



Ponencia de Reflexión

**Historiografía de la tradición occidental en los procesos de formación musical en
Colombia y su sobrevaloración**

Andrés Ramírez Villarraga, Magister en Interpretación Musical, Educación Musical Elemental y Pedagogía Instrumental. Profesor Asociado Universidad del Cauca. Colombia.
andresra@unicauca.edu.co

Resumen:

Para acercarnos a comprender el porqué de la sobrevaloración de la tradición occidental en los procesos de formación musical en Colombia, se realizará una arqueología a los procesos de formación musical impuestos a las culturas Latinoamericanas desde la llegada de los españoles; esta arqueología que se propone auscultar desde lo general en Latinoamérica hasta lo particular en Colombia, se abordará de forma puramente fáctica sin entrar en reivindicaciones sociales, regionalistas o nacionalistas que puedan entorpecer el anhelo de comprender, sin velos emotivos, el origen, evolución, causas y consecuencias de lo que hoy denominamos procesos de formación musical en Colombia.

Palabras Claves: Educación Musical, Formación musical en Colombia.

La llegada de los españoles a territorio americano marcó una ruptura cultural para las civilizaciones que ancestralmente poblaban el territorio, entrando en nuevas dinámicas relacionales producto del encuentro entre culturas diametralmente disimiles, “Azteca, maya-quiché, chibcha e inca fueron las principales civilizaciones que hallaron los españoles en el territorio recién descubierto” (Locatelli de Pérgamo, 2007: 36), estas civilizaciones se habían



posicionado en el concierto precolombino como las culturas dominantes, el hombre europeo en su encuentro con estas civilizaciones, evidenció en muy contadas ocasiones un interés por “el otro”, su sed de conquista y riqueza veló una comprensión pertinente de estas “nuevas” culturas, propiciando la incomprensión y el desconocimiento de su propias prácticas de vida, al interior de sus prácticas artísticas, la música sufrió igualmente este “desencuentro”.

La escritura como valor imperecedero de las manifestaciones humanas trasciende la oralidad de las civilizaciones, llegando a ser vestigio esencial en el ejercicio de su comprensión. En las culturas precolombinas la ausencia de escritura para las manifestaciones musicales fue evidente, nos dice Locatelli de Pέργamo (2007: 35) “(...) clarificando el problema de las raíces de la música americana, seguirá faltando siempre la música de los pueblos precolombinos, cuya oralidad no dejó huella en el espacio físico de la pauta musical”, afirmando Devoto “los sonidos perecen por que no puede fijarlos la escritura” (en Devoto, 2007: 20), la ausencia de notación musical por parte de las culturas ancestrales y la carencia de estudiosos de las “nuevas culturas” en las campañas de conquista, coadyuvaron a la ausencia de un referente cultural pertinente en la construcción de una mirada (musical) propia como latinoamericanos, anclada en el acervo de nuestras poblaciones precolombinas. Al no existir antecedentes imperecederos a parte de la oralidad como manifestación musical, la vulnerabilidad a la desaparición de esta manifestación cultural precolombina fue evidente, es así como la música es una de las grandes artes ausentes del concierto histórico durante la primera etapa de “encuentro” entre la cultura europea y la cultura amerindia ancestral.

La carencia de un pasado musical vía desaparición del acervo cultural nos ubica en una posición de desamparo, sin pasado no es posible mirar hacia él en busca de un eje orientador hacia el presente o futuro en relación con nuestras músicas. Resignarse a vivir sin un pasado musical parece ser la opción “más plausible”, al respecto nos dice San Isidoro de Sevilla “(...) debemos resignarnos a ignorar cómo era la música de la América precolombina(...)”, debemos asumir con profunda tristeza esta sentencia que nos condena (después de la conquista) a tomar como referente ancestral (de nuestras manifestaciones musicales) una música impuesta, no concertada, ni mucho menos puesta en cuestión por los indígenas (que lograron sobrevivir al



exterminio inicial de las campañas de conquista), dado que fueron satanizadas sus prácticas culturales en favor de la cosmovisión Española de los siglos XV y XVI.

Las campañas de conquista y colonia evidenciaron un cambio dramático en las estructuras culturales, sociales y políticas de los pobladores precolombinos, estuvieron acompañadas por la migración forzada de enormes contingentes de población africana hacia los territorios “recién descubiertos”. “Para colmar los claros dejados por las poblaciones indígenas diezmadas en diversas partes del continente (...), se autorizó repetidamente, a partir de las *Instrucciones* de 1501, la introducción de esclavos, en particular africanos. (...) estos nuevos pobladores aportaron a la colectividad vocablos, usos generales y prácticas musicales diferentes.” (Devoto, 2007: 29), evidenciando los españoles que su fuerza de trabajo se veía diezmada por la muerte sistemática de la población indígena a manos de enfermedades no endémicas, campañas de exterminio, trabajos forzados o por las luchas entre poblaciones ancestrales atizadas por los españoles durante las campañas de conquista y primeras colonias, las *Instrucciones* de 1501 dan legalidad al desarraigo de una enorme cantidad de pobladores africanos que acusando los sufrimientos propios del tratamiento esclavista de comienzos del siglo XVI, llegan a territorio latinoamericano procedentes de diversos núcleos sociales africanos, “Senegal, la Costa de Marfil, Dahomey, Angola, Mozambique y Sudán fueron las principales arterias por donde salió la corriente migratoria de esclavos de África hacia América desde comienzos del siglo XVI hasta final del siglo pasado (XIX).

Para fortuna de nuestra diversidad musical y cultural, el impacto de la presencia del afrodescendiente en Colombia se evidencia en el legado de su riqueza musical que hasta el presente nos ha acompañado como bastión característico del mestizaje en nuestro país “[...] Los países latinoamericanos donde mayor número de supervivencias africanas se constata son Cuba, Haití, Brasil, Panamá, Colombia y Venezuela, y en ellos pueden hallarse las tres características más visibles (y audibles) del fenómeno afroamericano: instrumentos musicales, sonotipos rítmico-melódicos y elementos expresivos.” (Locatelli de Pérغامo, 2007: 47), su legado es innegable en las manifestaciones actuales de las diferentes poéticas musicales de ciertos países y regiones a las cuales arribaron estos contingentes africanos, que junto con la



música europea y la indígena conforman el abanico de la diversidad musical en nuestro continente.

Se integra entonces la música afrodescendiente al concierto musical latinoamericano con voz propia y abierta a conjugarse con las músicas indígenas y europeas en un sin fin de posibilidades en el ámbito de la interpretación-creación hasta el día de hoy; es así como “[...] podemos hablar de tres raíces de la música latinoamericana, un poco pasando sobre todo, y mostrando en una especie de caleidoscopio algunos de los elementos musicales de procedencia europea, indígena y africana, que se manifiestan marcadamente en la música folklórica y artística de nuestro continente [...]” (Locatelli de Pérgamo, 2007: 35), tenemos así el punto de partida desde el cual podemos observar la música latinoamericana como una cantera de tres vertientes. La conjugación de estas tres poéticas artísticas nos permitirá hallar el origen del privilegio por la música europea en la colonia y todos los esfuerzos realizados para hegemonizarla hasta nuestros días.

En este “afán” de hegemonizar la práctica musical europea, como una práctica cultural durante la colonia hace parte de la intención por trasplantar formas de vida que requerían su aceptación y su posterior institucionalización para hacer de la colonia un fenómeno socialmente viable a largo plazo, entonces “se lleva a cabo una acción aún más profunda y duradera, que es la implantación, en toda América Latina, sea de habla castellana o portuguesa, y junto con esas lenguas, de un común fondo tradicional: refranes y narraciones, coplas y romances –las formas cantadas acarreado naturalmente su música-(...)” (Devoto, 2007: 28) el uso de la palabra entonada a capella o acompañada de algún instrumento musical, inserta nuevas modulaciones sonoras atractivas a las nuevas masas de hablantes del castellano o portugués, fungiendo como vehículo de implantación nueva dinámicas socioculturales importadas de Europa.

Una de las dinámicas socioculturales que se vio necesario implantar en los nuevos territorios era aquella de la fe cristiana, esta “campana” se llevó en gran parte gracias a la acción hegemonizante establecida por la iglesia católica de la música europea desde los primeros tiempos coloniales. La iglesia fue el organismo encargado de evangelizar y adoctrinar en la fe cristiana a los pobladores amerindios, la música fue un medio muy efectivo en esta empresa,



“Es bien sabido que los misioneros que llegaron a tierras americanas en tren de conquistar almas para la religión católica hallaron en la música una aliada de incalculable valor para su tarea, que les permitió comunicarse con los nativos y, sobre todo, les sirvió para transmitir la doctrina cristiana (...)”(Locatelli de Pérغامo, 2007: 43), la habilidad de los indígenas al parecer era notable “(...) en distintas ciudades de las recientes colonias americanas los indígenas maravillaban a los españoles por su facilidad para repetir y retener en sus memorias largos y complicados cantos litúrgicos europeos.” (Locatelli de Pérغامo, 2007: 44). No cabe duda que los indígenas incorporaron este arte con una disposición excelsa dadas las alusiones a sus habilidades con la música litúrgica. Se establece entonces una comunicación desde esta forma artística de occidente, proporcionando excelentes resultados en cuanto a la preocupación por “recibir” la fe cristiana en primer lugar; la sensibilización a la música occidental fue el medio para dicho propósito sometiendo además a la diversidad de prácticas musicales existentes en el momento.

La influencia de la música europea se impone entonces desde la visión del cristianismo del siglo XV “(...) Las huellas históricas más visibles de la influencia musical española se hallan en los archivos de las catedrales, que muestran cuán rápidamente las nuevas capitales americanas conquistaron una cultura similar a la que ostentaban las sedes peninsulares” (Devoto, 2007: 20) dejando fuera cualquier otra función que pudiese ser cumplida por la música, bien sea la profana de occidente como la propia de los indígenas. En la colonia “*La música culta* venía a ser escuchada en los templos cristianos, y que, por su carácter, era impropia para alimentar una *música profana* necesaria a la vida del hombre” (Carpentier, 2007: 13). Es así como la música litúrgica es entronada y satanizadas las manifestaciones musicales de orden pagano. Dicho empoderamiento no permitió un entendimiento del “otro” desde sus prácticas artísticas y su comprensión como parte de una diversidad manifiesta fue negada y castigada.

La característica compositiva principal de este tiempo era la polifonía “La música polifónica de los siglos XV, XVI, XVII también halló eco en los principales centros urbanos de América, donde se fue plasmando lo que hoy denominaremos música del periodo colonial americano. (...) La polifonía vocal del período colonial sobrevive en ámbitos rurales de distintas regiones



americanas (...) en la diafonía de muchos países americanos” (Locatelli de Pέργamo, 2007: 46). Gracias a la habilidad musical de los indígenas dichas composiciones se establecieron como doctrina de fe y manifestación artística. En diversas ocasiones la interpretación de la música de esta época se encontraba con la necesidad de ser acompañada por instrumentos musicales, sin embargo, la dificultad de importar instrumentos musicales que pudiesen resistir las “penurias” de los viajes de ultramar, posiciona a la guitarra como instrumento predominante en los primeros periodos de conquista y colonia del nuevo mundo “la guitarra española estuvo presente en América durante todas las etapas de la conquista (...) lugar que cedió posteriormente al piano” (Locatelli de Pέργamo, 2007: 44). De allí es innegable que el legado de nuestra música esté fuertemente ligado a los instrumentos de cuerda pulsada.

Durante el siglo XVII y XVIII se sigue contando con el poderío eclesiástico en cuanto a la función propia de la música, los registros sobre la pertinencia de la música se encuentran en las iglesias, “Durante los siglos XVII y XVIII, el alarde de *buena información*, en lo que se refiere al arte sonoro, se produce en las iglesias (...)” (Carpentier, 2007: 16) moldeando los modos en los cuales vendrá escrita la música en las américas “La música del clasicismo también sobrevive en el folklore de Latinoamérica, fundamentalmente con la preponderancia de los modos mayor y menor” (Locatelli de Pέργamo, 2007: 46). La escritura musical eclesiástica corresponderá en estos siglos a cánones establecidos de composición, los cuales no eran controvertidos, eran ley y como tal indiscutible para aquellos que pretendían ver la música como expresión diferente a los oficios eclesiásticos.

El siglo XIX trae consigo el redireccionamiento del propósito de la música en las esferas sociales de Europa, “[...] La música religiosa es algo abandonada por los músicos europeos del siglo XIX [...] el teatro lírico cobraba una importancia nunca antes vista [...]” (Carpentier, 2007: 16) las repercusiones en Latinoamérica fueron inmediatas, el público criollo que buscaba no “quedar atrás” de lo que sucedía en Europa, se fija metas compositivas alrededor de este género musical como una redefinición de sí mismo en su “angustia” por encontrar el valor de “lo criollo”.

En esta búsqueda, el criollo se observa en sus propias prácticas y es a partir de ellas que logra reconocerse y valorarse, el resultado se evidencia en las luchas de independencia de la corona



“[...]no era en los teatros líricos donde habíamos de buscar una expresión de lo criollo, sino en la invención siempre fresca, viviente, renovada de aquellos músicos que serían discriminatoriamente calificados de *semicultos*, *populares* o *populacheros*[...](Carpentier, 2007: 17) el reconocimiento de la existencia de prácticas musicales propias de los criollos que merecían ser reconocidas como producto del encuentro de culturas en Latinoamérica, son parte de las causas que coadyuvan a la puesta en cuestión del régimen colonial; en este punto las escaramuzas entre criollos y españoles eran inevitables desembocando en los proyectos de independencia llevados finalmente a cabo.

La emancipación del dominio español que tendrá como consecuencia los estados nación, moviliza diversas dinámicas sociales, políticas y culturales, gestando otro tipo de funcionalidad de la música “Con la emancipación de las diferentes nacionalidades latinoamericanas, comenzada en 1810 y terminada en 1898 con la independencia de Cuba, nace en el continente un nuevo género musical, la canción patriótica, que culmina con la creación y adopción de los himnos nacionales; incluso bailes y cantos populares se elevan a la categoría de “aires nacionales” y de cantos patrióticos (...) (Devoto, 2007: 30) la música se presenta como el medio portador de emociones que generan sentido de pertenencia más no de dependencia. Pertenencia a un lugar no todavía definido política o socialmente, pero un lugar en donde tendrían cabida todas las manifestaciones significantes de una nueva dinámica social negada y prohibida por el dominio español.

Otra característica del siglo XIX es la entrada en Latinoamérica de oleadas migratorias diferentes a la española, creando un escenario social aún más complejo en este ya convulso y creciente proceso de definiciones de las sociedades latinoamericanas “la segunda mitad del siglo [...] (XIX) se caracteriza por el arribo en masa de la corriente inmigratoria europea (desde el siglo XV España había prohibido reiteradamente la entrada de extranjeros en sus Indias Occidentales)” (Devoto, 2007: 30). La problemática presentada para el criollo en la aceptación y respeto de sí mismo a través de sus prácticas se hace aún más difícil dado que lo venido de ultramar era lo suficientemente atractivo como para mantener una mirada de aceptación de sí mismo basada en el esfuerzo por parecerse a...



Las dinámicas económicas que impactan a Latinoamérica modelaran socialmente el entorno del criollo, su preocupación por imitar modelos foráneos en busca de una seguridad basada en prácticas diferentes a las propias, le hará dependiente de modelos que sobrepasan su capacidad de reflexión frente a las situaciones sociales únicas de su entorno, la música no fue la excepción “(...) a finales del siglo XIX y principios del XX con la penetración del comercio y la industrialización en Latinoamérica, el acontecimiento más importante de la historia de la música mundial, ha sido la penetración de la música europea en otras culturas musicales del mundo” (Barriga, 2011: 4) la música europea será entonces el modelo a imitar, se satanizaran las músicas propias y los adjetivos peyorativos frente a las mismas estarán a la orden del día. Lo culto estará entonces fuera de las prácticas culturales del criollo. Es así como a finales del siglo XIX la hegemonía de las culturas musicales occidentales se extiende alrededor del mundo sin ninguna ambición de carácter académico.

El compositor criollo en su afán por rescatar su música propia, su folklore, intentará alinearla a un academicismo foráneo que no permitirá tal osadía “En general en América, la proyección folklórica en la música académica se realizó sin ningún rigor ni ambición científico-documental. No hubo estudio analítico previo de los parámetros musicales extraídos de piezas recogidas en trabajos de investigación de campo (...) Los primeros compositores americanos que se orientaron hacia lo telúrico tuvieron que vencer una corriente hostil a ese movimiento, pues se lo consideraba un empobrecimiento artístico” (Locatelli de Pérغامo, 2007: 41) los propios criollos estudiosos del academicismo occidental no permitieron que las músicas propias del criollo se valoraran por sí mismas ni mucho menos permitieron verla como una posibilidad de estudio académico desde la mirada occidental, la imitación de los modelos musicales foráneos, a sus ojos, daba estatus de verdaderos actos culturales.

Solamente hacia mitad del siglo XX la preocupación por lo académico de la música latinoamericana se hace evidente al seno de los institutos de enseñanza profesional en música “La fundación en 1962, del *Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales* del Instituto Torcuato Di Tella, del que fue animador durante varios años Alberto Ginastera, hizo de Buenos Aires una especie de Meca hacia la que convergían los más prometedores talentos jóvenes del mundo latinoamericano y donde se perfeccionaban (...) los colombianos Blas Emilio Atehortua



(1933) y Jacqueline Nova (1937)” (Correa de Azevedo, 2007: 62) la ausencia de las músicas propias (en cuanto al merecimiento de un estudio a profundidad) en los institutos de enseñanza musical es un vacío que tardíamente busca atenderse. La bidireccionalidad de los aportes a la cultura musical mundial (latinoamérica-europa) ha sido un campo desatendido desde la influencia de las corrientes musicales latinoamericanas al concierto mundial.

Hasta el momento hemos trazado un panorama histórico general en cuanto a los procesos formativos en música acaecidos en Latinoamérica desde la llegada de los españoles hasta el siglo XIX, época donde se establecen en el continente las primeras instituciones encargadas de los procesos formativos musicales incluyendo Colombia.

Es pertinente tratar en este punto las particularidades acaecidas en Colombia en cuanto a los procesos formativos en música derivados de las generalidades vividas en Latinoamérica expuestas anteriormente. Se puede evidenciar que en Colombia y sus distintas regiones, desde el periodo colonial, la música había estado presente como regente en los procesos de adoctrinamiento, apropiándose de la enseñanza de música como medio efectivo para llevar a cabo dichas empresas “[...]arma ideológica con la que Felipe II intentó la consolidación de su anhelada *Monarquía Universal* [...] este programa religioso-cultural tuvo una vigencia de más de dos siglos en los territorios americanos [...]” (Bermúdez, 2000:17), las guerras y la desamortización de los bienes eclesiásticos menguan las actividades musicales en los centros religiosos a mitad del siglo XIX.

Entre los años (1846-1857) nace la Sociedad Filarmónica de Bogotá, celebrada por aquellos que privadamente impartían lecciones de música en la primera mitad del siglo XIX, “su objetivo principal (fue), el de fomentar y generalizar el gusto por la música, mediante la organización de una orquesta en capacidad de ofrecer conciertos periódicos” (Duque en Bermúdez, 2000: 132) en torno a la sociedad se estimuló la actividad artística en la capital aglutinando a los mejores músicos del país, creando academias para la enseñanza de la música, generando un ambiente propicio para el desarrollo del arte de la música en Colombia, su extinción se dio por problemas políticos. El centralismo sociopolítico de la época muestra cómo se privilegió a la capital en cuanto a la enseñanza de la música.



El valor escolarizante de la música se evidencia por primera vez en el país en Bogotá a comienzos del siglo XIX “Es en la capital donde primero se fundan las agrupaciones musicales y los establecimientos de estudio que permiten definir y desarrollar el sentido de una actividad musical organizada” (Duque en Bermúdez, 2000: 125) la fundación de la Academia Nacional de Música (1882-1910), marca el inicio del estudio de la música como proyecto educativo con fines laborales para aquellos que en dicha institución estudiaban. Jorge W. Price, principal gestor de este sueño, trabajó durante estos años en la consolidación de este primer gran esfuerzo por profesionalizar la enseñanza de la música, los apoyos económicos por parte de las entidades gubernamentales nunca fueron suficientes, sin embargo el apoyo que se obtuvo fue de orden académico. el gobierno en manos del Ministerio de Instrucción Pública (posterior Ministerio de Educación) le da licencia para el otorgamiento de títulos que profesionalizaran a los músicos además de una sede para su funcionamiento.

Uno de los problemas que desde el siglo XIX acompañó al concierto musical en Colombia fue el hecho de asumir o no la música popular como académica, Guillermo Uribe Holguín (director a comienzos del siglo XX de la Academia Nacional de Música) en su afán por distinguirlas cambia de nombre a la Academia por el de Conservatorio y los contenidos a impartir cierran el camino a la enseñanza de la música de corte más popular; los movimientos nacionalistas en cabeza de Emilio Murillo le harán contrapeso a su solitaria posición.

Las pugnas entre los modelos pedagógicos de Holguín y Antonio María Valencia (músico llegado a la capital en 1930, de sus estudios en la Escuela Cantorum de Paris), redundan en la renuncia de Holguín al Conservatorio y la apuesta en la ciudad de Cali por el modelo pedagógico de Valencia con el traslado del mismo músico a dicha ciudad por inconvenientes familiares. En 1936 el Conservatorio fue asumido por la Universidad Nacional.

A mitad del siglo XIX se gestaron centros de enseñanza musical en distintos puntos de la geografía nacional tomando como ejemplarizante el modelo musical capitalino. Es el caso de Popayán con su también llamada Sociedad Filarmónica “Pedro José Vidal [...] dirigió en Popayán la Sociedad Filarmónica, establecida a ejemplo de la fundada en Bogotá” (Perdomo E., 1980:195) dicha sociedad dará paso al Conservatorio del Cauca como dependiente de la Universidad del Cauca, motivando igualmente la creación del Festival Nacional de Música



Religiosa en 1959. Igualmente sucedió en Cartagena de Indias, Barranquilla y Medellín con la fundación de sus Sociedades Filarmónicas hacia finales del siglo XIX. Las ciudades de Santa Marta, Bucaramanga, Cúcuta, Manizales, Cartago, Neiva, Ibagué, Cali, Pasto, consiguieron hacer de la enseñanza de la música un baluarte regional hacia finales del siglo XIX y comienzos del XX, gracias a esfuerzos de índole personal más que de voluntad gubernamental hacia la cultura a nivel regional.

Tunja es un caso particular, se encuentra desde la colonia una efervescencia musical en donde “[...] florecieron, antes que en la ciudad de Quesada las artes y las letras” (Perdomo E., 1980:195) las personas que tuvieron a cargo la etapa fundacional de la ciudad fueron al parecer letrados renacentistas, el nombramiento del cura Don Juan de Castellanos propició el desarrollo artístico de la ciudad naciente.

Bibliografía

- Carpentier, A. (2007), *América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música en América Latina en su música*, Mexico D.F., Mexico, Siglo XXI.
- Correa de Azevedo, L. H. (2007), *La música de América Latina en América Latina en su música*, Mexico D.F., Mexico, Siglo XXI.
- Devoto, D. (2007), *Expresiones musicales: sus relaciones y alcance en las clases sociales en América Latina en su música*, Mexico D.F., Mexico, Siglo XXI.
- Locatelli de Pérغامo, A. M. (2007), *Raíces Musicales en América Latina en su música*, Mexico D.F., Mexico, Siglo XXI.
- Mesa M. L. G., *Historia de la educación musical en Colombia*, tesis Doctoral. Granada, España
- Bermúdez, E. (2000), *La música en el arte colonial de Colombia*, Bogotá, Colombia, Fundación de música
- Barriga M., M. L. (2011), *Historia de la Educación Musical en Bogotá (1880-1920)*, Saarbrücken, Alemania, Ed. Académica Española.



VII Coloquio Internacional de Educación



- Bermúdez, E. (2000), *Historia de la música en Santafé de Bogotá y Bogotá 1538-1938*, Bogotá, Colombia, Fundación de música