de creación de compositores colombianos o latinoamericanos en relación a reflexiones de la estética y lenguaje musical.

1. Contenido de los artículos

1.1 Público: la revista se dirige a comunidades dedicadas a la actividad e investigación científica y tecnológica, a músicos, artistas y docentes universitarios.

1.2 Información de autores: se deben una breve reseña de cada uno de los autores e incluir los datos personales, como: nombres y apellidos completos, nacionalidad, titulación y universidad donde se obtuvo, filiación institucional, teléfonos, dirección postal y electrónica. Opcionalmente, la dirección de la página web donde pueden ser consultados los autores.

1.3 Resumen: el artículo llevará al inicio un resumen en español y su respectivo *abstract* en inglés, cuya extensión no debe sobrepasar las 150 palabras (para artículos en inglés se presenta primero el *abstract*, seguido del resumen en español).

1.4 Palabras clave: cinco (5) palabras o frases clave según las categorías de la Nomenclatura Internacional de la Unesco.

1.5 Extensión de los artículos: la extensión del artículo puede oscilar entre 3.000 palabras mínimo y 15.000 palabras máximo incluyendo la lista de referencias. El artículo debe presentarse en fuente Times New Roman, 12 puntos, a interlineado doble. El título debe estar en español e inglés (en inglés y español para artículos en inglés). Seguido del nombre del(los) autor(es), y la tipología del artículo (ver el primer párrafo de esta convocatoria). Deberá contener por lo menos: introducción; desarrollo (en caso de un artículo de investigación incluirá metodología, resultados y análisis de este); conclusiones y referencias. Se podrán incluir opcionalmente agradecimientos cuando sea necesario. En la **Separata** el autor hará una breve presentación de la obra y a criterio del Comité Editorial, se designará un par académico para reseñar la obra.

1.6 Gráficos y tablas: las gráficas como dibujos, fotografías, diagramas, tablas o ejemplos musicales irán

en formato gráfico jpg de alta resolución de 300 dpi en blanco y negro, que deben adjuntarse de manera independiente al artículo. En caso de requerirse, el editor solicitará los archivos de los ejemplos musicales en formato Finale o xml. Las tablas de análisis creadas en formato Excel que impliquen fórmulas deberán ser adjuntadas en archivos independientes en los programas respectivos. Todas las imágenes deben aparecer dentro del documento indicando su nombre y fuente. Los autores se responsabilizan de manera expresa por el permiso de uso de imágenes protegidas con *copyright*.

1.7 Notas al pie de página: para las notas al artículo se presentarán a pie de página mediante el uso de numeración en superíndice. Cuando la nota no pertenezca al texto en sí mismo se usará asterisco.

1.8 Citas y referencias: se exige que en todos los artículos, las referencias bibliográficas, así como citación de fuentes musicales, videográficas o cibergráficas se incluyan al final del artículo ordenadas alfabéticamente y señalándolas dentro del documento, de acuerdo con el sistema APA (American Psychological Association, 6th edition). Las normas básicas exigidas para la estructura de esta bibliografía se pueden interpretar en los siguientes ejemplos, solo se debe hacer referencia de la bibliografía mencionada en el artículo:

Artículos de revistas: Apellidos, Inicial del Nombre. (Año). Título del Artículo. *Nombre de la Revista*, volumen (número), rango de páginas citado.

Keane, D. (1986). Music, Word, energy: A dynamic framework for the study of music. *Communication and Cognition*, Vol. 19 (2), 207-219.

Hernández, O. (2007). Música de marimba y poscolonialidad musical. *Revista Nómadas*, No. 26, 58-62.

Ensayos dentro de compilaciones: Apellido, letra inicial del nombre (año). Título del ensayo. En: Nombre, Apellido (Eds.) / (Comps.), título del libro (rango de páginas citado). Ciudad: Editorial.

Miñana, C. (2009). La investigación sobre la enseñanza en Colombia: positivismo, control, flexividad y política. En: *Pensamiento educativo*

No. 44-45 titulado: *Las prácticas de la enseñanza: Desafíos, conocimiento y perspectivas comparativas entre América del Norte y América del Sur.*

Libros: Apellidos, letra Inicial del Nombre. (Año). Título del libro. Ciudad: Editorial.

Fischerman, D. (2004), *Efecto Beethoven. Complejidad y valor en la música de tradición popular.* Buenos. Aires: Editorial Paidós.

Internet: Apellido, letra inicial del autor (Año). Título. Recuperado el día del mes, año, dirección electrónica.

Garzón, O. (2002). *Rezar, soplar, cantar: Análisis de una lengua ritual desde la etnografía de la comunicación.* Recuperado el 15/05/2008. De <http://redalyc.uaemex.mx/yc/pdf/21901507.pdf>.

Música (grabación)

Gustav Mahler, *Symphony no. 1 in D Major*, Concertgebouw Orchestra conducted by Leonard Bernstein, Deutsche Grammophon 431 036-2, (1989), compact disc. [UWO MCD 6866]

Partitura

Picker, T. (Composer), & McClatchy, J. D. (Librettist). (1995). *Emmeline: An opera in two acts* [Score and parts]. Mainz, Germany: Schott Helicon.

2. Proceso para la publicación del artículo

2.1 Envío de artículos: las propuestas deben enviarse a la dirección postal Conservatorio del Tolima, Decanatura de la Facultad de Educación y Artes; revista *Música, Cultura y Pensamiento*, calle 9 n.º 1-18, Ibagué, Tolima, Colombia, con una carta dirigida al editor de la revista en la que certifique que todos los autores del trabajo están de acuerdo con someter el artículo a consideración del Comité Editorial. El artículo debe hacerse llegar en medio magnético (CD, DVD), con dos copias impresas y enviarse en copia digital al correo electrónico de la revista, en formato .doc (compatible con 93, 97 o xp y win 7 u 8 para texto y referencias) y pdf (para texto con imágenes incluidas).

2.2 Separata: para la postulación de obras dentro de la separata, se requerirán los scores en notación Final 2013 o xml, o en caso de partituras manuscritas históricas, las imágenes en alta resolución, y el registro de derecho de autor de la obra.

2.3 Declaración de originalidad: sin excepción, todos los artículos deben ser originales, que no 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). El trabajo debe estar acompañado del formato adjunto a esta convocatoria, debidamente diligenciado y firmado por todos los autores. Para la obra presentada a la Separata de música deberá adjuntar el debido registro de derechos de autor.

2.4 Arbitraje: una vez que el artículo llegue a la dirección de la revista, se notificará por correo electrónico el recibido y se iniciará el proceso de evaluación por pares; luego de esta evaluación, se informará a los autores si el artículo se acepta o no. En caso de aceptación, el autor deberá atender las respectivas correcciones de los evaluadores y el último concepto del Comité Editorial para su publicación. Los colaboradores se comprometen a respetar los plazos de entregas a que sean sometidos los artículos durante el proceso de correcciones y a acoger las recomendaciones a que haya lugar durante el arbitraje.

3. Otras consideraciones

Esta publicación es de carácter académico científico, cuyo propósito principal es difundir conocimiento dentro de la comunidad académica, sin fines de lucro, por lo tanto, no paga por las colaboraciones de articulistas. Una vez publicado un artículo, el(los) autor(es) recibirá(n) dos ejemplares de la revista y se comprometen a no someter el mismo artículo a nuevas publicaciones.

4. Derechos de autor

Esta publicación se acoge a los términos legales de derechos de autor (Ley 23 de 1982) y reconocerá en todas las instancias la titularidad y derechos de obra de los autores.

5. Plazo: 15 de junio del 2020

Informes: Conservatorio del Tolima - Decanatura de
la Facultad de Educación y Artes

Calle 9 n.º 1-18, teléfonos: +57(8) 2618526 – 2639139,
fax: +57(8) 2615378 - 2625355

Revista *Música, Cultura y Pensamiento*

musicaculturaypensamiento@conservatoriodeltolima.edu.co

humberto.galindo@conservatoriodeltolima.edu.co



Music, Culture and Thought

Research magazine

Issued by the Education and Arts Conservatory
of Tolima Faculty

Call for publication n°. 9

The Music, Culture and Thought magazine from Conservatory of Tolima is an annual publication spreading reflections about music and arts education coming from research processes at the academic, artistic and scientific communities at local, national, and international level. The magazine includes scientific articles, theoretical reflections about problems or particular topics of music, research reports, essays, pedagogical and didactic applications of music, artistic and musical pieces, interviews, dissertations, reviews and translations. Articles in Spanish or English will be preferably published among the following types:

- **Scientific and technological research article:** presents in a detailed way, the original outcome of research projects.
- **Reflection article:** presents research results from an analytic, critical and interpretive perspective about a specific topic, based on original sources.
- **Review article:** based on a research in which the results of research -published or not- about a field in science or technology are analyzed, systematized and integrated in order to deal with the advances and development trends. It is featured by presenting a careful bibliographic review. Short articles, case reports, topic reviews, letters to the editor, translations, reflection documents not coming from research, post degree thesis, bibliographic reviews, essays, dissertation summaries, in the artistic areas according to Publindex-Colciencias (Colombia), are also published as well as research, anthropological reflections, history and studies related to music.
- **Reprint of music:** the magazine includes a reprint of music specifically dedicated to publish unpublished scores revealing the Colombian musical thought as a documentary heritage in historical musical Works, products of musicological Works or products of Colombian or Latin-

American composers creations, related to reflections on aesthetics and musical language.

1. Contents of the articles

1.1 Public. The magazine is addressed to communities dedicated to scientific and technological research and activities, research; to musicians and university teachers.

1.2 Authors information. Every one of the authors must include his or her personal information: full name, nationality, University degree, institutional affiliation, phone numbers, postal and e-mail addresses. Optionally the webpage URL where the information about the authors can be found.

1.3 Summary. The article will start with a summary in Spanish and its respective abstract in English and shouldn't contain anymore than 150 words. (For articles in English the abstracts is presented first, and then the summary in Spanish).

1.4 Key words. Five (5) key words or phrases (according to UNESCO International categories).

1.5 Length of the articles. The length of the articles might range between a minimum of 3.000 words and a maximum of 15.000 including the reference list. The article must be presented in Font Times New Roman 12 points and double line spacing. The title in Spanish and English (English and Spanish for articles in English) followed by the name of the author or authors and the type of article. (See first paragraph of this call). It must contain at least: Introduction, development, (in the case of a research article methodology, analysis and results will be included); conclusions and references. Optionally, gratitude can be expressed when necessary. In the reprint, the author will write a short presentation of the work and depending on the editorial committee, an academic pair will be designated for the work review.

1.6 Graphics and tables. The graphics such as drawings, photographs, diagrams, tables or musical examples will go in graphic format jpg high resolution and 300 dpt. in black and white and must be sent separately from the article. If necessary, the editor will request the files of the musical examples in Finale 2013 o xml format. The analysis tables created in Excel for involving formulas must be sent in independent files in the respective programs. All images must appear inside the document indicating name

and source. Authors are responsible for the usage permit for images protected with copyright.

1.7 Footer notes. Footer notes will be presented as footers using numbers in super index. When the note doesn't belong to the text itself, an asterisk will be used.

1.8 Quotations and references. In all of the articles, the bibliographic reference, as well as the quotation of musical, video-graphic or ciber-graphic sources, must be included at the end of the article, in alphabetic order and pointed out in the document according to the APA system (American Psychological Association, 6th edition). The basic mandatory rules for the structure of this bibliography can be understood in the following examples. Only the bibliography mentioned in the article is referred.

Articles from magazines: Surnames, Initial of the name. (Year). Title of the article. *Name of the magazine*, volume (number), range of pages quoted.

Keane, D. (1986). Music, Word, energy: A dynamic framework for the study of music. *Communication and Cognition*, Vol. 19 (2), 207-219.

Hernández, O. (2007). Música de marimba y poscolonialidad musical. *Revista Nómadas*, No. 26, 58-62.

Essays inside compilations: Surname, Initial letter of the name (Year). Title of the essay. In: Name, Surname (Eds.) / (Comps.), title of the book (range of pages quoted). City: Editorial.

Miñana, C. (2009). La investigación sobre la enseñanza en Colombia: positivismo, control, reflexividad y política. En: *Pensamiento educativo No. 44-45 titulado: Las prácticas de la enseñanza: Desafíos, conocimiento y perspectivas comparativas entre América del Norte y América del Sur*.

Books: Surnames, Initial of the name. (Year). Title of the book. City: Editorial.

Fischerman, D. (2004). *Efecto Beethoven. Complejidad y valor en la música de tradición popular*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

Internet: Surnames, Initial of the name. (Year). Title. Reviewed day, month, year. URL.

Garzón, O. (2002). Rezar, soplar, cantar: Análisis de una lengua ritual desde la etnografía de la comunicación. Recuperado el 15/05/2008. De <http://redalyc.uaemex.mx/yc/pdf/21901507.pdf>.

Music Recording: Writer, A. (Copyright year). Title of song [Recorded by B. B. Artist]. On Title of album [Medium of recording]. Location: Label. (Date of recording).

Baron Cohen, E. (2010). *My Hanukkah (Keep the fire alive)*. On *Songs in the Key fo Hanukkah* [MP3 file] Burbank, CA: WaterToer Music.

Score: Composer, A. A. (Date). *Title of work*. Location: Publisher.

Picker, T. (Composer), & McClatchy, J.D. (Librettist). (1995). On *Emmeline: An opera in two acts* [Score and parts]. Mainz, Germany: Schott Helicon.

2. Process to publish the article

2.1 Sending the articles. The proposals must be sent to the following postal address: Conservatorio del Tolima, Decanatura de la Facultad de Educación y Artes; Revista *Música, Cultura y Pensamiento*, Calle 9 No. 1-18, Ibagué, Tolima, Colombia, altogether with a letter addressed to the editor of the magazine certifying that all the study's authors agree to submit the article to the Editorial Committee. The article must be sent electronically (CD-DVD), with two hard copies and also a digital copy to the electronic mail of the magazine, in ".doc" format (compatible with 93,97 o xp y win 7 or 8 for text and references) and pdf (for text with images included).

2.2 Reprint. For submitting Works in the reprint, the scores must be in notation finale 2013 or xml, or in the case of handwritten historical scores, they must be high resolution images.

2.3 Statement of originality. Without exception, all the articles must be original, neither being evaluated by other magazines nor have been published (Except translations or relevant articles published in magazines difficult to get locally). The work must

be accompanied by the attached format completely filled in and signed by the authors. For the works presented to the music reprint, the registration of copyright must be sent.

2.4 Arbitration. Once the article gets to the direction of the magazine, it will be acknowledged by e-mail and the evaluation process by pairs will be started; after this evaluation, the authors will be informed if the article is accepted or not. In the case of being accepted, the author must attend the corrections from the reviewers and the final concept from the Editorial Committee before being published. Collaborators agree to respect the death lines for the articles during the process and to accept the recommendations suggested during arbitration.

3. Other considerations

This publication is scientific academic nature, and its main purpose is to spread knowledge inside of the academic community, nonprofit, so articles authors are not paid for their work. Once the article is published, the authors will receive two copies of the magazine and they also agree not to publish the same article again.

4. Copyright

This publication welcomes the legal terms of copyright (Law 23, 1982) and will totally recognize the instances of titularity and copyright of the authors.

5. Terms: Open until June 15, 2020

Information: Conservatorio del Tolima - Decanatura de la Facultad de Educación y Artes

Calle 9 No. 1-18 Teléfonos: +57(8) 2618526 - 2639139
Fax: +57(8) 2615378 - 2625355

Revista *Música, Cultura y Pensamiento*

musicaculturaypensamiento@conservatoriodeltolima.edu.co

humberto.galindo@conservatoriodeltolima.edu.co

Declaratoria de originalidad de trabajo escrito y autorización de publicación

Título del trabajo:

Por medio de esta constancia, yo (nosotros) _____ identificado(os) con Cédula de Ciudadanía _____ declaro (declaramos) que soy (somos) el (los) autor (es) del trabajo que se presenta a consideración para publicación dentro de la revista *Música, Cultura y Pensamiento* número _____, año ____ del Conservatorio del Tolima, y que su contenido es producción directa de mi (nuestro) trabajo intelectual. Todos los datos y referencias a materiales publicados aparecen debidamente identificados con sus créditos respectivos. Declaro (declaramos) que todos los materiales presentados se encuentran totalmente libres de derechos de autor y por lo tanto me hago (nos hacemos) responsable(es) de cualquier litigio o reclamación relacionada con derechos de propiedad intelectual, exonerando de responsabilidad al Conservatorio del Tolima.

Declaro (declaramos) que este artículo es inédito y no se ha presentado a otra publicación seria para su publicación. Se manifiesta tener conocimiento de los términos de la convocatoria a la cual se presenta este trabajo académico y se autoriza al Conservatorio del Tolima su publicación de manera ilimitada en el tiempo para ser incluido en la revista *Música, Cultura y Pensamiento* en caso de ser aprobado por el Comité Editorial, para que pueda ser reproducido, editado y distribuido y comunicado en el país y en el extranjero en los medios impresos y electrónicos y cualquier otro medio determinado por la revista.

Como contraprestación a esta autorización se declara la conformidad de recibir dos (2) ejemplares por cada autor de dicha publicación.

En constancia de lo expuesto se firma esta declaratoria el día ____ del mes ____ del año__ en la ciudad de _____ .

Nombres

Firmas

Documento de identificación



Revista *Música, cultura y pensamiento*, 8
se terminó de editar, imprimir y encuadernar
en Bogotá, D. C., Colombia.

4 Editorial

Música y cultura

5 La Música en México: Reflexiones sobre su historia particular
The Music In México:
Notes his particular history
Alejandro Mercado Villalobos

25 Ecos lejanos de una disputa conceptual:
El nacionalismo musical en Nariño
Echoes far from a conceptual dispute:
Musical Nationalism In Nariño
José Menandro Bastidas España

45 Dos Órganos Históricos en Ibagué:
Aportes para la contextualización de la tradición organística en Colombia
Two historical musical organs in Ibagué:
Contributions for the contextualization of the organist tradition in Colombia
Nicolás Forero Molano, Mayerlín Alejandra Gómez Guzmán, Julián David Perdomo Rodríguez

63 Evidencias de la recepción del bambuco colombiano en Yucatán. (1908-1920)
Evidences of the colombian bambuco reception in Yucatán (1908-1920)
Claudio Ramírez Uribe

Música y pensamiento

81 La composición de los *Tres Ballets Criollos* de Guillermo Uribe Holguín como producto de exportación colombiano para un escenario panamericano
The creation of the *Tres Ballets Criollos* by Guillermo Uribe Holguín as a Colombian national export product for a Pan-American scenario
Camilo Vaughan Jurado

93 Métodos y textos adoptados para la enseñanza de música de 1880- 1920 Métodos utilizados en educación informal y métodos para enseñanza de canto en las escuelas
Texts and methods used for music teaching from 1880 to 1920: Methods used in informal education and methods for singing teaching at schools
Martha Lucía Barriga

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

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

110 Música, educación musical y género. Un estudio sobre la participación de la mujer de la zona andina nariñense en la interpretación (instrumental y vocal), la educación musical y la composición
Music, musical education and gender. A study on the participation of women in the Andean area of Nariño in the interpretation (instrumental and vocal), music education and composition
Lyda Tobo Mendivelso, José Menandro Bastidas España

Música en clave

132 Creación orquestal de la obra para piano *Fantasía Romántica* de Maruja Hinestrosa
Orchestral creation about Maruja Hinestrosa's *Fantasía Romántica* concert for piano and orchestra
Julián Augusto Castro Gaviria, Anthony Sebastián Chunganá, Andrés Felipe Gómez

Separata

Fantasía Romántica Sobre Aires Colombianos
Concierto para piano y orquesta de Maruja Hinestrosa
Orquestación: Julián Augusto Castro Gaviria

Convocatoria Revista No. 9

