



JAVIER FAJARDO CHAVES
EL MÚSICO Y SU MÚSICA

DIEGO PALACIOS DÁVILA



Editorial
Universidad de Nariño

êditorial
Universidad de **Nariño**

JAVIER FAJARDO CHAVES
EL MÚSICO Y SU MÚSICA

JAVIER FAJARDO CHAVES
EL MÚSICO Y SU MÚSICA

DIEGO PALACIOS DÁVILA

editorial
Universidad de **Nariño**

Palacios Dávila, Diego

Javier Fajardo Chaves : El músico y su música / Diego Palacios Dávila -1ª. ed.-- San Juan de Pasto : Editorial Universidad de Nariño, 2025

284 páginas : ilustraciones, retratos, tablas, partituras

Incluye referencias bibliográficas p. 245-255 ; reseña del autor p. 243 ; Catálogo completo de obras p. 256-269

ISBN: 978-628-7771-14-7 Impreso

ISBN: 978-628-7771-13-0 Digital

1. Fajardo Chaves, Javier—1950-2011--Biografía 2. Compositores nariñenses--Colombia 3. Música para piano—Enseñanza 4. Enseñanza de la música—Educación superior

780.9286158 P153 - SCDD-Ed. 22



SECCIÓN DE BIBLIOTECA

Javier Fajardo Chaves. El músico y su música

© Editorial Universidad de Nariño

© Diego Palacios Dávila

ISBN IMPRESO: 978-628-7771-14-7

ISBN DIGITAL: 978-628-7771-13-0

Primera edición

Corrección de estilo:

Esp. Juan Andrés Rosero

PhD. Janeth Cabrera

Diseño y diagramación:

Jairo Andrés Paz Cabrera

Javier Castro

Fecha de publicación:

2025

San Juan de Pasto - Nariño - Colombia

Prohibida la reproducción total o parcial, por cualquier medio o con cualquier propósito, sin la autorización escrita de su Autor o de la Editorial Universidad de Nariño.

A MI HERMANA NATIVIDAD
Y CON TODO MI AMOR



AGRADECIMIENTOS

- Agradezco profundamente a la Universidad de Nariño; a la Rectora Dra. Martha Sofía González, al Director del Programa de Música Mg Daniel Moncayo y a Bibiana Muñoz Ordóñez en su calidad de secretaria del Comité de Asignación de Puntaje; por su colaboración y gestión en la publicación de este libro.
- Al Doctor Juan Fernando Velásquez, por su valiosa colaboración, por ser el lector principal del libro y por escribir el prólogo.
- De igual manera a mi madre Socorro Dávila, a Juan Andrés Rosero y Janeth Cabrera, en su rol de revisión y corrección de estilo.
- A Diana Ibarra Santacruz, por su incondicional amistad y por traducir lo requerido en este libro
- A Jairo Paz Cabrera, a quien debo el diseño y diagramación del libro.
- A José Menandro Bastidas, Tatiana Bondarenko, Luis Alfonso Caicedo, Humberto Dorado, Mario Egas, Victoria Enríquez de Astorquiza, Alexandra Fajardo, Kelly Fajardo, Giraldo Gómez, John Gómez, Mario Gómez-Vignes, Manuel Guerrero Mora, Diana Herrera, Alejandra Lorza, Javier Martínez Maya, Horacio Mora, Sandra Mora, Carlos Roberto Muñoz, Luis Pazos Moncayo, Ignacio Rodríguez, Mireya Uscátegui, Gustavo Yepes, Leonardo Zambrano y Álvaro Zúñiga, por su tiempo, disposición y valioso aporte en la construcción de la historia de vida del compositor Javier Fajardo Chaves
- Finalmente y nuevamente a mi Madre y, a mis hermanas, por hacer mi vida inmensamente feliz.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	19
CAPÍTULO I	27
EL PIANO, LA TRADICIÓN DE SALÓN Y EL AULA DE CLASE. LOS PRIMEROS AÑOS DE FAJARDO CHAVES (1950 - 1960)	27
1.1 Contexto Geopolítico	32
1.2 Enseñanza de la música en instituciones educativas y en espacios privados	38
1.3 Escuela de Música de la Universidad de Nariño	47
CAPÍTULO II	53
LA FORMACIÓN MUSICAL GESTADA DESDE LA PROVINCIA. AÑOS DE FORMACIÓN Y DESARROLLO PROFESIONAL DE FAJARDO CHAVES (1970 - 1980)	53
2.1 Javier, estudiante en la Universidad de Antioquia.....	58
2.2 Escuela de Música de la Universidad de Nariño 1980	63
2.3 Actividad cultural en la ciudad de Pasto durante la década de 1980.....	78
CAPÍTULO III	91
CONSOLIDACIÓN DE LOS PROCESOS MUSICALES A NIVEL INSTITUCIONAL EN PASTO A TRAVÉS DE LA FIGURA DE FAJARDO CHAVES (1990 - 2000).....	91
3.1 Universidad de Nariño y Programa de Licenciatura en Música a finales del siglo XX.....	96
3.2 Labores oficiales y oficiosas	112
3.3 Últimos años del compositor	117

CAPÍTULO IV	141
FAJARDO CHAVES Y LO LATINOAMERICANO	141
4.1 Latinoamérica y lo latinoamericano	147
4.2 La música colombiana en Fajardo Chaves.....	155
4.3 Música en Nariño	159
CAPÍTULO V	187
EL DUENDE: LA INVESTIGACIÓN-CREACIÓN EN PASTO A	
INICIOS DEL SIGLO XXI	187
5.1 Investigación–Creación, contexto y debate	192
5.2 Investigación–creación en el Departamento de Música de la	
Universidad de Nariño	200
5.3 Análisis de El Duende.....	204
Aspecto rítmico.....	206
Aspecto melódico	210
Contrapunto	217
Aspecto armónico	221
Cadencias	228
EPÍLOGO	237
REFERENCIAS	245
CATÁLOGO COMPLETO DE OBRAS	256

PRÓLOGO

Juan Fernando Velásquez Ospina, PhD.
Profesor Asistente
Moore School of Music
Universidad de Houston



La biografía musical es un género que sigue siendo objeto de intensos debates entre los musicólogos. En gran parte ello se debe a que en algún momento esta disciplina articuló una parte importante de su discurso en torno a ella, estableciendo un género que fue crucial para construir una noción del canon de compositores y obras sobre los cuales se ha soportado ideológicamente el estudio de la historia de la música en occidente. Sin embargo, es precisamente este papel el que ha llevado a que se cuestionen tanto la actual relevancia de la biografía musical como las aproximaciones metodológicas detrás de su construcción, especialmente en un contexto en el que la crítica decolonial, la crítica a discursos teleológicos y la creciente influencia del feminismo y los estudios de género han dado lugar a reflexiones profundas y rupturas en la disciplina, que a su vez, han llevado a que se demanden nuevas perspectivas y aproximaciones metodológicas en la investigación musicológica

Ya en 2009 Leonardo J. Waisman reconocía una dualidad que ha marcado la ambigüedad que, según algunos musicólogos, caracteriza a la biografía musical. Por un lado, los postulados de la “nueva musicología” parecen privilegiar el estudio de los compositores como mediadores entre convenciones sociales y soluciones individuales¹. Sin embargo, a la biografía musical le cuesta apartarse de las lógicas, metodologías y discursos que con frecuencia se asocian a la musicología tradicional. Así, los investigadores que abordaban este género se enfrentan a serios retos, incluyendo el riesgo de la acumulación cronológica de datos, los límites que a sus análisis imponen nociones hegemónicas como el concepto del “estilo”, y el riesgo de caer en un “psicologismo amateur”

¹ Para mayor información véase: Waisman, Leonardo J. (2009). “La biografía musical en la era post-neomusicológica”, *Revista del instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, Año XXIII, N° 23. 177-194

para estudiar los motivos detrás del ejercicio creativo del compositor. Más recientemente, autores como Alejandro Madrid han señalado que los cuestionamientos a la biografía musical dan cuenta de un problema de corte ontológico, pues ella, al menos entendida en los términos tradicionales de la celebración de un “hombre excepcional” que logra el reconocimiento de su obra a pesar de los obstáculos que encuentra en su camino, pareciera estar imposibilitada para responder de una manera adecuada a los giros epistemológicos que ha experimentado la musicología durante la última década².

En respuesta a estos retos, investigadores como Ana R. Alonso Minutti han planteado una alternativa: poner en duda la existencia de la “objetividad neutral” con que suele construirse, desde un pensamiento colonial y positivista, la figura del compositor en el género biográfico, abrazando la subjetividad por medio de una relación afectiva que permita al investigador relacionarse con el autor y su obra³. Este parece ser el camino que ha decidido tomar Diego Palacios Dávila en su libro *“Javier Fajardo Chaves: El músico y su música”*. Como podrán apreciar los lectores en las próximas páginas, el autor parte de su doble relación afectiva—como alumno de Javier Fajardo Chaves y docente de la escuela que reabrió gracias a la gestión y el liderazgo de su maestro—para recorrer un camino que le lleva a cuestionar los límites y los alcances de la narrativa biográfica, a partir del estudio de la vida y obra de un compositor que, a pesar del impacto de su labor como gestor y pedagogo, ha sido poco estudiado hasta el momento.

Por ello, en este libro Fajardo Chaves se muestra no sólo como un músico cuya labor dejó un importante legado para los pastusos y nariñenses, también se nos presenta como un hombre de su época y una figura cercana, cuya obra se extendió más allá de su faceta de compositor y fue el resultado de los procesos y las necesidades propias de lo que agudamente Palacios Dávila describe como “el tiempo que le tocó vivir”. Así, al estudiar la vida y la obra de Fajardo Chaves se abren nuevas perspectivas sobre la vida musical de Pasto y el suroccidente colombiano entre la segunda mitad del siglo XX y la primera década del siglo XXI. Desde esta perspectiva, la investigación de Palacios Dávila extiende los horizontes que en su momento abriera José Menandro Bástidas, y posteriormente, enriqueciera significativamente Luis Gabriel Mesa con sus investigaciones sobre Maruja Hinestrosa y Luis Enrique Nieto.

Sin embargo, la relación afectiva de Palacios Dávila con Fajardo Chaves no limita su rigor de investigador. A lo largo del texto, los lectores podrán apreciar el juicioso trabajo de recolección y análisis de fuentes orales y documentales realizado por Palacios Dávila que, en muchos casos, le permite presentar información sobre el compositor que había estado ausente en estudios anteriores. De esta manera, este trabajo no sólo ofrece una biografía de un músico nariñense, también ha servido como un ejercicio con el que se ha construido un valioso archivo que sin lugar a dudas será de gran utilidad para futuros investigadores y músicos interesados en la obra de Fajardo Chaves.

Así, el interés de Palacios Dávila por entender a Fajardo Chaves como un hombre de su tiempo, le permite presentar reflexiones más amplias a partir de su vida, que surgen a partir de preguntas como. ¿Qué relación tenían la música de salón y la enseñanza de la música a mediados del siglo XX en las ciudades del suroccidente colombiano?, ¿Cómo influyó la circulación de estudiantes

2 Para mayor información véase: Madrid, Alejandro. (2021). “Entre/tejiendo vidas y discursos: Notas y reflexiones en torno a la biografía y la anti-biografía musical”, *Revista argentina de musicología*, Vol. 22 Nro. 1. 19-43

3 Para mayor información véase: Alonso Minutti, Ana R. (2022) “La escritura afectiva como estrategia feminista en la biografía musical”, *Boletín de música Casa de las Américas*, No. 58. 9-21.

entre ciudades del occidente colombiano los procesos de institucionalización de la enseñanza musical?, ¿Cómo respondía un músico académico del Pasto de los 1980s y 1990s a los retos con que se enfrentaba en la ciudad y de qué manera sus respuestas creativas a ellos nos presenta un perfil de músico más complejo y versátil de lo que suele pensarse?, ¿Qué retos surgen al transformar los conservatorios en departamentos en Facultades Universitarias?, ¿qué entendía un compositor académico de una ciudad cercana a la frontera colombo ecuatoriana como música latinoamericana a finales del siglo XX?, ¿Cómo se dieron los primeros debates sobre investigación-creación por fuera de la capital del país a comienzos del siglo XXI?

Al abordar estos asuntos, el trabajo de Palacios Dávila nos presenta un panorama amplio que extiende los horizontes convencionales de la biografía musical al integrar aproximaciones metodológicas de la musicología, la historia cultural y la microhistoria. Por ello, en este libro el lector no encontrará una biografía convencional y apologética. A pesar del evidente vínculo personal que motivó inicialmente al autor en sus indagaciones, Diego Palacios Dávila construye un objeto de investigación que trasciende las perspectivas hegemónicas de la biografía de músicos mientras establece un diálogo constructivo con debates recientes que se han dado en el país y Latinoamérica en torno a este tema, logrando presentar al lector una elaborada y acuciosa historia de vida de un compositor y educador nariñense que toma distancia de lo anecdótico, mientras extiende los horizontes de los estudios sobre la música en el suroccidente colombiano para hacer una contribución significativa a los estudios musicológicos en Colombia.

INTRODUCCIÓN

En el año 2006, cuando cursaba los primeros semestres de la Licenciatura en Música en la Universidad de Nariño, asistí a un evento universitario que conmemoraba la labor de la Facultad de Derecho del Alma Mater, así como también a sus egresados destacados. Dicho evento tuvo lugar en el Teatro Imperial de la ciudad de San Juan de Pasto¹. Al final de ese acto y para cerrar aquella velada, se estrenó la *Sinfonía Número 1 en La menor “Urkunina”*, compuesta por Javier Emilio Fajardo Chaves (1950 - 2011), un compositor nariñense que desconocía hasta ese momento. Inicialmente me llamó la atención el título “Urkunina”, una palabra quechua que significa “montaña de fuego o montaña que bota fuego” (Enríquez, 2009, p.16). Ese título, pensé, sugería una obra que tuviera elementos sonoros latinoamericanos, tomados de músicas tradicionales y/o indígenas. Una vez interpretada esa sinfonía se confirmaron mis sospechas, pues noté la utilización de temas y melodías que hasta ese momento solo escuchaba en músicas populares y no en la música académica que me era más familiar. Este primer contacto con la música de Fajardo Chaves sembró en mi el deseo de conocer acerca de ese músico, quien al ser docente del programa profesional al que me había inscrito, sería mi profesor poco después.

En los años siguientes, mi interacción con Fajardo Chaves incrementó mi interés en su obra, llevándome no sólo a interpretar algunas de sus obras para piano, sino también a realizar algunas indagaciones preliminares sobre su música, que por lo que pude apreciar en aquellas búsquedas preliminares, mostraba un marcado interés por la música colombiana y latinoamericana², mezclándola

1 El Teatro Imperial se gestó entre 1922 - 1924, su propietario fue el Sr. Rafael Villota Chaves (1876 - 1938) (Pasuy, 2011), tras muchos años en manos de particulares, fue adquirido por la Universidad de Nariño en el año 2000 y posterior a la respectiva restauración y apertura, los eventos que tienen lugar ahí, corresponden al diario vivir de la vida universitaria y sus diferentes facultades, como festivales de música, recitales solistas, premiaciones a personajes destacados, etc.

2 La música colombiana y latinoamericana, como concepto, serán explicadas a profundidad en el capítulo IV. Sin embargo, es necesario anotar que estas músicas son el resultado de una construcción que se nutrió de influencias africanas, europeas y norteamericanas, dando como resultado una mezcla artística que dio origen al nacimiento de ritmos propios como el bambuco y el pasillo en Colombia; el bolero y el huayno en latinoamérica, entre muchos otros. Varios de estos ritmos fueron utilizados por Fajardo Chaves en la composición de su música.

con las formas y estructuras de la música de la tradición académica propia del canon occidental³. Sin embargo, esta imagen se torna aún más compleja al considerar que dicha producción muchas veces estuvo íntimamente relacionada con su labor como docente, gestor cultural y funcionario administrativo dentro de la universidad. Es por ello, que un estudio sobre la vida y obra de Fajardo Chaves que considere estos matices en función de su contexto y su tiempo, puede contribuir significativamente a apreciar y entender las dinámicas, lógicas e instituciones, que dieron forma a la educación musical y a la práctica de la música académica en Pasto durante la segunda mitad del siglo XX y la primera década del XXI. Dicho estudio, sumado a trabajos de autores como el de Luis Gabriel Mesa Martínez sobre músicos como Maruja Hinestroza (2014) y Luis Enrique Nieto (2015), contribuyen a la construcción de un panorama histórico de la práctica musical en el suroccidente colombiano durante dicho período, a partir de las historias de vida de los músicos del Departamento de Nariño, enfocándose en un territorio y un periodo poco abordados por los investigadores musicales colombianos hasta el momento de la publicación de este libro.

Es pertinente aclarar que, tal como se explica con profundidad más adelante, no es mi intención escribir una biografía sobre Fajardo Chaves en el sentido tradicional del término. Sin embargo, reconozco que, para entender la relación entre Fajardo Chaves, el contexto cultural y social en que se desarrolló su vida y produjo su obra, se hace necesario mencionar y analizar algunos aspectos de ambas. Por lo tanto, para el desarrollo del estudio musicológico presentado en la continuación, fue necesario hacer un levantamiento de información correspondiente a fuentes documentales que reposan en el Archivo Histórico de la ciudad de Pasto, Archivo General de la Universidad de Nariño, Archivo Vicerrectoría Académica y Vicerrectoría de Investigaciones e Interacción Social Universidad de Nariño, Archivo Departamento de Música Universidad de Nariño, Archivo Universidad de Antioquia, Archivo Universidad de Medellín y Archivos personales de la familia del compositor. Gracias a este trabajo fue posible recolectar fotografías, opera omnia del compositor⁴, correspondencia oficial, entre otras fuentes documentales.

A estas fuentes documentales primarias se suman las orales. Como parte de esta publicación se recolectaron y transcribieron 20 horas de entrevistas de personas que conocieron a Fajardo Chaves a lo largo de la historia de vida del compositor, entre familiares, amigos, colegas, estudiantes y testigos de lo acontecido en el contexto geográfico e histórico ya mencionado. Entre los entrevistados se encuentran José Menandro Bastidas, Luis Alfonso Caicedo, Humberto Dorado, Mario Egas, Victoria Enríquez de Astorquiza, Alexandra Fajardo, Kelly Fajardo, Giraldo Gómez, John Gómez, Mario Gómez-Vignes, Manuel Guerrero Mora, Diana Herrera, Alejandra Lorza, Javier Martínez Maya, Horacio Mora, Carlos Roberto Muñoz, Luis Pazos Moncayo, Ignacio Rodríguez, Mireya Uscátegui, Gustavo Yepes, Leonardo Zambrano, Álvaro Zúñiga, entre otros. A todos ellos agradezco su buena disposición y el generoso aporte que han hecho al desarrollo de este trabajo.

Es a partir de la sistematización de la información y el análisis de estas fuentes que se estudia la vida de Fajardo Chaves como un medio para presentar una visión amplia de su contexto y los diversos

3 El canon, según Alejandro Madrid (2017), tiene alcances ideológicos que establecen una estructura de organización con sentido estético, elaborada, a partir de una selección de obras y compositores que privilegian figuras masculinas centroeuropeas, en torno a las cuales se ha construido una narrativa acerca de la historia y desarrollo de la “música universal”. Por su parte, Fabián Beltramino (2021) señala que el canon musical debe entenderse desde dos miradas, un canon para la ejecución en conciertos y el otro, para el estudio formativo de la música. Esta segunda mirada es a la que se hace referencia en la presente tesis

4 Toda la obra del compositor.

lugares que la música ocupó en la sociedad de su tiempo, prestando atención a asuntos como la institucionalización de la enseñanza de la música en el Departamento de Nariño, la actividad cultural en la ciudad de Pasto, la formación musical a nivel profesional y su impacto en la Academia y, los debates recientes sobre el lugar de la investigación-creación en las Facultades de Música y Artes de las Universidades colombianas. Por consiguiente, el desarrollo del análisis que se presenta en las próximas páginas, sugiere que personajes polifacéticos que se insertaron en las lógicas académicas de las universidades colombianas en los años 80 y 90, como Fajardo Chaves, fueron actores fundamentales en los procesos académico-musicales que se desarrollaron en ciudades como Pasto.

Desde esta perspectiva, se hace preciso entender cómo queremos aproximarnos a la construcción biográfica y al interés por el individuo como sujeto el cual creció a partir del siglo XIX, generando, un siglo después, que el interés por la cultura fuera un objeto de estudio científico.

El uso de la evidencia narrativa para estudiar a la humanidad en sus diferentes adscripciones, ha sido objeto de cuidadosas consideraciones, mucha teorización y muchos debates en las humanidades, psicología, medicina y en varias disciplinas sociales con diferentes propósitos y con diversos grados de éxito. Por ejemplo, como lo indica Alonso Bolaños citando a Alejo Carpentier en un escrito de 1931, en el que se refiere a que muchos compositores “estimaban que la sensibilidad del músico latinoamericano debía manifestarse, fundamentalmente, por medio del folklore, porque éste ayudaría a liberar su sensibilidad de latinoamericanos” (Bolaños, 2008, p.81). Sin embargo y a pesar de la contribución que estos autores han realizado a la visibilización de compositores y de sus obras, se hace necesario profundizar en el acercamiento al tipo de música y de esas influencias artísticas que recibieron. Ello nos invita a considerar cómo las lógicas propias de la narrativa biográfica han sido asimiladas por los investigadores musicales en el contexto local.

En primer lugar, si bien la biografía es un género de reconocida popularidad, también se ubica a medio camino entre la historia y la literatura. Por ello, las lógicas narrativas, los límites epistémicos y el tratamiento de las fuentes que proponen algunas tradiciones biográficas hegemónicas, también han sido criticados ampliamente en el medio académico. Por ejemplo, Robin Fleming ha sugerido que en algunos casos la biografía centrada en el sujeto resulta más anecdótica que histórica, y en ese sentido, podría considerarse como “un género limitado porque involucra una sola vida” (Fleming, 2009, p.606). Por su parte, Lois Banner señala que, en muchos casos, las biografías no están a la “altura del rigor de los historiadores formalmente entrenados” (Banner, 2009, p.580), justamente por enfocarse en un género que él considera menor al tratarse de una narrativa que en su opinión es más cercana al texto literario que a un estudio histórico de carácter más positivista.

A pesar de estas críticas, el uso de estudios biográficos como un medio para aprender sobre personas particulares y períodos históricos, sigue siendo una práctica ampliamente extendida en el campo musicológico y la Historia del Arte, pues “conlleva a un proceso de construcción del pensamiento estético” (Moya, 2009, p.125). Sin embargo, tras las críticas de Fleming y Banner también puede apreciarse que, tal como lo ha señalado Sergio Ospina Romero (2017), para muchos investigadores más recientes la biografía es un género ambiguo, que puede ser interpretado desde varias miradas o desde orillas opuestas y que está sujeta a múltiples interpretaciones, es decir, sus resultados son vistos al mismo tiempo como alcances significativos y limitantes, tal como lo sugirió Gilberto Loaiza (1994) al señalar que, si bien la biografía introduce ideas pasadas acerca de personajes destacados de la historia y sus respectivas hazañas, también las re-significa al conectar al personaje y su entorno social por medio de la investigación histórica.

Es decir, en oposición a Fleming y Banner, autores como Loaiza y Ospina Romero, consideran que la singular naturaleza de la biografía implica tanto unos límites como una oportunidad para desarrollar aspectos de la construcción del sujeto histórico y la comprensión de las diversas redes y relaciones que dieron forma a su contexto. Por lo tanto, puede afirmarse que un estudio biográfico no busca solamente celebrar una historia de vida, por el contrario, permite examinar desde otra perspectiva la relación del individuo con el contexto que lo rodea. En ese orden de ideas, la biografía también puede entenderse como un género que opera como un “prisma para hacer historia social y cultural en términos más amplios” (Ospina Romero, 2022, p.6)

Esta tensión entre posturas que han celebrado a la biografía como un género con una carga hagiográfica articulada en torno al “gran hombre” y otras que señalan la necesidad de ponderar en ella la relación entre el sujeto y su contexto como eje de la construcción de una narrativa histórica, también se ve plasmada en el dossier “La biografía musical a discusión” publicado en 2022 en el Boletín Música Casa de las Américas No. 58. De hecho, como lo sugiere Ana Alonso en su texto “La escritura afectiva como estrategia feminista en la biografía musical”, la autora reconoce que la biografía es un género que resalta a un individuo y sus actividades. Sin embargo, al extenderse a un plano de cierta forma emocional, también establece un campo que tiene alcances más amplios, dado que propicia la reflexión y la crítica de los personajes estudiados en relación con los “fenómenos sociales y culturales a varios niveles, locales y globales” (Alonso, 2022, p.9).

En ese sentido, es necesario destacar el trabajo llevado a cabo por Luis Gabriel Mesa en *Maruja Hinestroza, la identidad nariñense a través de su piano* (Mesa, 2014). En dicha publicación Mesa Martínez realizó un estudio musicológico acerca de la vida y obra de la pianista y compositora Maruja Hinestroza y de cómo, por medio de ella y de sus lenguajes regionales y foráneos, pudo contribuir a la construcción de una idiosincrasia multifacética y diversa en Nariño. En esa publicación, el autor plantea argumentos acerca de la identidad nariñense construida por medio de influencias europeas, colombianas y latinoamericanas, las cuales confluyeron en el Departamento debido a su ubicación de frontera, nutriéndose de las músicas que llegaban desde Ecuador, provenientes del sur del continente. En opinión de Mesa Martínez, estas influencias hicieron que músicos como Hinestroza se nutrieran de ellas para escribir música en diferentes géneros y con ritmos tradicionales en Nariño como vales, pasillos, bambucos, boleros, sanjuanitos, entre otros, permitiéndole desempeñar su papel de compositora de música “popular”, adjetivo con el que, según Mesa Martínez, Hinestroza se sentía identificada y le permitió ser una exponente de la mesomúsica⁵ logrando que sus obras delaten “amalgamas entre un pianismo romántico teñido de color nacional”... además de imprimir en sus composiciones “sonidos campesinos que evocan tradiciones del Nariño andino y de los influyentes aires del Ecuador” (Mesa, 2014, p.37).

De igual manera, Mesa Martínez desarrolla un trabajo equivalente en la publicación *Luis Enrique Nieto; la música nariñense en los años del clavel rojo* (Mesa, 2015), ofreciendo una introducción a la aproximación estilística de dicho compositor, acercando al lector al interés de Nieto por los sonidos locales y extranjeros destacando su ingenio y originalidad. Cabe destacar en esta publicación, el interés de Mesa Martínez por enmarcar la música de Nieto con apelativos referentes a la mezcla, a la combinación de varias músicas, al “mestizaje artístico y cultural” (Mesa, 2015, p.100), que no llama

5 Mesa Martínez cita a Vega en relación al término mesomúsica, considerada por el segundo como las creaciones musicales encaminadas “al esparcimiento, a la danza de salón, a los espectáculos, a las ceremonias, actos, clases, juegos, etcétera, adoptados o aceptadas por los oyentes de las naciones culturalmente modernas (2014, p.37).

la atención que sean recursos compositivos recurrentes en el líder del Clavel Rojo, ni en Hinestrosa, pues, considerando sus diferencias musicales y cronológicas, poseen un marcado interés por crear música nariñense, interés que, también se despertaría en un Fajardo Chaves, años después.

Este libro entonces, acude a nuevas fuentes documentales y entrevistas, para proponer un estudio de la vida de Fajardo Chaves que toma al compositor como un hombre de su tiempo, de manera que esta historia de vida se transforma en una vía que permite al lector entender los aspectos en torno a la institucionalización de la música en Pasto y otros aspectos en los que Fajardo Chaves estuvo presente, analizándolo desde una perspectiva que lo inserte dentro de una tradición de lo latinoamericano que dialoga en su obra y que sea la vía de difusión del trabajo de un compositor colombiano que combinó la teoría musical occidental, con ritmos musicales de tradición en Colombia y Latinoamérica, en armonía con su historia de vida, teniendo en cuenta que no es la finalidad sobrevalorar su música colocándola por encima de la de otros compositores, o darle a ella una posición privilegiada en un canon de autores nacionales o latinoamericanos, sino entender su lenguaje musical y las necesidades que llevaron a dicho músico a ejecutar su labor.

De este componente biográfico se desprende también, el estudio de su opera omnia, aquella que, como se ha mencionado, se nutre de diferentes influencias. Por lo tanto, es preciso considerar lo referente al análisis musical, entendido como “toda práctica analítica que debe desarrollar un discurso para articularse a sí misma y para comunicar sus descubrimientos a los otros” (González, 2012, p.46) y de cómo compositores colombianos – latinoamericanos conjugaron elementos para la creación de repertorio propio. Un ejemplo de ello es la Sonatina Boyacense de Antonio María Valencia, la cual combina “elementos tradicionales colombianos de la zona andina, con aspectos de la estética musical francesa del siglo” (Jiménez, 2015, p.20) aspectos analíticos para comprender el estilo de una obra específica (Alarcón, 2012) y la relación existente entre la música popular y la composición musical contemporánea (Gómez, 2021, p.1). Todo ello da cuenta de una fusión entre aspectos musicales y procesos compositivos que buscaron “unir la riqueza tímbrica, rítmica y melódica de músicas tradicionales de la zona andina colombiana, con algunas de las estéticas y formas representativas de la música académica contemporánea (Bedoya, 2016, p.3), así como las influencias que tuvieron determinados músicos al momento de definir sus características representativas y que fueron catalogados como músicos nacionalistas y a la vez universales (Burbano, 2012), en una experimentación entre músicas del mundo con autóctonas, como el jazz y la música colombiana, “donde ambas partes interactúen usando elementos característicos de cada una de ellas” (Muñoz, 2020, p.4), y por supuesto, poniendo en consideración “la importancia del empleo de una metodología de análisis idónea para el intérprete, un sistema que permita llevar a la práctica los resultados obtenidos de las observaciones” (García, 2015, p.8).

Considerando pues a Fajardo Chaves y siendo objeto de investigación en torno al desarrollo de la música en Nariño, *Javier Fajardo Chaves, el músico y su música* se organiza en cinco capítulos, trazando un recorrido desde el nacimiento de Fajardo Chaves en 1950, la sociedad pastusa y la educación musical de aquella época, pasando por su formación académica y la Universidad de Antioquia en la década de 1970, hasta los procesos musicales a nivel institucional universitario en el Pasto de finales del siglo XX e inicios del siglo XXI, mostrando en cada capítulo, algunas de sus composiciones representativas. A pesar de estar organizados en un orden cronológico y lineal, en cada uno de ellos se aborda un asunto diferente, de tal manera que el texto parte más de preguntas y ejes temáticos, que de asuntos exclusivamente cronológicos.

El capítulo I, *El piano, la tradición de salón y el aula de clase. Los primeros años de Fajardo Chaves (1950 – 1960)*, hace un recuento geográfico, político y cultural, que enmarca el nacimiento e infancia del compositor en mención, con el fin de contextualizar al lector acerca de aspectos como la situación del Departamento de Nariño a mediados del siglo XX, prestando especial atención al estado de la educación musical en Pasto en las instituciones educativas y en espacios privados en que se formaban los músicos y las audiencias. Como se expondrá más adelante en mayor detalle, coexisten la tradición de salón - herencia que recibe Fajardo Chaves - y los primeros intentos de una educación inspirada en el modelo del Conservatorio, cuyo eje fue la Escuela de Música de la Universidad de Nariño en su primer periodo de funcionamiento (1938 – 1965), dando cuenta de un proceso temprano de institucionalización de la enseñanza de la música en la ciudad, que se interrumpió debido a razones de la administración central de la época, que argumentó un gasto desproporcionado con respecto a los beneficios recibidos, por lo cual, se decidió cerrar la Escuela de Música destinando los recursos hacia otras dependencias.

Así, el capítulo I busca recoger información sobre la educación musical en Pasto, educación que influyó a un joven Fajardo Chaves en aspectos como la tradición de salón. De esta manera, el capítulo presenta la obra titulada *Vals Tatiana*, que, si bien fue escrita en 1992, es una referencia a dicha tradición que recibe el compositor en su formación pianística temprana y que puede representar, a manera de reminiscencia, aquellos salones de la sociedad burguesa del Pasto de mediados del siglo XX.

El capítulo II, *La formación musical gestada desde la provincia. Años de formación y desarrollo profesional de Fajardo Chaves (1970 – 1980)*, extiende el debate sobre la institucionalización de la educación musical en Colombia, haciendo énfasis en los procesos que insertaron en los conservatorios de las instituciones universitarias entre las décadas del 70 y 80. Por consiguiente, los años de formación de Fajardo Chaves en Medellín y sus primeros años de ejercicio profesional en Pasto, ilustran las particularidades de dicho proceso en dos regiones de Colombia que, desde la mirada de un Estado centralizado, se conciben como ciudades de provincia: Medellín y Pasto.

En el análisis del capítulo II toman valor asuntos como la situación de orden público con respecto a las movilizaciones estudiantiles de la década de 1970, las discusiones sobre el papel de la universidad pública y la educación musical que se ofreció en aquellos años en la Universidad de Antioquia – alma mater de Fajardo Chaves. Como se explica en mayor detalle en este capítulo, dichos debates influyeron significativamente en los modelos de enseñanza musical que Fajardo Chaves introdujo en Pasto. Así mismo, en este capítulo se profundiza en el papel que el compositor jugó durante los primeros años de la década de 1980 y que contribuyó a la reapertura de la Escuela de Música de la Universidad de Nariño, conectando el primer periodo de funcionamiento de dicho centro de estudios con la realidad política y económica de la Universidad de Nariño para aquella época. De hecho, estudiar las actividades académicas y administrativas que Fajardo Chaves llevó a cabo, dan una idea más clara de su importancia como agente clave en la enseñanza e institucionalización de la música académica en la ciudad de Pasto para ese entonces.

Es justamente en el capítulo II donde se expone la naciente faceta de compositor de Fajardo Chaves, pues la ausencia de material de estudio propició en él, tener que componer obras para que los estudiantes reciban la pertinente educación musical. En ese sentido, se presenta como ejemplo musical la obra *Tres Alegorías (alegoría a un paisaje, alegoría a la historia, alegoría a la raza)*, escrita para cuarteto de cuerdas y que data del año 1988, con un propósito pedagógico musical, justamente para subsanar lo mencionado anteriormente. Las secciones desarrolladas abren el camino para entender las situaciones que se van a presentar en torno a la enseñanza de la música en la Universidad de Nariño del capítulo siguiente.

El capítulo III, *Consolidación de los procesos musicales a nivel institucional en Pasto a través de la figura de Fajardo Chaves (1990 – 2011)*, indaga en los procesos académicos y políticos de la Escuela de Música con miras a convertirse en un programa de formación profesional en la Universidad de Nariño, iniciando desde la situación general de la educación pública en la década de 1990 y las nuevas reformas implementadas por el Gobierno Nacional en torno a la educación universitaria, pasando por la situación política de la Universidad de Nariño y su Facultad de Artes, hasta el naciente Departamento de Música adscrito a dicha facultad, dando cuenta de las gestiones administrativas realizadas por personajes como Fajardo Chaves para obtener los recursos para el funcionamiento del primer programa de formación profesional en Música en la ciudad en la última década del siglo XX.

De esta manera, se muestra al ya constituido Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño y el trabajo realizado para constituirlo como tal. Finalmente se analizará acerca de las actividades curriculares y extracurriculares de Fajardo Chaves, tales como su capacitación posgradual, así como también su labor como docente de piano y teoría musical, su trabajo como afinador de pianos, violinista, cantante y compositor, actividades vistas como una necesidad real del Programa y que tuvo que desempeñar Fajardo Chaves debido a la carencia de personal capacitado para ejecutar dichas labores. Así, el capítulo III finaliza con la narración de los últimos años de vida del compositor, sus actividades académicas y la transformación del Programa gracias a su crecimiento natural y la contribución de este músico en su mejoramiento.

Este capítulo presenta un Fajardo Chaves en su faceta de compositor, trabajo que desempeñó como parte de sus labores de producción académica en la Universidad de Nariño, así como también por deseo personal del compositor, escribiendo obras para sus estudiantes. Por estas razones, el capítulo III presenta la obra *El Duende del Guaco*, una obra escrita en 2008 denominada por el compositor como “*Estampa musical nariñense*”, como encargo al naciente coro femenino del Departamento de Música *Eco Vocal*⁶, con textos de Luis Alfonso Caicedo. Esta obra permite apreciar la influencia de Fajardo Chaves con las músicas de tradición popular en el Departamento de Nariño y que, debido a su ubicación de frontera, se nutre de los ritmos tradicionales de los Andes colombianos y ecuatorianos, generando en él, un lenguaje musical que mezcla dichos sonidos con su formación académica de corte europeo.

El capítulo IV, *Latinoamérica, Colombia y Nariño, presentes en la música de Fajardo Chaves*, hace hincapié en la música latinoamericana, colombiana y nariñense desde la misma concepción de los términos y cómo dicha música considerada como tal, es la que enmarca el trabajo de Fajardo Chaves definiéndolo como un compositor de música latinoamericana, donde sus trabajos utilizan las formas y estructuras de la música europea, con los ritmos tradicionales del Departamento de Nariño, de Colombia y de Latinoamérica, contribuyendo a la comprensión de ¿cómo entiende la música latinoamericana un compositor académico del Pasto de mediados del siglo XX?

Este capítulo IV inicia abordando conceptos sobre música y pertenencia social que enmarcan a la música latinoamericana desde la concepción de lo denominado “música latinoamericana” y sus respectivos procesos históricos que dieron origen a la denominación de Latinoamérica al continente de América del Sur. Así, se señalarán ejemplos de ritmos tradicionales latinoamericanos que serán referenciados por Fajardo Chaves a lo largo de su música y que en el presente capítulo se mostrarán por medio de obras de él como el *Huayno de la Suite Andino Nariñense* del año 2008, escrita para piano solo, la *Suite Nariñense* escrita y dedicada al profesor John Marino Granda

6 Coro de voces blancas constituido originalmente en 2008 por Gabriela Barrera, Melissa Bastidas, Elizabeth Caicedo, Beatriz Cortés, Nathaly López, Alejandra Lorza, Zuly Mora y Tatiana Pardo.

Paz en el año 2008 y un ejemplo musical del compositor nariñense José Revelo sobre un huayno tradicional (ejemplificado en la obra *Huayno de los Andes* para piano). También, se demarcará la influencia académica de Fajardo Chaves en la construcción de su propio lenguaje y estilo musical al momento de escribir sus obras, explorando además la música asumida como “música nacional colombiana” de inicios del siglo XX y que será referente en la creación del material musical de este compositor.

El capítulo abordará lo pertinente a la música popular interpretada en el Departamento de Nariño, con las respectivas condiciones geopolíticas de esta región del sur occidente colombiano, teniendo como referente teórico de desarrollo a Michel Gobat (2013) en “The Invention of Latin America: A *Transnational History of Anti Imperialism, Democracy and Race*”⁷ y Palomino (2021) en *La Música en Latinoamérica*, abordando las características propias del continente y sus diferencias lingüísticas, musicales, geográficas, etc.

Por lo tanto, habiendo entendido, analizado y referenciado la vida y obra del músico nariñense Fajardo Chaves, el capítulo V, *El Duende: La investigación-creación en Pasto a inicios del siglo XXI* se centra en la obra *El Duende*, la única ópera en el corpus musical del compositor y escrita en el año 2009 en tres actos y en la cual confluyen los aspectos rítmicos, melódicos y armónicos característicos en el lenguaje musical de Fajardo Chaves. El estudio de esta composición permite afirmar que se inserta como un ejercicio de investigación-creación llevado a cabo por el compositor en la Universidad de Nariño, por ello, es preciso indagar acerca de este énfasis investigativo en el contexto universitario del siglo XXI en Pasto, sus antecedentes, características y ejemplos de investigación artística afines.

Por estas razones, el capítulo V contextualiza al lector acerca de cómo se desarrolló la investigación-creación en la Universidad de Nariño en el periodo mencionado, tomando como guía de estudio la ópera *El Duende*, así como también de antecedentes artísticos que permiten entender cómo se concibió la investigación en las artes en el Programa de Licenciatura en Música de la mencionada universidad.

Para la realización del estudio propuesto en este capítulo se tuvo en cuenta el *Proyecto de Composición Musical “El Duende”* presentado en el año 2008⁸, como fuente primaria, el cual brinda valiosa información del contexto de creación de la obra y los requerimientos de Fajardo Chaves en materia técnica para el montaje y puesta en escena, que se señalarán oportunamente. Como fuentes primarias adicionales, se encuentran los conceptos emitidos por los pares evaluadores de *El Duende*: José Menandro Bastidas y Luis Pazos Moncayo. Finalmente, se analizará el libreto y la partitura de *El Duende*.

El capítulo se apoya en los elementos teóricos y metodológicos relacionados con: investigación-creación; cómo entender la investigación-creación en debates estéticos; y, asuntos de estilo en función del contexto en que vive el compositor y los cambios que sufre su obra. Así, para los dos primeros temas se toman de referencia lo publicado por Henk Borgdorff (2007) y, Rubén López Cano y Úrsula San Cristobal (2014), Ileri Chávez Bárcenas (2018) para el segundo y Alejandro Madrid (2020) para el tema final.

7 La invención de América Latina: Una historia transnacional del antiimperialismo, la democracia y la raza (Traducción propia).

8 Proyecto de Composición Musical “El Duende” Año: 2008. Fuente: Archivo documental Vicerrectoría de Investigaciones e Interacción Social Universidad de Nariño.



CAPÍTULO I

EL PIANO, LA TRADICIÓN DE SALÓN Y EL AULA DE CLASE
LOS PRIMEROS AÑOS DE FAJARDO CHAVES
(1950-1960)



San Juan de Pasto es una ciudad ubicada al sur occidente colombiano, capital del Departamento de Nariño y fundada en el año 1537, perteneció administrativamente a Popayán desde 1857 hasta los primeros cuatro años del siglo XX, esto sumado a las difíciles condiciones de acceso al departamento, sumió a la ciudad en un lugar de desarrollo restringido. En palabras de Verdugo (2004): “la gran extensión territorial, las dificultades de comunicación, los apetitos de una burocracia centralista, los abusos en los reclutamientos para las guerras civiles, el destierro de Monseñor Canuto Restrepo, entre otros motivos, habían producido un acentuado disgusto y el deseo de formar un estado independiente” (p.408). Ya constituido como Departamento, Nariño comenzó su progresivo desarrollo.

Ya en los años 50 del siglo XX, el cortometraje *El Cincuentenario de Nariño*, narrado por Otto Greiffestein, describió a Pasto como una ciudad de calles amplias, avenidas semi - modernas, novedosos edificios públicos, varias iglesias y otros espacios que conservan un estilo colonial (Odipe, 1954). De esta manera, se presentaba a los espectadores un proceso de transformación urbano gestado con esfuerzo y que remontaba años atrás. Gracias a la Guerra Colombo - Peruana el gobierno central finalmente prestó atención a su frontera sur y construyó una carretera que comunicó a esta ciudad con el occidente y centro del país a mediados de la década de 1930 (Acuña, 2016). Así Pasto, para la época del cortometraje ya no era la misma villa aislada de comienzos del siglo, pues en ella co-existían una ciudad vieja y una ciudad moderna, generando un impacto en el paisaje en donde el legado colonial expresado en la arquitectura y las costumbres, se ubicaba sin aparente contradicción a lo que se consideraba nuevo y moderno.

Es en esta ciudad de contrastes donde nació Javier Emilio Fajardo Chaves (1950 - 2011), un compositor que desempeñó el papel de docente del Programa de Música de la Universidad de Nariño, desde sus inicios como Escuela de Música⁹ en 1980, hasta el año de su fallecimiento. Por tal razón, este capítulo indaga en la infancia de este compositor, como un medio para aproximarse a la historia de la educación musical en Pasto durante mediados del siglo XX y para responder al interrogante sobre qué información nos brindan los primeros años de Fajardo Chaves con respecto a la educación musical en Pasto a mediados del siglo XX.

9 La Escuela de Música de la Universidad de Nariño tuvo dos periodos de funcionamiento. El primero entre 1938-1965 y el segundo en 1980, que posteriormente se convertiría en el Programa de Música de la misma Universidad en los años 90 del siglo XX.



Imagen 1: Pasto 1950. Javier Fajardo Chaves. De izquierda a derecha, Concepción Chaves su madre, José María Chaves abuelo materno, Concepción Orbegozo abuela materna. Fuente: Alexandra Fajardo, hija del compositor.

Para este estudio se tendrán como fuentes primarias a personajes como Manuel Guerrero Mora, Luis Pazos Moncayo, Álvaro Zúñiga, José Menandro Bastidas entre otros, que fueron amigos personales y testigos de lo acontecido por aquella época en la ciudad. Así, tomo distancia de la tradición biográfica de corte apologético con que se ha narrado la historia de vida de Fajardo Chaves¹⁰. Para ello, me apoyo en los elementos teóricos y metodológicos realizados por Mario Gómez Vignes en torno al compositor Antonio María Valencia (1991), Guthrie Rampsey sobre Bud Powell (2013), Alejandro Madrid acerca de Julián Carrillo (2015) y Sergio Ospina Romero sobre Luis A. Calvo (2017). Dichos autores realizaron un estudio biográfico teniendo como eje central los hitos más relevantes en el contexto histórico, político, social y cultural de cada compositor, como un elemento importante en el papel que desempeñó cada uno de ellos en su medio.

En su libro, “Imagen y Obra de Antonio María Valencia Tomo I y II de Gómez - Vignes (1991), ofrece un recuento biográfico de tipo literario y poético, narrando la vida del compositor

¹⁰ Con respecto al estado del arte, no esta la primera vez que se hace un estudio biográfico de Fajardo Chaves. Con anterioridad, lo han hecho Felipe Gil (2009), José Guerrero (2010), Fausto Martínez (2011), José Menandro Bastidas (2014), Guillermo Escandón (2016) y Francisco Ruiz (2020). Sin embargo, estos trabajos no abordan la primera etapa del compositor, es decir, no toman en cuenta los años de infancia y adolescencia, más que mencionar a manera de dato biográfico, sus inicios en el piano y su formación media y básica.

vallecaucano, desde su infancia y adolescencia, su núcleo familiar, sus recitales y composiciones iniciales, su estancia en Europa y su regreso a Colombia. El autor realiza una recopilación completa de la obra de Valencia y combina fuentes documentales como textos de Clara Inés Suárez de Zawadzki, periodista que conoció de cerca el trabajo de Antonio María Valencia, cartas personales del compositor, cartas a sus padres y amigos como Daniel Zamudio, recortes de prensa, discursos, escritos biográficos, fuentes orales, e iconográficas. Precisamente, el rigor con que Gómez-Vignes combina fuentes tan disímiles inspira el tratamiento de las fuentes que se articulan en este capítulo.

Por su parte, Madrid (2020) realiza una crítica cultural que toma al compositor Julián Carrillo, su obra y su recepción, como génesis para entender los cambios culturales, marginalidad y potencial cultural en el México del siglo XX, abordando fenómenos transhistóricos para dar cuenta de las ideas de su compositor y comprender el significado histórico, social y cultural de las representaciones y tergiversaciones de Julián Carrillo acerca del análisis de su música. De esta manera, la aproximación de Madrid a lo biográfico se extiende más allá de lo anecdótico para conectar nociones como estilo, vanguardia y modernidad, de la misma manera que el estudio de Fajardo Chaves invita a pensar sobre los acontecimientos que marcaron su música y las razones que llevaron a este músico a escribir con lenguajes y estilos que algunos académicos podrían juzgar como anacrónicos, siendo sus obras la respuesta a una ausencia de repertorio de estudio para sus estudiantes.

Rampsey (2013) presenta la vida y la obra del pianista Bud Powell por medio de la biografía, en una publicación donde convergen las discusiones acerca de la dinámica de raza y género, para así analizar el surgimiento del bebop y su posterior auge en las décadas de 1940 y 1950 y cómo se otorgó por medio de él un estatus artístico al jazz. Este texto reflexiona sobre aspectos inherentes a la sociedad afroamericana y de cómo Powell era llamado el “genio negro”.

Para finalizar, Ospina Romero (2017) también trasciende lo anecdótico. Su biografía reflexiona de una manera crítica sobre la construcción de la imagen histórica de Luis A. Calvo, analizando y cuestionando la concepción histórica del compositor, a partir de nuevas fuentes documentales que emplea como un punto de partida para presentar y estudiar temas relacionados con la historia cultural de la Colombia de la primera mitad del siglo XX. De esta manera resulta ejemplar entender en Fajardo Chaves su respectivo tiempo y contexto geopolítico y cultural, además de la presencia de lenguajes y estilos del momento.

En este orden de ideas, el capítulo I realiza un trabajo equivalente acerca de un músico del suroccidente colombiano que supo entender las necesidades artísticas de Pasto, y expondremos aquí sus primeros años en la ciudad y en la época que le tocó vivir, dividiendo este estudio en tres secciones.

En primer lugar, reseñaré el contexto geopolítico contemporáneo de Fajardo Chaves, y algunos datos biográficos sobre la infancia del compositor. Después, indagaré acerca de la enseñanza y aprendizaje de la música en instituciones educativas y en espacios privados, educación en la que accedió este compositor. Finalmente, dirigiré mi atención a la Escuela de Música de la Universidad de Nariño en la etapa comprendida entre 1938-1965 y a su cierre ese año, como un evento que detuvo un proceso de institucionalización musical en el principal centro de enseñanza de Pasto y que Fajardo Chaves se encargaría de liderar su reapertura en 1980.

De esta manera, este capítulo sienta la base para comprender el ambiente político, geográfico y musical en el que creció Fajardo Chaves, llevando de manera cronológica los aspectos relevantes en su historia de vida, con los hechos históricos pertinentes a Nariño y Colombia durante esos años.

Es pertinente resaltar que al tratarse de un capítulo biográfico acerca de los primeros años de Fajardo Chaves, es necesario hablar sobre la biografía. Un género literario de reconocida popularidad y generadora de ventas masivas en el medio editorial pero también criticada ampliamente en el medio académico, por considerarlo un relato más anecdótico que histórico (Fleming, 2009, Banner, 2009.). Adicionando a lo anterior, Ospina Romero (2017), comenta que la biografía es un género ambiguo, que puede ser interpretado desde varias miradas o desde orillas opuestas y que está sujeta a múltiples interpretaciones, es decir, sus resultados son vistos como alcances significativos y a su vez como limitaciones, dependiendo de la persona partidaria o no de este tipo de escrito, además, afirma que “el biógrafo es en realidad más parecido a un artesano que a un artista literario y las peculiaridades investigativas de su labor terminan siendo más cercanas a las de un historiador que a las de un novelista” (Ospina Romero, 2017, p.35). Por su parte, Gilberto Loaiza (1994) considera que la biografía también es un género literario que, si bien introduce ideas pasadas acerca de personajes destacados de la historia y sus respectivas hazañas, también las re-significa al conectar al personaje y su entorno social por medio de la investigación histórica.

1.1. Contexto Geopolítico

Durante las décadas anteriores al nacimiento de Fajardo Chaves, ocurrieron sucesos importantes que de alguna manera marcarían la historia de Colombia y Nariño. Uno de ellos, la guerra colombo - peruana.

Corría el año de 1932, cuando sonaron las primeras manifestaciones en contra de la sorpresiva toma de Leticia¹¹ por parte de pobladores peruanos, que sería el preludio a la guerra entre ambos países. Ante esta situación y en el calor de los sentimientos nacionalistas en defensa del territorio, las diferentes regiones del país, la prensa y los partidos políticos principalmente el Partido Conservador, apoyaron las acciones del gobierno colombiano, despertando un sentir colectivo en torno a la pertenencia de un territorio, acudiendo a la guerra como instrumento de “defender la colombianidad” (Acuña, 2016, p.30). Esto se manifestó por ejemplo cuando civiles se unieron a las Fuerzas Militares y de esa manera se desplazaron hasta el sur de Colombia, según lo expresa Olga Acuña (2016):

Las familias donaron sus pertenencias, como vajillas en plata, alhajas, elementos decorativos de valor, y las mujeres cedieron sus joyas. A través de estas donaciones expresaron el sentimiento nacional, pues, aunque los habitantes del centro o de otras regiones del país no conocían físicamente el territorio, se sentían parte de este (p.30).

Relata el Diario del Sur¹² en su edición del 24 de marzo de 2009, de la decisión de ciudadanos pastusos que se unieron al conflicto guiados por un sentimiento de amor nacional. En esa edición se anota la entrevista realizada a Fortunato Rosero¹³, quien manifiesta las difíciles condiciones en la que estuvo el bando colombiano referentes a exceso de trabajo, ambiente insalubre y escasa alimentación, situaciones que no mermaron el deseo de participar en el conflicto (Diario del Sur, 2009).

11 A este suceso de lo conoció como Incidente de Leticia.

12 Periódico colombiano de la ciudad de Pasto.

13 Cabo primero durante el conflicto colombo - peruano.

Por el lado peruano, afirma Acuña (2016), el Incidente de Leticia obedecía a intereses políticos como la negativa de los Loretanos¹⁴ a acatar el Tratado Salomón Lozano¹⁵ firmado en 1922 entre los países en conflicto. En consecuencia, se desató una crisis estatal para que los pobladores de Loreto se alzaran en armas en la recuperación de la región del Trapecio Amazónico, un territorio que consideraban propio y de esa manera continuar con la explotación del caucho.

Adicionando a lo anterior, María Teresa Álvarez (2012) comenta:

En forma inesperada, el 1 de septiembre de 1932 a las 5y 40 de la mañana, un grupo de civiles peruanos comandados por Oscar Ordóñez Benavides, se tomaron a Leticia. En Colombia, el patriotismo se volvió un sentimiento colectivo y, frente a la lesión infringida a la soberanía nacional, comenzó la movilización de amplios sectores. Laureano Gómez, jefe de la oposición, pronunció la famosa frase: Paz, paz, paz en lo interior. Guerra, guerra, guerra en la frontera contra el enemigo felón (Álvarez, 2012, p.207).



Imagen 2: Guerra colombo peruana.

Fuente: Archivo fotográfico Banco de la República Pasto.

Este conflicto se extendió hacia mediados de 1933 mediante el Tratado de Ginebra, resolviendo la guerra por vía diplomática y que promovió el Doctor Eduardo Santos (1888 - 1974)¹⁶, afirmando que “nuestro país con su actitud resuelta, tuvo la reconquista del trapecio amazónico y el puerto de Leticia” (Pinzón, 1990, p.197).

14 Grupo étnico amanónizo que vive principalmente en la región de Loreto con capital Iquitos.

15 El Tratado Salomón-Lozano firmado en 1922, oficializa la pérdida de los territorios entre el río Caqueta y Putumayo, denominado el triángulo de Leticia, por parte de Perú, obteniendo a cambio el triángulo de Sucumbios (Yepes del Castillo, 2021).

16 Presidente de la República de Colombia durante el periodo comprendido entre 1938 - 1942.

Como se mencionó anteriormente, la población colombiana contribuyó económicamente a la financiación de este conflicto y de alguna manera subsanó las dificultades económicas de Colombia en esta empresa y que, a pesar de los esfuerzos, las situaciones del personal militar eran difíciles y así lo afirma el Mayor Alberto Lara Santos (1945):

Allá a la inhóspita selva llegaron nuestros huilenses, pastusos, bogotanos y Santandereanos, enflaquecidos por las inclemencias del clima, la falta de alimentación y la carencia de los más elementales recursos; y allí permanecieron decididos con el fusil entre las manos y con los ojos a visores a la orilla del río Putumayo. [Aunque fueran víctimas de] las plagas, el hambre, los insectos.

Lo que no significó en ningún momento una dificultad, todo lo contrario, “esos abnegados servidores anhelaban la hora del ataque para seguir en la ofensiva inferida a la soberbia de nuestro territorio”. El nacionalismo era promovido en arengas como “¡Viva Colombia! que saldría de todas las gargantas y en el ambiente húmedo de la selva, se convertía en coraza protectora de ese puñado de valientes” (Lara, 1945, p.83).

Por su parte, el gobierno colombiano nunca reconoció la difícil tarea de los soldados que estuvieron en combate bajo condiciones tan adversas. Lara (1945) comenta que las medallas para efectos de condecoración al personal militar “permanecen aún entre el cajón en que fueron enviadas de la fábrica y están ocultas en el más oscuro rincón de la dependencia, que los militares reconocen como “material de guerra” (p.86). Adicionalmente, personal herido en combate, o que habían enfermado, no recibieron ningún tipo de colaboración ni ayuda del estado.

El conflicto colombo peruano representó entonces la lucha de soldados colombianos que fueron olvidados por el gobierno nacional desde el inicio de la guerra, pues poco parecía importarles a los dirigentes lo que les ocurriera. Sin embargo, valió para el departamento de Nariño la terminación de la carretera que conecta a la ciudad de Pasto con Popayán, terminando con una época de aislamiento geográfico para la región sur occidental de Colombia.

Con respecto a Pasto y posterior a la terminación de la carretera que la conectó con el interior del país, la ciudad fue materia de intervención pues esta no ofrecía las mejores condiciones de vida a sus ciudadanos y así, para finales de los años 40 del siglo XX, el empuje modernizador había logrado mejorar el sistema de acueducto de la ciudad, crear avenidas, construir barrios obreros y de esta manera propiciar un ambiente adecuado para las labores cotidianas de los pastusos de finales de la década en mención, y en consonancia con un modelo nacional regido por “las virtudes de un modo de vida propiamente moderno pero católico, centrado en la higiene, la moral, el ahorro y el trabajo” (Castro-Gómez, 2009, p.129).

Posteriormente y para 1950, Colombia podría considerarse como un país rural, pero con una iniciativa modernizadora en varios sectores de la economía. En 1950 la Misión Económica del Banco Internacional de Reconstrucción y Fomento - BIRF, bajo la dirección de Lauchlin Currie (1902 - 1983)¹⁷, se mostró preocupada debido a la carencia de información y talento humano capacitado para afrontar la organización económica colombiana. El informe presentado por la comisión argumentaba

17 Economista canadiense. En 1949, tras su llegada a Colombia crea el Departamento Nacional de Planeación, el cual inicia formalmente su funcionamiento en 1959. En Colombia realizó importantes estudios sobre agricultura, transporte ferroviario y desempleo, este último, denominado Operación Colombia. Currie es el creador de la Unidad de Poder Adquisitivo Constante UPAC, que significó una revolución en materia de ahorro en el país (Castro y García - Peña, 1994).

que el personal a cargo en Colombia, no tenía claridad en cuanto a planeación y objetivos propuestos, generando una crisis administrativa en los recursos que el país tenía y que el BIRF podría beneficiarlos también. Dicha preocupación se manifiesta en el siguiente fragmento:

La organización política para propósitos de planificación económica no es tan buena como podría esperarse. La acertada ejecución de planes inteligentes, requiere no sólo estudios e información correcta, sino también una concentración de autoridad y responsabilidad y un considerable grado de continuidad en el personal. Esta situación, por lo que hace a planes y administración, explica, al menos en parte, el que varias misiones técnicas extranjeras y personal técnico enviado a Colombia en los últimos años haya tenido tan limitada efectividad (Currie, 1950, p.396).

Debido a la situación, Laureano Gómez (1889 - 1965), presidente de la república de Colombia (1950 - 1951), se encargó de tomar medidas de recuperación y aceleramiento económico, por ello crea en primer lugar, el Comité de Desarrollo Económico¹⁸, y, en segundo lugar, la Oficina de Planificación de la Presidencia de la República¹⁹. Ambas instituciones tenían la misión de delimitar un plan concreto de acción y así poder implementar las recomendaciones del BIRF, para así remediar la crisis de planeación que poseía Colombia. Estas medidas le valieron al país una progresiva construcción en dicha estrategia.

Según lo afirma Andrés Mauricio Pérez (2018), era necesario para el BIRF, poder ofrecer de manera periódica un desembolso económico, así como también el acompañamiento técnico que garantizaría la eficiencia en la ejecución de los recursos, y de esta manera convertir a Colombia en un modelo de éxito del capitalismo, propiciando un interés por parte de las potencias occidentales para el fortalecimiento de los países subdesarrollados.

Sin embargo, Colombia no poseía, según el BIRF, los mecanismos necesarios para llevar con éxito lo sugerido por ellos en el informe, generando preocupación en la ejecución de una planeación organizada y que Currie lo expresa de la siguiente manera:

Como resultado de información básica inadecuada, de la falta de técnicos bien preparados, tanto en economía como en otras materias, y de la debilidad general en la organización del gobierno, desde el punto de vista de la planificación, parece esencial capacitar al Estado para competir en la consecución de mejor personal, asignando a los empleados públicos mejores remuneraciones y oportunidades de ascenso (Currie, 1950, p.402).

El proceso de planeación estatal durante el Gobierno Gómez, tuvo dificultades en la ejecución del plan propuesto por el BIRF y no fue hasta el Golpe de Estado de 1953²⁰ y el ascenso al poder del General Rojas Pinilla (1900-1975) en ese año, que se logró gestionar una reforma al sistema de

18 Decreto 2838 de 1950. Fuente: [https://www.suin-juriscol.gov.co/clp/contenidos.dll/Decretos/1494899?fn=document-frame.htm\\$f=templates\\$3.0](https://www.suin-juriscol.gov.co/clp/contenidos.dll/Decretos/1494899?fn=document-frame.htm$f=templates$3.0)

19 Decreto 1928 de 1951. Fuente: <https://www.suin-juriscol.gov.co/viewDocument.asp?id=1870188>

20 Evento que tuvo lugar el 13 de junio. Según Adolfo León Atehortúa (2010), Laureano Gómez, no tuvo en cuenta sus acciones autoritarias y que estas comprometían los intereses del Estado colombiano y de las comunidades nacionales ya consolidadas, de la misma manera, no supo leer que su política de represión ponía en riesgo la estructura del sistema. Por ello, las Fuerzas Armadas encabezadas por el General Gustavo Rojas Pinilla, con el respaldo de un número significativo de conservadores y liberales, ejecutaron el Golpe de Estado que tanto demandaba la población civil.

planeación. Este nuevo Gobierno Militar fundó la Dirección Nacional de Planificación Económica y Fiscal, de esta manera se llegó a “impulsar la planeación como una necesidad de Estado, desde un enfoque que se buscaba conciliar o transformar el sistema económico capitalista, con la planificación adelantada desde el aparato estatal” (Pérez 2018, p.39).

Paralelamente a los acontecimientos mencionados anteriormente y al crecimiento económico, la violencia fue otro aspecto que trazó la vida del país para el contexto temporal que nos atañe.

A partir de 1947 ocurrieron hechos violentos en varios departamentos del país debido a la represión de manifestaciones populares gaitanistas²¹ y en 1948 el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán (1898-1948)²², un panorama complicado para las elecciones presidenciales de 1949, año en el cual se llevaron a cabo masacres como las de “Belalcázar, en el Cauca; El Playón, en Santander; Betania, Ceilán y San Rafael en el Valle del Cauca; y Arauca en Caldas” (Medina 1989, p.22). De esta manera, la violencia estuvo de alguna manera relacionada con la política, en el que la pugna por el poder entre liberales y conservadores estaba en un punto álgido en el año de 1950, con la elección como presidente de la República del conservador Laureano Gómez y el abstencionismo de los otros, que habían alcanzado mayoría en el congreso.

En este orden de ideas, en las regiones urbanas y rurales se desataron confrontaciones sociales de carácter Liberal y Conservador.

El sector de la justicia, el Ejército y la Policía dejan de ser neutrales y comienzan a ejercer regímenes arbitrarios: los conservadores enviaban a municipios liberales policías reclutados en bastiones azules como Boyacá, Santander y Nariño. Por otra parte, los hacendados conservadores financiaban las bandas conocidas como “pájaros” con el objetivo de expulsar a campesinos u ocupantes de terrenos que consideraban suyos. Es así como se extiende la delincuencia común de bandoleros y soldados al igual que asesinos arbitrarios. En este momento, se produce el golpe de Estado que lleva al poder al General Gustavo Rojas Pinilla en 1953, quien, inicialmente, contó con el apoyo de las élites liberales. Su régimen dura 4 años (Bello, 2008, p.4).

La temporada de violencia en Colombia comienza un desescalamiento debido a dos factores. El primero de ellos tiene que ver con la llegada al poder del General Gustavo Rojas Pinilla en 1953 y la amnistía que concede a las guerrillas liberales, la demovilización de estos grupos subversivos y la entrega de sus armas; el segundo factor se relaciona con la creación del Frente Nacional firmado en 1957²³, en el cual se “desmovilizan las restantes guerrillas liberales y las bandas conservadoras de los pájaros” (Bello, 2008, p.5). Sin embargo, el reparto del poder durante el Frente Nacional, trax como consecuencia el fortalecimiento de la corrupción, de manera que sobrevienen manifestaciones de orden social y encrudecimiento de la delincuencia que avanza hasta el gobierno de Guillermo León Valencia (1909-1971) en 1966.

Este es pues, el escenario nacional en el que Fajardo Chaves nació y vivió sus primeros años. En Nariño, la situación se extrapolaba de manera regional y para mediados del siglo XX, el Departamento

21 La radicalización política a través del gaitanismo sería interrumpida abruptamente con el asesinato de Gaitán el 9 de abril de 1948. Así la violencia que no había dejado de avanzar desde 1945 no tendría ahora diques de ninguna clase. Ciertamente después de 1948 esa violencia sería preferentemente un fenómeno rural. Su gestación había sido urbana y sus primeras fases habían sido igualmente urbanas y rurales (Medina, 1989, p.22).

22 Político liberal. Su asesinato en 1948 generó una ola de violencia en todo Colombia.

23 Pacto político entre liberales y conservadores de reparto y alternancia del poder (1958-1970).

conservaba un carácter eminentemente rural y de escasos recursos económicos, lo que se evidencia en el Diario El Derecho²⁴ por Eudoro Narváez en 1958, al respecto del presupuesto asignado a Nariño:

Un presupuesto es en bastante grado el reflejo de la situación económica de un país, algo así como el espejo donde se copia su verdadera capacidad en el campo de la riqueza. Si analizamos el presupuesto de Nariño para el año en curso tenemos que llegar a la real conclusión de que seguimos siendo un departamento pobre, quizá cada vez más pobre, pues la curva de ascenso rentístico apenas si se marca de unos años a otros y si comparamos sus producidos en 1950 y los de ahora, son muy escasas las diferencias. Es desconsolador saber que cada año hay menor consumo de carne y que en los pueblos donde antes sólo se registraba el sacrificio de una res por semana, ahora ya hasta este ha desaparecido. Trece millones de pesos al año en verdad nos equiparan a los tres departamentos más pobres de Colombia. Analizados los capítulos de las rentas en verdad nada se puede hacer para mejorarlos (Diario El Derecho, 1958, p.2).

De esta manera, para el año 1958, iniciando el Frente Nacional bajo los Gobiernos de Alberto Lleras, Guillermo León Valencia en 1962 y Carlos Lleras en 1966, afirma *El Derecho* (1966), que en Nariño no se han realizado cambios representativos en materia económica. Se destaca la situación de distancia geográfica de Nariño con respecto al interior del país, lo que aísla a la región de los centros de poder político, económico y administrativo. Esta apreciación consignada en el periódico en mención finaliza con el siguiente comentario:

(...) Nariño, a lo largo de su historia, ha vivido, como el caracol dentro de su oscuro caparazón, sometido a la angustia solitaria y desesperante de un asfixiante sub-desarrollo. Esperando que los gobiernos le den aquello que por justicia tiene derecho. Apenas ahora comienzan a vislumbrarse caminos y horizontes de progreso, cuya ejecución, en estos momentos, ninguno mejor que el doctor Lleras Restrepo, hombre conocedor de los problemas del país y en especial, de los de Nariño, sería capaz de sacar adelante con pleno éxito (El Derecho, 1966, p.4).

Para finalizar y habiendo realizado un contexto general sobre la situación geopolítica en la que se encuentra inmerso el joven Fajardo Chaves, pasaremos a contextualizar lo referente a sus primeros años.

La escasa información que se tiene sobre el nacimiento e infancia de Fajardo Chaves, se debe a testimonios de amigos, familiares y colegas, lo que hace difícil establecer con seguridad la exactitud histórica de los relatos. Sin embargo, estos coinciden en que tuvo una exposición temprana a la música. Partiendo de esta coincidencia, biógrafos como José Guerrero Mora (2010) y Fausto Martínez Figueroa (2011), han idealizado este encuentro para justificar, tal vez, una especie de “ambiente artístico propicio”. Como lo explica Ospina (2017) la insistencia en este asunto puede obedecer a un deseo por “celebrar” a un compositor insigne de la ciudad en un proceso en que “(...) naturalmente la memoria se ajusta y se desajusta, se compone y recompone en virtud de nuevas motivaciones o de nuevas condiciones” creando “imágenes relativamente fidedignas y parcialmente artificiales del pasado” (Ospina, 2017, p.42).

Más allá de esta insistencia en una exposición temprana a la música en un ambiente familiar propicio, del que hablaremos más adelante, la evidencia reunida durante esta investigación sugiere que Fajardo Chaves cursó estudios de bachillerato en el Instituto Champagnat durante los años 1966-1970,

24 Diario de la ciudad de Pasto que circuló entre 1928 y 1990. Periódico de corte conservador.

lugar en donde obtuvo su grado como bachiller académico en 1970²⁵. También recibió las primeras nociones pianísticas de manos de su madre Concepción Chaves, dando cuenta de una tradición de salón en la sociedad pastusa de mediados del siglo XX y que será desarrollada en la siguiente sección. Posteriormente recibió lecciones de música, según información que fue suministrada en la entrevista realizada a Luis Pazos Moncayo, de manos de la Hermana Sor Celina de la Dolorosa (1905-1987)²⁶ de la comunidad de Hermanas Franciscanas de María Inmaculada y tiempo después con la pianista Estella Miranda, “una señora de la alta sociedad que se dedicó a iniciar en el piano a muchas personas de familias prestantes de la ciudad” (Pazos Moncayo, 2022).



Imagen 3: Hacienda Meneses (Nariño) 1960. Javier Fajardo Chaves y dos de sus primas (Se desconocen sus nombres). Fuente: Alexandra Fajardo, hija del compositor.

1.2. Enseñanza de la música en instituciones educativas y en espacios privados

La enseñanza en escuelas primarias en Colombia tiene una base formal en el siglo diecinueve y las primeras décadas del siglo veinte, mediante el Decreto Orgánico de Instrucción Pública de 1870. Este decreto tenía como objetivo, según Jaime Jaramillo Uribe (1980), planificar todo lo pertinente al sistema nacional educativo y específicamente en el artículo 36, menciona al respecto de las clases de música: “La enseñanza en las escuelas primarias elementales abraza las siguientes materias: lectura, escritura, aritmética, el sistema legal de pesas i medidas, elementos de la lengua castellana, ejercicios de composición i recitación, i nociones jenerales de hijiene i de jeografía e historia patria. Además habrá en cada escuela una clase de canto” (Jaramillo, 1980, p.11). Sin embargo, según María Eugenia Martínez Gorroño (2004) desde 1934 con la llegada al Gobierno Nacional de Alfonso López Pumarejo

25 Información suministrada por el Instituto Champagnat Pasto, mediante constancia expedida el 23 de mayo de 2022.

26 Victoria Pereira Urdaneta (su nombre real), hija del Doctor Fortunato Pereira Gamba y de la Sra María Urdaneta. Entre sus estudiantes de piano, además de Fajardo Chaves, se cuentan Maruja Hinestrosa y Ana Josefa Montenegro (Álvarez & Zarama, 2019).

y su plan de trabajo “La Revolución en Marcha”, se inició un proceso de cambio que incluía a la educación y su carencia de docentes para las escuelas primarias y secundarias. Esta transformación buscó ampliar la oferta de personal calificado encargado de las labores de docencia en instituciones estatales. Adicionalmente y ya para tiempos cercanos a los de Fajardo Chaves, se implementaron otras reglamentaciones como el decreto 864 de marzo 13 de 1950 sobre los planes de estudio para las escuelas normales regulares; el decreto 0192 del 16 de febrero de 1951 para institutos de enseñanza pedagógica donde se precisa para cada curso, clases de música y canto. En Pasto, esta formación musical se impartía en instituciones como el Instituto Champagnat, Liceo La Merced, Liceo Universidad de Nariño, Colegio INEM, entre otros. En estos colegios existieron docentes de música como el padre Carlos Vicuña en el Instituto Champagnat, la hermana Celina de la Dolorosa en el Liceo La Merced de las Hermanas Franciscanas, los señores Fausto Martínez Figueroa y Luis Pazos Moncayo en el INEM y la pianista Doña Querube de Escrucería de la Escuela de Música de la Universidad de Nariño que prestaba sus servicios al Liceo de la misma institución²⁷.

Para agregar a lo anterior, algunos estudiantes de aquellas instituciones tuvieron la opción de recibir lecciones privadas de música, obedeciendo a una tradición de música de salón y de enseñanza en este tipo de espacios. Con respecto a la música de salón, esta se ubica en un punto intermedio entre la música de corte popular y la música académica de concierto. La anotación “salón” corresponde a un recinto privado, generalmente familiar, en donde se hacía música a manera de recreación durante el siglo XIX en Europa y que posteriormente llega a la América hispano parlante. Ricardo Miranda (1998) afirma que la música de salón hace referencia a la interpretación pianística de las señoritas de la alta sociedad en los hogares y reuniones familiares, quienes aprendían valeses, mazurcas, contradanzas, canciones, polcas, entre otros. Dicha práctica también llegó a Colombia, afirmaríamos, gracias a ese deseo de imitar una clase social acomodada y de buenas costumbres (Casas, 2010).

En Pasto, el salón y el piano llegaron a representar un modelo de la nueva burguesía urbana, y sus aspiraciones de educación y refinamiento, en un gesto inspirado en modelos europeos. La Señora Victoria Enriquez de Astorquiza da cuenta de ello en una entrevista y en la que asegura que:

Muchas familias, entre ellas las familias Benavides, Luna de Moncayo... [las señoras] Mercedes Guerrero, Ernestina Paz... no recuerdo más... pero muchos tenían piano y estudiaban piano... familias que podían comprar un piano porque en esa época era francamente un lujo, porque era costoso y no era tan fácil tenerlo. (...) Yo estudié piano con las madres franciscanas, con la Madre Celina y [yo] me preparaba para tocar en las veladas, tocaba piano a 4 manos con Soledad Luna. Tocábamos música clásica (Enríquez de Astorquiza, en entrevista con Palacios Dávila, 2022).

Lo anotación sobre que era “francamente un lujo” no estaba lejos de entenderse considerando la dificultad que significaba llevar un piano hasta la ciudad, debido, entre otras razones, al alto costo del flete. Luis Pazos Moncayo recuerda,

El contacto para la compra de pianos se hacía de varias maneras. La primera opción era mediante Salguero y Blanco, pero también se podían conseguir buenos instrumentos con la familia Conti y con Don Jaime Mugdi de Barranquilla. Muchos pianos que llegaron a Pasto se trajeron también por Quito, pero no recuerdo el importador. (...) Yo compré un piano vertical en 1963; un piano alemán de acero

27 Datos proporcionados en la entrevista realizada al Sr Luis Pazos Moncayo (2022)

sueco y me costó \$11.120 pesos y en 1965 la Universidad de Nariño adquirió un piano vertical marca Geyer - un piano que actualmente ya debe estar muy viejito - y le costó \$15.000 pesos puesto en Pasto (Pazos Moncayo, en entrevista con Palacios Dávila, 2022).

Esto llevó a que únicamente instituciones educativas y familias con suficientes recursos económicos, podían costearse uno de estos instrumentos. La compra y transporte de pianos, debía hacerse con sumo cuidado y una vez comprados los instrumentos, ellos entraban al país por el puerto de Tumaco, para luego emprender un viaje a lomo de mula por un camino que recorría las regiones de Barbacoas y Túquerres, para finalmente llegar a Pasto²⁸.

Esta tradición de salón nos ayuda a comprender que probablemente los orígenes de Fajardo Chaves se podrían relacionar con una clase social media alta en la ciudad de Pasto de mediados del siglo XX, y que su madre, Concepción Chaves, creció en un ambiente cultural aburguesado y como muchas otras señoritas, recibió una instrucción pianística que no buscaba hacer de ella una concertista o músico profesional, pero sí una intérprete capaz de hacer música en las veladas hogareñas y de enseñar los rudimentos de la música a sus hijos, acorde a los modelos de feminidad delicada y amante de la música y las artes, inspirada en modelos victorianos que adoptó la burguesía pastusa de aquella época. Un amigo contemporáneo de Fajardo Chaves, Álvaro Zúñiga, relata lo siguiente:

La mamá de Javier tocaba muy bien el piano, podría decir que parecido a Doña Maruja [Hinestrosa]. Los orígenes de Doña Conchita vienen de una familia muy culta, incluso tenían relación familiar con el Padre Chaves de los hermanos del Oratorio de la Iglesia de San Felipe, [iglesia] que quedaba al frente de su casa, la misma en la que creció Javier y que era una casa muy costosa para la época. (...) Yo pienso que esa cercanía con la Iglesia de San Felipe y el órgano de tubos que estaba ahí, también influenció el camino musical de Javier [Fajardo Chaves]. (Zúñiga, en entrevista con Palacios Dávila, 2022).

Además de esa formación en el hogar, se supo por medio de la entrevista a José Menandro Bastidas (2022), que Concepción Chaves estudió en la Escuela de Música de la Universidad de Nariño durante su primer periodo de funcionamiento (1938 - 1965), resaltando la importancia de la música en ese entorno familiar y que da cuenta de cómo esta Escuela influenció la formación musical de su hijo

Fajardo Chaves es, en primer lugar, un heredero de esa tradición de salón, característica que se puede identificar en su faceta como compositor y específicamente en parte de su repertorio para piano, uno de los más abundantes en su ejercicio creativo. Una de las piezas que reuniría esas características es la obra *Vals Tatiana* (1992), que bien pudo concebirse para ser presentada en aquellos salones del Pasto de mediados del siglo XX. En segundo lugar, Fajardo Chaves es un beneficiario indirecto del proceso musical de la Escuela de Música de la Universidad de Nariño gracias a su madre y por esa razón desarrollaré esa temática a continuación.

En este sentido y a manera de ejemplificar esa herencia de música de salón, se presenta la obra *Vals Tatiana* (1992), una composición de Fajardo Chaves de dificultad media en un estilo neo romántico, que, si bien se escribió en 1992, bien pudo concebirse para presentarse en aquellos salones del Pasto de mediados del siglo XX, en un acto de reminiscencia del pasado realizado por el compositor. Esta obra fue escrita para su esposa Tatiana Bondarenko, en tonalidad de Do menor y presenta tres secciones con reexposición, donde pueden apreciarse aires de origen europeo.

²⁸ Información que brinda la Sra. María Clemencia Hurtado en entrevista.

Vals Tatiana conserva durante toda la obra, una armonía alrededor de las funciones armónicas de la tonalidad ya descrita, sosteniendo un carácter tonal durante toda su extensión. Sin embargo, el uso de recursos como octavas, saltos de altura en la mano izquierda, escalas cromáticas, entre otros aspectos, sugieren una pieza de estudio de nivel intermedio, enmarcado bajo características de la música de tradición de salón, no solo por la estructura anteriormente descrita, sino también por tratarse de una composición que alude a un nombre femenino, puntualmente el de la esposa de Fajardo Chaves, Tatiana Bondarenko. Estos rasgos estilísticos se asocian a la figura de la mujer idealizada que Fajardo Chaves quiere representar a través de la pieza, por lo que se sugiere un discurso autobiográfico emparentado con la tradición de salón.

Esta nomenclatura resulta muy usual en las obras de la música de salón, como por ejemplo en muchas composiciones de Luis A. Calvo (1882-195)²⁹, porque existe un modelo de feminidad que se construye a partir de esa delicadeza y de un discurso romántico construido a partir de la mencionada tradición. De manera que, insistiendo en que Fajardo Chaves es heredero del salón y a su vínculo afectivo con Tatiana, escribió dicho vals en 1992, resultado de lo ya mencionado y que podrían enmarcar a Vals Tatiana como una obra anacrónica. Sin embargo, son los lazos afectivos de la tradición de salón de su madre Concepción Chaves y otras mujeres que se sumaron a la formación pianística del compositor y, al vínculo con Tatiana Bondarenko, que Fajardo Chaves decide, de alguna manera, homenajear a esas personas importantes en su vida.

29 En el catálogo de obras del compositor Luis A. Calvo, realizado por Ospina Romero (2017) podemos encontrar títulos de composiciones que aluden a nombres femeninos como “Livia” (1905), “Chavita” (1905), “Anita” (1913), “Carmiña” (1916), “Cecilia” (1917), “María Elena” (1917), entre otras

VALS TATIANA

JAVIER FAJARDO CH

Maestoso

Musical score for measures 1-4. The piece is in 3/4 time, key of B-flat major. The first system shows a grand staff with a treble clef and a bass clef. The right hand plays a series of chords with a *fff* dynamic marking. The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Tempo di Valse

Musical score for measures 5-8. The tempo changes to 'Tempo di Valse' and the time signature to 3/4. The right hand is mostly silent, with a *p* dynamic marking. The left hand continues with a rhythmic accompaniment. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Musical score for measures 9-12. The right hand plays a melodic line with a slur over measures 9-12. The left hand continues with a rhythmic accompaniment. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Musical score for measures 13-16. The right hand plays a melodic line with a slur over measures 13-16. The left hand continues with a rhythmic accompaniment. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Musical score for measures 17-20. The right hand plays a melodic line with a slur over measures 17-20. The left hand continues with a rhythmic accompaniment. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign. The word '(simile)' is written below the final measure.

Musical score system 1, measures 21-24. The treble clef contains a melodic line with slurs and accents. The bass clef contains a harmonic accompaniment of chords. The instruction "Ritardando...." is written in the right margin.

Musical score system 2, measures 25-28. The treble clef features a melodic line with a trill marked "tr" in measure 27. The bass clef provides a steady harmonic accompaniment. The instruction "A tempo" is written above the treble staff.

Musical score system 3, measures 29-32. The treble clef has a melodic line with a trill marked "tr" in measure 29. The bass clef accompaniment consists of chords. The instruction "Cresc..." is written in the middle of the system.

Musical score system 4, measures 33-36. The treble clef contains a complex melodic line with many slurs and accents. The bass clef accompaniment is chordal. The instruction "A tempo" is written above the treble staff, and "Ritardando...." is written in the left margin.

Musical score system 5, measures 37-40. The treble clef features a melodic line with slurs and accents. The bass clef accompaniment is chordal. The instruction "Rinforzando" is written in the right margin.

Musical score for measures 41-45. The piece is in A major (three sharps) and 4/4 time. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The instruction "Ritardando...." is written in the right margin.

Musical score for measures 46-53. The piece changes to 2/4 time at measure 49. The right hand has a melodic line with a slur and an accent, and a dynamic marking of *p* (piano). The left hand continues with a rhythmic accompaniment. The instruction "Meno mosso" and "Appassionato e rubato" is written above the staff.

Musical score for measures 54-58. The right hand has a melodic line with a slur and an accent. The left hand has a rhythmic accompaniment. The instruction "Crescendo..." is written in the right margin.

Musical score for measures 59-63. The right hand has a melodic line with a slur and an accent. The left hand has a rhythmic accompaniment.

Musical score for measures 64-68. The right hand has a melodic line with a slur and an accent. The left hand has a rhythmic accompaniment.

68

Musical score for measures 68-73. The piece is in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

74

Musical score for measures 74-77. The key signature changes to one flat (Bb). The right hand continues with a melodic line, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment.

78

Musical score for measures 78-81. The key signature changes to two flats (Bb and Eb). The right hand has a melodic line, and the left hand has a more complex accompaniment. The instruction "Ritardando...." is written above the right hand.

82

Musical score for measures 82-85. The key signature changes to one flat (Bb). The right hand has a melodic line, and the left hand has a more complex accompaniment. The instruction "ff" is written below the right hand, and "Veloce ad libitum" is written above the right hand.

86

Musical score for measures 86-89. The key signature changes to two flats (Bb and Eb). The right hand has a melodic line, and the left hand has a more complex accompaniment. The instruction "sfz" is written below the right hand.

Tempo di Valse - Moderato

90 dolce

94 *f*

100 Cresc... Rinforzando

106 rit. *sfz*

Ejemplo musical 1: Vals Tatiana. Compositor Javier Emilio Fajardo (2008), editado por el autor. Fuente: José Menandro Bastidas.

1.3. Escuela de Música de la Universidad de Nariño

En esa atmósfera de estudio musical de inicios del siglo XX, que inicia en recintos privados y continúa en las instituciones de educación básica y media, se crea la Escuela de Música de la Universidad de Nariño en 1938, mediante acuerdo número 13 de febrero 2 (Archivo General Universidad de Nariño, 1938), teniendo como su primer director al músico bogotano Daniel Zamudio³⁰ (1887-1952), un músico afín con las ideas de formación musical europea que promovía Guillermo Uribe Holguín, rechazando las músicas de índole popular, avergonzándose “de que al país lo representaran compositores de música *barata* y no aquellos que se inscribían en las corrientes estéticas de [Antonio María] Valencia y Uribe [Holguín]” (Bastidas, 2022, p.115).

Zamudio fundó la Sociedad Palestrina³¹, la Escuela de Música de Cartagena y dirigió además los conservatorios de Ibagué (1936) y Popayán (1938) (Archivo Sonoro de la Biblioteca Nacional, 1985). Zamudio creó, en la naciente Escuela, una orquesta sinfónica compuesta inicialmente por 24 músicos y que fueron convocados por toda la ciudad de Pasto debido a que dicha escuela, no poseía estudiantes suficientes para conformar un grupo como tal (Bastidas, 2021).

Agrega Carlos Muñoz (2012), que la Escuela de Música tuvo entre su cuerpo docente a músicos como, Gerardo Gotthelf (1939-1943), Manuel Grajales Reyes (1943-1945), Luis Ponce (1945-1955), Rito Mantilla (1940 -¿?), Querybe de Escrucería (1960) y a la pareja de esposos españoles Carlos Martínez y Dolores de la Rosa (1960)³², entre otros. En esta escuela, se ofrecían clases de “música en general, teoría musical, solfeo, práctica de conjunto coral, historia y estética de la música, y piano” (Muñoz, 2012, p.40).

30 En Bastidas (2021) es anotado como Samudio.

31 Durante la segunda década del siglo XX, Daniel Zamudio, quien se desempeñaba como director de la Unión Musical de Bogotá, organizó dicha unión de músicos profesionales, para poder interpretar música religiosa. Así nació la Sociedad Palestrina (Barriga, 2007).

32 En entrevista realizada a Luis Pazos Moncayo el 25 de abril de 2022, comenta que Carlos Martínez fue un violinista que laboraba como violinista en Radio Italia y su esposa, Dolores de la Rosa, fue pianista graduada del Conservatorio de Madrid. Ellos se vincularon a la Escuela de Música mediante un contrato a término fijo por 8 años, con un sueldo inicial de 1.200 pesos para cada uno, con un incremento anual del 20%, iniciando aproximadamente en 1960 con finalización en 1968. Dichos salarios correspondían, según lo menciona Pazos Moncayo, a remuneraciones altas para aquella época.

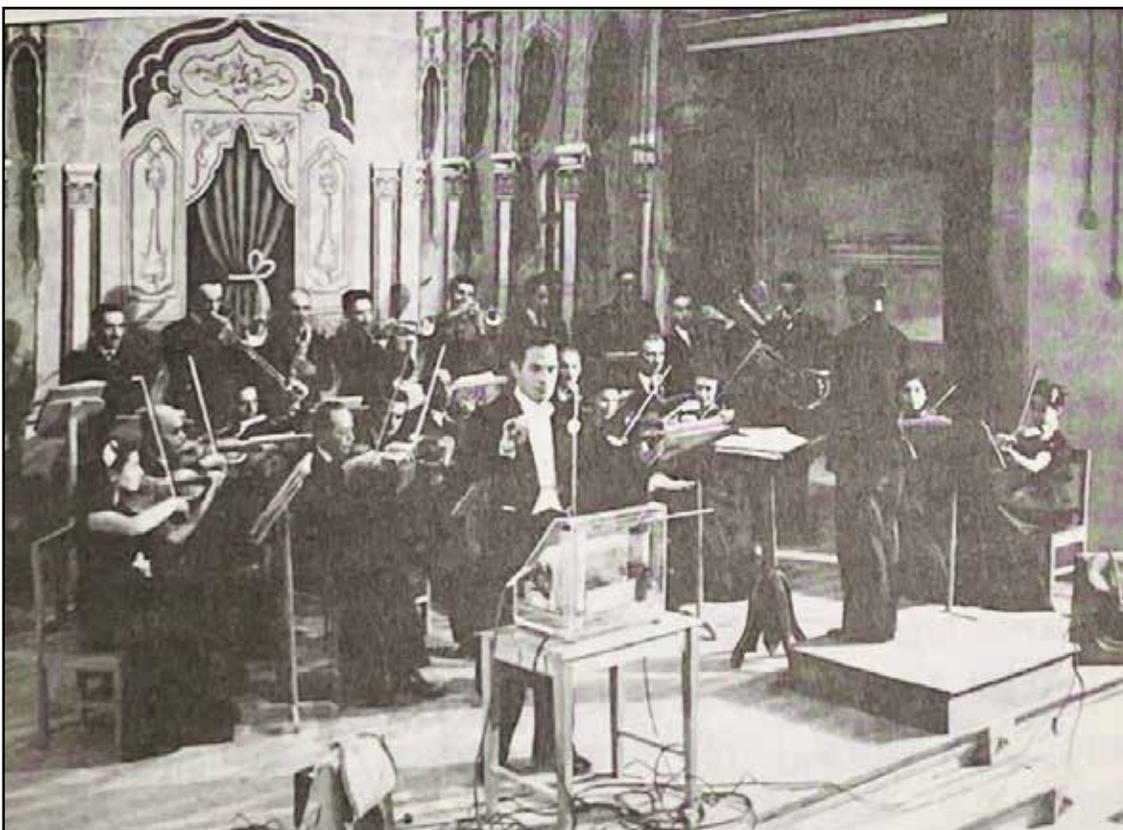


Imagen 4: Concierto de theremin con la Orquesta Sinfónica de la Escuela de Música de la Universidad de Nariño. Solista: Gerardo Gotthelf. Año 1945.

Fuente: Bastidas, 2021, p.159.

La Escuela de Música de la Universidad de Nariño fue concebida bajo las directrices musicales y estéticas de Zamudio, así, el hilo conductor en la enseñanza era proveniente de repertorio de compositores alemanes, franceses e italianos (Bastidas, 2022), con la intención de formar el Conservatorio de Pasto bajo cánones europeos. Sin embargo, si bien la Universidad cumplía con sus obligaciones presupuestales, los costos de sostenimiento de la Escuela y la concepción que el Rector de la Universidad de Nariño, Alfonso Ortíz Segura tenía con respecto a la música, hicieron que esta comenzara su declive a mediados de 1960. Así lo recuerda Manuel Guerrero Mora en la entrevista del 20 de mayo de 2022: “Esto es anecdótico, pero el Rector [Alfonso] Ortíz Segura, dijo que, en tantos años de funcionamiento de la Escuela, no ha salido ni el primer Beethoven (risas) y que por eso esa Escuela debía acabarse” (Guerrero Mora, 2022).

Con argumentos de tipo presupuestal y con concepciones personales, la Escuela de Música fue cerrada en 1965, para destinar esos recursos al Instituto Electrónico de Idiomas y así lo cuenta Luis Pazos Moncayo:

(...) Porque el Dr. Ortíz Segura, Rector de la Universidad de Nariño, dijo: El presupuesto de música, voy a acabar con esto y el Consejo Académico y Superior, le aceptó la demanda de él. Dijo (el Dr. Segura) ¡no puede ser! Que habiendo tanta tecnología ahora, donde se puede aprender idiomas, con unos aparatos que se bajan del cielo raso y caen sobre las orejas y le enseña los idiomas a la gente a través de

la comunicación directa, con el avance de la ciencia y no con el profesor presencial... entonces acabó la Escuela de Música y con ese presupuesto, el Dr. Segura, fundó la Escuela de Idiomas en la carrera 25 con calle 14 y 15, (Pazos Moncayo, en entrevista con Palacios Dávila, 2022).

Sin embargo, es pertinente resaltar que para el año 1962 ya funcionaba el Instituto Electrónico de Idiomas, según lo señala Jesús Alirio Bastidas (2016), información que contradice lo aportado por Pazos Moncayo (2022) y de la que también da cuenta Muñoz (2012), por lo que podríamos inferir que los recursos de la Escuela de Música se utilizaron para fortalecer dicho centro de idiomas. Esta afirmación tiene justificación según lo publicado por el Periódico El Derecho en su edición del 13 de febrero de 1965, donde el Rector de la Universidad de Nariño, Alfonso Ortiz Segura, menciona el apretado presupuesto que posee la Institución y la obligación que tiene de hacer reajustes presupuestales. “El Rector de la Universidad, informó que el presupuesto del Máximo Instituto, para la vigencia del presente año, es de \$6.182.223.46 (...)” por lo que es importante “que el Departamento [de Nariño] realice algunos reajustes en los auxilios que concede a la Universidad” (El Derecho, 1965, p 13).

Para el año de 1965, informa Pazos Moncayo, una comitiva de estudiantes encabezada por él mismo intentaron hablar con el mencionado Rector, para que reversara el cierre de la Escuela de Música, petición que no se pudo realizar pues los recursos ya estaban comprometidos para la nueva dependencia:

(...) hicimos un concierto de música de cámara con Chucho Burbano, Luis Onofre, Pedro Rojas, María Inés Segovia, Franca España, en total éramos 18 músicos... esto le presentamos en la culminación en 1965 (primero de junio de 1965), porque ya sabíamos que el cierre ya estaba declarado (...) y nosotros éramos muchachos ilusos y le suplicamos que derogue, pero era imposible, ya estaba hecho el daño y se acabó la Escuela de Música ese año (Pazos, en entrevista con Palacios Dávila, 2022).

Formalmente, la Escuela de Música de la Universidad de Nariño es cerrada mediante el Acuerdo 35 de septiembre 8 de 1965, emitido por el Consejo Superior de dicha institución, el cual argumenta las siguientes razones para el cierre:

(...) Que el Consejo Directivo de la Universidad, en repetidas ocasiones, ha recomendado la reorganización de las Escuelas de Música y Pintura. Que hasta la fecha las Dependencias ya citadas han venido funcionando bajo la supervigilancia de la Rectoría, la cual tiene funciones eminentemente administrativas antes que académicas. Que la Escuela de Música y Pintura en sus ya largos años de funcionamiento, han cumplido en forma mínima con los fines y aspiraciones propuestos en las reglamentaciones que les dieron vigencia. Que los programas académicos, la heterogeneidad del alumnado y aún la falta de profesores, hacen que dichas dependencias hacen que no se adapten lo suficiente a las necesidades artísticas y culturales de establecimientos similares y que se hace urgente reorganizarlas tanto en el aspecto académico como administrativo.

De esta manera, el Consejo Superior de la Universidad de Nariño, Acuerda:

Artículo 1. En lo sucesivo las Escuelas de Música y Pintura, formarán el Departamento de Artes de la Universidad, que funcionará bajo la dependencia de la Facultad de Ciencias de la Educación. Artículo 2. Mientras se organiza el Departamento de Artes, suspéndase el funcionamiento de las Escuelas de Música y Pintura de la Universidad y suprimase los cargos de Director y Secretario de las mismas. Artículo 3. El Consejo Académico de la Facultad de Ciencias de la Educación, dentro de un término prudencial,

presentará para su aprobación definitiva el Proyecto Orgánico de Funcionamiento del Departamento de Artes de la Universidad. Artículo 4. Derógase toda disposición que sea contraria a las del presente Acuerdo (...) (Acuerdo 35 de septiembre 8 de 1965).

Cabe mencionar entonces, que la ciudad de Pasto se encontraba en una fase de transformación, gracias al desarrollo de vías terrestres interdepartamentales y a la construcción de edificaciones modernas en la zona urbana de la ciudad. Además, la enseñanza de música en los colegios y la tradición de salón en la que estuvo inmerso Fajardo Chaves debido a su madre Concepción Chaves, fueron vocacionales y significaron la semilla de formación en él y en otras personas que escogieron la música como profesión. Sin embargo, y pese a los intentos de creación de un Conservatorio de Música, este se vio afectado por decisiones arbitrarias que terminaron cerrando el centro de estudios, llamado Escuela de Música, llevando a la interrupción de lo que pudieron ser valiosos procesos de enseñanza musical dentro de la Universidad de Nariño. Este cierre se extendió por un periodo de quince años, teniendo como consecuencia la desaparición del inventario instrumental y documental, este último, uno de los más completos a nivel nacional para aquellos años (Pazos Moncayo, 2022).

Como conclusión, la situación política y administrativa de Nariño y su capital Pasto como se explicó, sumió a dicha zona del país en un desarrollo restringido en lo económico, cultural y artístico. Sin embargo, a pesar de ese contexto, Fajardo Chaves, que inferimos creció en medio de una clase social media alta en la capital de Nariño, tuvo la oportunidad de formarse en las artes musicales con diferentes profesoras; su madre Concepción Chaves, la religiosa Celina de la Dolorosa y Estella Miranda, las dos últimas, gracias a esos recursos económicos de los que gozó su familia. A pesar de eso, según el entrevistado Pazos Moncayo, la pianista Estella Miranda, no era una pianista concertista o músico profesional, lo que pudo retrasar el aprendizaje musical de Fajardo Chaves y esto lo podríamos entender así:

En primer lugar, Concepción Chaves, madre del compositor, enseñó los rudimentos de la música a un infante Fajardo Chaves. Ella, formada bajo un ambiente cultural burgués pastuso y de ser estudiante en la Escuela de Música de la Universidad de Nariño en su primera etapa de funcionamiento (1938-1965) y bajo condiciones musicales óptimas, diríamos, pudo ser una mentora musical de su hijo, con un alto grado de influencia. En segundo lugar, la religiosa Celina de la Dolorosa, pianista española que llegó a la ciudad como parte de sus compromisos confesionales en la Comunidad de Hermanas Franciscanas, fortaleció el camino pianístico de Fajardo Chaves. Sin embargo, la formación con Estella Miranda, de quien no se han encontrado datos biográficos adicionales ni tampoco registros como docente de piano en la ciudad por fuera de los datos proporcionados en las entrevistas, no fue una pianista formada bajo cánones de estudio formal de música académica que impulsaran el aprendizaje de un joven Fajardo Chaves, generando, probablemente, que el compositor se decantara por estudiar música con fines pedagógicos y no como un pianista concertista.

El aprendizaje de la música y del piano específicamente, estaba destinado a familias prestantes de la ciudad de Pasto en el periodo correspondiente a la adolescencia de Fajardo Chaves. Este hecho tiene asidero en que una vez cerrada la Escuela de Música de la Universidad de Nariño en 1965, el acceso a pianos en la ciudad de Pasto, era proporcionado por instituciones educativas de carácter privado, como el Colegio Javeriano de la Comunidad de Jesús, el Instituto Champagnat de los Hermanos Maristas, Liceo la Merced de las Hermanas Franciscanas y no muchos más. Así, los estudiantes de aquellas instituciones que venían de una formación de tradición de salón o fueron familiares de

ex estudiantes de la otrora Escuela de Música, podían acceder a dichos pianos y de hacer música a manera de recreación, pero no con propósitos formativos en el sentido estricto de la formación instrumental académica de formación de intérpretes en el piano.

La Escuela de Música de la Universidad de Nariño (1938-1965) desempeñó labores de enseñanza de la música dirigida a la sociedad pastusa de la época. Tuvo, entre su plantel docente a músicos nacionales e internacionales. Sin embargo, el rector de la Universidad de Nariño para aquella época, Alfonso Ortíz Segura, avalado por su Consejo Superior, tomó la decisión de cerrarla, bajo argumentos que, a día de hoy, siguen despertando rechazo entre quienes los escuchan. Podemos concluir que más allá de las anécdotas y argumentos que desembocaron en dicho cierre y que reposan en los archivos de la mencionada universidad, es evidente el menosprecio hacia la música por parte de las directivas de esa casa de estudio. Tener como argumento “no vale la pena tener abierto ese conservatorio, pues en lo que lleva funcionando, no ha salido ni el primer Beethoven o el primer Chopin” es suficiente para entender la desconexión con el arte y la cultura por parte de quienes se hacían llamar académicos, pues bajo esa premisa habría que haber cerrado entonces varios programas profesionales los cuales tampoco contaban con genios entre sus egresados. Adicionalmente, no hubo gestión política por parte del plantel docente y administrativo de la Escuela de Música, quienes sí pudieron hacer oír su voz de protesta, al igual que algunos de sus estudiantes, realizando conciertos y manifestaciones en la sede de rectoría, según los datos proporcionados por los entrevistados. Sin embargo, estas acciones resultaron infructuosas.

Según las fuentes primarias consultadas, no hay información que permita asegurar que Fajardo Chaves fue estudiante de la Escuela de Música de la Universidad de Nariño. Sin embargo, esta escuela sí formó a una generación completa de entusiastas de este arte, entre quienes se cuenta su madre. Otros estudiantes como José Guerrero Mora, Luis Pazos Moncayo, Fausto Martínez Figueroa, Ana Josefa Montenegro y María Inés Segovia, se dedicaron profesionalmente a la música (Pazos Moncayo, 2022) y fueron parte del cuerpo docente de la Escuela de Música en su reapertura quince años después, bajo el mando de Fajardo Chaves y con el apoyo de los señores Hernán Cabrera, Álvaro Zúñiga, Mireya Uscátegui (Archivo General Departamento de Música, 1982) entre otros, quienes contribuyeron a consolidar desde distintas esferas, una escuela de música con miras a convertirse en un programa de formación profesional. Sobre este tema se hablará cuando se realicen las pertinentes discusiones sobre la Escuela de Música en la década de 1980.

Finalmente, el contexto musical de la ciudad de Pasto de mediados del siglo XX, permite apreciar una sociedad conservadora que determina al individuo en su desarrollo como persona (Elias, 1990 [1987]), es decir, la posición social en la que se desarrolló Fajardo Chaves le facilitó acceder a ciertos privilegios, como la educación en una institución de orden privado y la iniciación musical traída de una tradición de salón, por lo que cabe destacar la enseñanza musical que recibió Fajardo Chaves en Pasto, enteramente dirigida por mujeres quienes estructuraron los primeros pasos de este compositor en su iniciación como pianista, su madre Concepción Chaves, la religiosa Celina de la Dolorosa y la pianista Estella Miranda, resaltando una fuerza femenina en la formación musical de muchos adolescentes en el Pasto de mediados de siglo entre quienes se cuentan, además de Fajardo Chaves, Ana Josefa Montenegro y María Inés Segovia, futuras docentes de piano quienes replicaron esa tradición. La historia de la música en Nariño no ha sido lo suficientemente justa en visibilizar esta docencia femenina, probablemente por desconocimiento. Sin embargo, el legado de estas mujeres y de otras que se suman a esa labor, continúa vigente.

Dicha formación inicial precisó en Fajardo Chaves un paradigma de estudio musical de manera consciente, generando que, en su edad adulta, desempeñaría no únicamente labores musicales, sino también la de administrativo, en su empresa de reabrir la otra Escuela de Música de la Universidad de Nariño, la cual sería la etapa inicial del actual programa de Licenciatura en Música de la misma universidad, llevando ese sentimiento de infancia al sentido estricto de profesionalizar el oficio del músico en el marco de un programa de formación universitaria en la ciudad.



CAPÍTULO II

LA FORMACIÓN MUSICAL GESTADA DESDE LA
PROVINCIA. AÑOS DE FORMACIÓN Y DESARROLLO
PROFESIONAL DE FAJARDO CHAVES
(1970 – 1980)



Como ya fue comentado, los estudios escolares de Javier Emilio Fajardo Chaves finalizaron en 1970 y a partir de ese momento inició su fase de formación profesional en Medellín, Departamento de Antioquia. Su primer acercamiento con la academia no fue musical, Fajardo Chaves inició estudios de Ingeniería Civil en la Universidad de Medellín³³, según sus biógrafos, decisión en la que tuvo influencia su padre Alberto Fajardo, ingeniero civil de profesión y que veía en el ejercicio de sus funciones, un camino que debía continuar su hijo.

Era la década de 1970 y el cortometraje realizado por la Oficina de Información y Propaganda del Estado ODIPE, consignado en el Archivo Señal Memoria, y que también hizo lo propio con la ciudad de Pasto en 1950, narra la historia de Medellín en dicho periodo. Este cortometraje titulado “Medellín años 70”, igualmente comentado por Otto Greiffestein, describe a una ciudad moderna y acogedora situada a una altura de 1479 metros sobre el nivel del mar y considerada la segunda más importante de Colombia, con una ciudadanía cívica y conservadora de valores religiosos (Odipe, 1970). El progreso de Medellín se manifestaba en el desarrollo de vías para integrar a la ciudad como “la vía paralela al río, la carrera 80, la Avenida Oriental, El edificio Coltejer” (Museo Casa de la Memoria, S.F.), entre otros centros de importante desarrollo cultural. Así Medellín, para la época del cortometraje, y gracias al desarrollo de infraestructura e industria, experimentaba un considerable aumento de su población, proceso al que también contribuyó la migración que llegaba desde las áreas rurales del Departamento de Antioquia y del país entero³⁴. Muchos de estos recién llegados no sólo lo hacían atraídos por las oportunidades de empleo que ofrecía la industria local, también lo hacían por los servicios que ofrecía la ciudad, entre ellos la infraestructura en educación media y superior. De esta manera, desde finales de los setenta se incrementó el número de estudiantes que llegaron a Medellín

33 Acorde con la Coordinación de Admisiones y Registro de la Universidad de Medellín, NIT 890902920-1 Institución privada de Educación Superior, Fajardo Chaves cursó estudios de Ingeniería Civil durante los periodos 1972-2 y 1973-1.

34 Es importante señalar que dicha ciudad experimentó tres movimientos migratorios importantes. A continuación, y teniendo como base los postulados de Alberto Granda (1998) y Cristina Buitrago Bedoya (2006), se afirma que estos fenómenos migratorios se relacionan con personas en situación de desplazamiento, migración interna y migración externa. Así, para tiempos cercanos al nacimiento de Fajardo Chaves en Pasto, la ciudad de Medellín experimentaba cambios en su infraestructura y para la llegada del compositor a la ciudad en la década de 1970, la ciudad no sólo había duplicado su población en relación a los años 50, sino que se habían generado dificultades relacionadas con la disponibilidad de vivienda legalmente constituida y cobertura en servicios públicos.

desde otras ciudades y regiones, entre ellos un joven Fajardo Chaves que permaneció en esta ciudad hasta 1980, cuando regresó Pasto.

Es entonces la década de 1970 y 1980 épocas de importante mención en la vida de Fajardo Chaves, periodo en el que se formó profesionalmente, obteniendo el título de Mæstro en Piano y en donde se acercó a modelos de enseñanza musical que conoció en la Universidad de Antioquia y luego buscó introducir en su ciudad natal, promoviendo las artes musicales en diferentes espacios académicos de Pasto. Por tal razón, en este capítulo se indaga su recorrido profesional para analizar cómo las lógicas institucionales y los modelos de formación que conoció en Medellín en la década de 1970, influyeron posteriormente en su quehacer profesional en Pasto y en el desarrollo musical y cultural en dicha ciudad durante la década de 1980, respondiendo al interrogante acerca de ¿Qué papel desempeñó Fajardo Chaves en el desarrollo y divulgación de la música en la ciudad de Pasto? De esta manera, un análisis de este periodo de la vida de Fajardo Chaves ofrece valiosa información sobre los procesos de institucionalización y profesionalización de la enseñanza musical que experimentaron dos ciudades del occidente Colombiano durante los años 70 y 80 del siglo XX, ilustrando las lógicas institucionales y las tensiones que se dieron en los procesos de formación musical, en las universidades públicas de las regiones de un país que había privilegiado políticas centralistas en la administración pública.

Este análisis se apoya en la recopilación de aproximadamente 8 horas de entrevistas realizadas a profesores, colegas y amigos que Fajardo Chaves conoció durante sus años en Medellín, como Gustavo Yepes y Mario Gómez-Vignes. Por su parte, la información sobre los años de Fajardo Chaves en Pasto proviene de conversaciones con Mario Egas, Javier Martínez Maya y Mireya Uscátegui; a la información brindada por ellos se complementa con la que ofrecen las entrevistas realizadas por Carlos Roberto Muñoz, al mismo Fajardo Chaves (2007) y a Hernán Cabrera (2008).

Para el análisis de estas fuentes orales, me he apoyado en los planteamientos de Federico Ochoa Escobar (2022) quien ha propuesto su investigación desde la descripción de la historia de vida de los músicos Justo Almario y Antonio Arnedo, con el fin de estudiar su música y aplicarlo en un contexto pedagógico universitario, recopilando información por medio de fuentes primarias orales y el tratamiento de sistematización que él realiza de estas. Además, se toma como referente adicional lo publicado por Fernando Gil Araque (2013) y por Carolina Santamaría (2014) con respecto a la sociedad medellinense y su música en la primera mitad del siglo XX. Esta información sirve como punto de partida geográfico y cronológico y se extenderá hacia las décadas posteriores, dando cuenta de un contexto cercano al ambiente cultural y musical que Fajardo Chaves encontraría al llegar a Medellín. Así, realizo un estudio que tiene como base fundamental la historia de vida de Fajardo Chaves en función de lo acontecido en Medellín y Pasto a nivel educativo y cultural durante las décadas de 1970 y 1980 respectivamente, ciudades de provincia en el marco de un Estado centralizado, donde el eje económico y educativo tiene su principal actividad en Bogotá.

Al respecto del concepto de provincia y del por qué se considera a Medellín y Pasto como tal, se hace necesario remitirnos a la Comisión Corográfica del siglo diecinueve bajo la mirada de Ricardo Rivadeneira Velásquez (S.F). Este fue un proyecto que tenía como misión realizar los mapas de la Nueva Granada, un trabajo impulsado por el presidente de la época Tomás Cipriano de Mosquera (1798-1878) y, delegado al ingeniero Agustín Codazzi (1793-1859). Esta labor se desarrolló con el objetivo de entender y dilucidar cómo era la geografía nacional y administrar sus territorios, entre los que se encontraban Medellín y Pasto.

Por otro lado, la mencionada comisión, encargada entre otras labores de realizar mapas, pinturas y descripciones de los caminos de las diferentes poblaciones (provincias), contribuyeron, según Nancy

Appelbaum (2016), a ponderar algunas provincias sobre otras según criterio de élites decimonónicas. Así, según la mencionada autora, se hizo énfasis en una supuesta superioridad de las tierras altas montañosas con respecto a las planicies ubicadas en cercanía al océano pacífico y a la zona oriental del país, respaldando el dominio político proveniente de Santa Fé de Bogotá, generando que esa clase política dominante y mestiza de la capital, se desmarque de aquellas poblaciones en su mayoría indígena o de raza negra que habitaban en provincias como Pasto, que según Appelbaum, eran consideradas con un nivel de civilización inferior.

La Comisión Cartográfica representó entonces una importante herramienta para conocer a cabalidad los territorios del país. Sin embargo, en un intento de homogenizar su territorio, se concluye que esas provincias como Medellín y Pasto, muestran al actual territorio colombiano como un estado de regiones, en donde el centro del poder radicado en la capital del país, sigue determinando no solo los recursos económicos a cada una, sino también, las oportunidades en educación y empleo, que, para el caso de la ciudad de Pasto, se constituyen en una menor presencia que en Medellín, lo que va a generar una red de migración de estudiantes nariñenses a la capital antioqueña y de la que hablaremos en el presente capítulo.

La Comisión Cartográfica fue una herramienta importante para comprender plenamente los territorios del país. Sin embargo, en un intento de homogeneizar el territorio, provincias como Medellín y Pasto son vistas como parte de un estado de regiones, donde el centro del poder, ubicado en la capital del país, no solo determina la asignación de recursos económicos a cada región, sino también las oportunidades en educación y empleo. En el caso específico de la ciudad de Pasto, estas oportunidades son notablemente menores que en Medellín, lo que resulta en un flujo migratorio de estudiantes nariñenses hacia la capital antioqueña, un fenómeno que será abordado en el presente capítulo.

En este orden de ideas, el capítulo II pretende hacer un trabajo que desarrolle la figura de Fajardo Chaves en función de lo ocurrido en Medellín durante los años 70 y San Juan Pasto en los años 80 del siglo XX y sus respectivos procesos de formación profesional y aplicación de los conocimientos adquiridos, este último, con el que lideraría procesos musicales y culturales como la reapertura de la Escuela de Música de la Universidad de Nariño y la actividad cultural de la ciudad en convenio con el Centro Cultural del Banco de la República durante la década de 1980, acompañado por Luis Pazos Moncayo y en cabeza de Genaro Delgado – Gerente del Banco de la República sede Pasto. Por ello, este capítulo se divide en tres secciones.

En primer lugar, reseñaré la situación de la universidad pública en la década de 1970 y los primeros años de Fajardo Chaves en la Universidad de Antioquia, para así indagar sobre qué características tenía la formación musical en un periodo de transición de un programa de música que inicia como conservatorio y que para tiempos de Fajardo se adhiere como programa adscrito a la Escuela de Música y Artes Representativas EMAR. Para el análisis de esta sección y como soporte histórico y metodológico, se tendrá como referente el trabajo de maestría de Hugo Espinosa (2011) titulado *Génesis de Un Proyecto Público de Educación Musical en Medellín: El Conservatorio de La Universidad de Antioquia y el prospecto del Conservatorio de la Universidad de Antioquia 1968*, el cual hace un análisis historiográfico sobre la situación del Conservatorio de la ciudad, sus orígenes, actas de funcionamiento, planes de estudio, plantel docente, entre otros temas. Si bien la publicación de Espinosa resulta de valía para conocer el instituto en el que estuvo inmerso Fajardo Chaves, es importante señalar que el aspecto concerniente a la Licenciatura en Piano – programa de formación profesional que cursó el compositor – queda omitido de dicha publicación. Sin embargo, sí ofrece información histórica pertinente y respalda el tiempo en el que Fajardo Chaves vivió en la capital antioqueña. Después, exploraré acerca de la reapertura de la Escuela de Música de la Universidad de Nariño en 1980, liderada por Fajardo

Chaves, para identificar el origen de los procesos de enseñanza musical a nivel superior en Pasto. Finalmente, dirigiré mi atención a la actividad cultural en la ciudad de Pasto durante la década de 1980, etapa que, según Pazos Moncayo, significó para la ciudad un periodo prolífico para la música en la región, con procesos de enseñanza y divulgación de la música en cabeza de músicos locales, invitados nacionales y extranjeros, como gestión liderada por Fajardo Chaves.

De esta manera, este capítulo estudiará la historia de los procesos de enseñanza musical en la Universidad de Antioquia, los cuales serán el modelo curricular de los procesos musicales a nivel superior realizados en Pasto, por medio de la figura de Fajardo Chaves.

2.1. JAVIER, ESTUDIANTE EN LA UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

Fajardo Chaves se formó profesionalmente como músico en Medellín y ejerció luego su oficio en Pasto, dos capitales departamentales que suelen describirse como “ciudades de provincia” desde los centros hegemónicos de poder de Bogotá, la capital del país. En la década de los 70 del siglo XX, Medellín tuvo un segundo proceso de crecimiento debido a la migración³⁵, fenómeno que no había experimentado antes y que se sumó a la conformación de movimientos sociales que luchaban por la restauración de las libertades, la difusión del arte y el mejoramiento en la educación. La ciudad experimentó una “crisis de la economía industrial y comienza un fuerte desempleo, paralelo al fortalecimiento de la economía ilegal controlada por narcotraficantes independientes” (Museo Casa de la Memoria, S.F, p.1).

Para agregar a lo anterior, durante las décadas del sesenta y setenta, se promovieron en el mundo las primeras manifestaciones estudiantiles, cuyos protagonistas eran los llamados “generación de posguerra”. Estos actores lideraron las luchas del Mayo Francés³⁶, las luchas en pro de los derechos de los afroamericanos en Norte América, las manifestaciones en contra de la guerra de Vietnam, la lucha por la igualdad de las mujeres, entre otros acontecimientos.

Este movimiento también llegó a Colombia y la universidad fue el ambiente propicio para promover esos sentimientos de revolución entre el movimiento estudiantil. “Sus primeras acciones se basaron en el Movimiento Reformista de Córdoba de 1918, el cual “sentó las bases de la lucha estudiantil al propender no solo por la modernización de la educación superior, sino por la búsqueda de una verdadera autonomía universitaria”. (Acevedo & Villabona, 2015, p.3).

En medio de estos cambios, desde 1968 a 1972 se vivieron protestas estudiantiles que tomaron fuerza en Colombia con la llegada de Misael Pastrana y la radicalización de campesinos y obreros petroleros. Algunos sectores de la izquierda colombiana se alinearon con Gustavo Rojas Pinilla, como fue el caso del Movimiento Obrero Independiente y Revolucionario (MOIR) y algunos sacerdotes de Golconda. Esta situación llevó a Misael Pastrana a impulsar reformas sociales y a recurrir a los partidos, la opinión pública y los medios de comunicación para atenuar su falta de gobernabilidad en el Congreso (Acevedo & Villabona, 2015, p.4).

35 El primero inicia en los años 20 con la consolidación de la industria textil y la construcción del Ferrocarril de Antioquia.

36 Manifestaciones que tuvieron lugar en el año 1968 por parte de grupos estudiantiles, en contra del capitalismo, la sociedad de consumo y el autoritarismo.

Según Acevedo & Villabona (2015), la salida del poder de Gustavo Rojas Pinilla, así como el regreso del bipartidismo, impulsó a las juventudes universitarias de inicios de los años 70 del siglo XX, a surgir con un impulso fuerte de inconformismo y de movilización, ligado a una ideología de izquierda. Estas movilizaciones tuvieron eco en distintas Instituciones de Educación Superior de orden público como la Universidad Tecnológica de Pereira, la Universidad Industrial de Santander, la Universidad del Valle, la Universidad Nacional y la Universidad de Antioquia, alma mater de Fajardo Chaves, y otras de orden privado como La Pontificia Universidad Bolivariana de Medellín y la Universidad Gran Colombia en Bogotá, iniciando la década con una de las mayores movilizaciones de estudiantes universitarios en la historia de Colombia, hecho que posteriormente se llamaría crisis universitaria y se extendería hasta casi finalizar el año 1977.

Este fue el ambiente universitario en el que se desarrolló Fajardo Chaves en la Universidad de Antioquia, la cual se encontraba en la búsqueda de una organización democrática – un cogobierno – que tenga participación de estudiantes y profesores ante el Consejo Superior de la Universidad.

La consecución del cogobierno fue interpretada como un triunfo, no sólo por parte de los estudiantes sino también por los sectores del gobierno afines a las políticas educativas que impulsaba el entonces ministro de educación Luis Carlos Galán Sarmiento. Sectores de estudiantes como del gobierno justificaban, a su modo, una victoria política. Para algunos estudiantes el cogobierno se convertía en un logro común, el fin de un largo periodo de protesta y lucha política y la atención a sus quejas y reclamos (Acevedo y Gonzáles, 2011, p.234).

Fajardo Chaves inició su formación profesional en música en la Universidad de Antioquia en el año 1974 con el ingreso al programa de Música Instrumento de la Escuela de Música y Artes Representativas EMAR³⁷ (Facultad de Artes, Universidad de Antioquia, S.F).

Fajardo Chaves cursó su carrera profesional en una sede nueva con salones que en su momento se consideraron adecuados para el estudio de la música, con nueva dotación de instrumentos y adquisición de nuevos libros y partituras. Además, se dieron profundos cambios curriculares como la inclusión de asignaturas tales como Antropología del Arte, Metodología de Investigación y Didáctica Musical³⁸, lo que sugiere una nueva perspectiva epistemológica que entendía al músico profesional de aquella universidad con “formación en valores, actitudes, aptitudes, conocimientos, métodos, principios de acción básicos y competencias comunicativas y profesionales (Facultad de Artes, Universidad de Antioquia, S.F. p.9). Así, Fajardo Chaves no sólo encontró en Medellín la opción de adelantar estudios profesionales para formarse como intérprete, también pudo adquirir principios y habilidades propias de la formación pedagógica. Uno de sus profesores, Mario Gómez-Vignes³⁹, describe este cambio al señalar que:

37 Acorde al Certificado Oficial enviado por la Universidad de Antioquia, Fajardo Chaves cursó asignaturas como Antropología del Arte, Piano, Conjunto, Contrapunto, Español, Materia Ficticia, Recital, Metodología de Investigación, Alemán Elemental, Inglés Elemental, Didáctica general, Introducción a la Literatura, Armonía, Fuga, Coral, Introducción a la Historia de América Latina, Morfología, Dictado, Teoría y Solfeo, Acústica Elemental y Taller de Instrumentos. El programa tiene una duración de 10 semestres académicos y fue aprobado mediante código SNIES 408, con un total de 208 créditos.

38 Asignaturas cursadas por Fajardo Chaves según certificado proporcionado por la Universidad de Antioquia.

39 Compositor, director, interprete, investigador, pedagogo colombo-chileno (Santiago de Chile 1934). Ingresó al Conservatorio de la Universidad de Chile hasta 1954, cuando decidió estudiar composición por su propia cuenta. Se radicó en Colombia y ha vivido en Medellín en dos ocasiones, donde dirigió el coro de Empresas Públicas, trabajó en la Universidad de Antioquia y se hizo cargo del programa de divulgación de la Orquesta Sinfónica de Antioquia (Repositorio Institucional Universidad Eafit).

La Universidad de Antioquia, en esa década hacía ya dos o tres años que estaba asentada en su nueva y flamante sede (la Ciudad Universitaria, por las inmediaciones de Robledo). La escuela de música, que funcionó inicialmente en Ayacucho con Pascasio Uribe, junto a la sede del antiguo Museo Antropológico, se trasladó a la nueva sede y cambió de nombre: de Conservatorio de Música a Departamento de Música, adscrito a la Facultad de Artes (creo que así se llamaba o se llama en la actualidad). Obviamente quedamos muy holgados en un edificio de tres plantas (no recuerdo bien) con salones insonorizados, amplios y cubículos de estudio en los pisos superiores. Advierto que estoy recordando y es posible que me equivoque en ciertos detalles. De eso hace más de 50 años; yo ingresé allí en 1962 y me retiré en 1980 para venir a trabajar a Cali como director del Conservatorio “Antonio María Valencia” (Gómez-Vignes, en entrevista con Palacios Dávila, 2022).

En ese mismo sentido, otro profesor de Fajardo Chaves, Gustavo Yepes⁴⁰, opina lo siguiente:

La universidad y puntualmente el programa de música, era todavía una escuela tipo Conservatorio. No era una institución universitaria propiamente dicha, es decir, las universidades que tenían programas de música, los tenían como cursos de extensión. Era un poco extraño porque eran programas profesionalizantes, pero no se necesitaba tener título de bachiller para entrar al Conservatorio. Yo no sé cómo hacían o cómo lo lograban. La formación de Conservatorio tenía instrumento, contrapunto, historia de la música, solfeo, armonía, apreciación musical. En 1974 cuando yo me convertí en el director del Conservatorio, logré por primera vez, que no solamente la carrera de educación musical, sino las directamente musicales, se convirtieran en carreras aprobadas en la Universidad. Eso fue un proceso largo y difícil para demostrarle a la Universidad que valía la pena hacerlo. Entonces nace la Escuela de Música y Artes Representativas, porque se anexó la Escuela de Teatro... Teatro y Dramaturgia... inclusive hubo una sección de ballet. Ese fue el momento de la Escuela de Música en donde se logró estos estudios reconocidos por la Universidad de Antioquia. A Javier le tocó justo el cambio. Él fue alumno de Harold Martina, un pianista reconocido en todos los medios como un gran pianista. Tiempo después se unió la carrera de Artes Plásticas y ahí nació la Facultad de Artes como se conoce actualmente (Yepes, en entrevista con Palacios Dávila, 2022).

Lo señalado por Gómez-Vignes y Gustavo Yepes, dan cuenta de una universidad de carácter nacional con recursos necesarios para albergar una generosa cantidad de estudiantes y con una infraestructura acorde con las exigencias propias de un programa de música de formación profesional. Este programa de música tenía dos componentes de formación, el primero estaba enfocado a la formación profesional de docentes de música (licenciatura) y el segundo estaba encaminado al estudio profesional de instrumentos. No hay claridad sobre cuál fue el programa que cursó Fajardo Chaves, pues según el Certificado de Notas proporcionado por la Universidad de Antioquia, Fajardo Chaves estaba matriculado en Música Instrumento, información que contradice lo dicho por Mario Gómez-Vignes, quien afirma que Fajardo Chaves estudió Licenciatura en Música debido a que él fue su docente en varias asignaturas correspondientes a dicho programa. De manera que hablaremos un poco de ambos pues cabe la posibilidad que el joven Fajardo Chaves haya cursado asignaturas en ambos programas.

40 Director de orquesta, pianista, compositor, musicólogo y profesor de las universidades de Antioquia, Valle, Nacional de Colombia, Los Andes y EAFIT, Miembro del Consejo Nacional de la Música y del Consejo Nacional de Cultura (2000 - 2002). Ha publicado artículos, libros, obras musicales y ponencias (Repositorio Institucional Universidad Eafit).

El programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Antioquia fue creado en 1968 como parte de la Escuela de Música y Artes Representativas⁴¹ y su gestión no estuvo libre de polémica. La gestión del programa se realizó con el acompañamiento de docentes de música de la República Argentina y con “una cantidad notable de músicos – docentes de todo nuestro país” (Gómez-Vignes, 2022).

Muchos de nosotros -entre los cuales se encontraba el maestro Harold Martina y otros docentes de instrumento- no concordábamos con el plan de esa Licenciatura, dado que no considerábamos adecuado que un aspirante sin ninguna formación musical, bachiller además (o sea un adulto hecho y derecho) pudiera llegar a dominar materias como el estudio de un instrumento (fuera de Piano Complementario que, obviamente, era fundamental en el plan), en escasos ocho o diez semestres. Recuerdo muy bien que en un principio ingresaron únicamente tres aspirantes (un joven y dos muchachas). No sé cómo sería el examen de admisión, lo cierto es que ninguno tenía formación musical. Yo dictaba en esa época Armonía, Apreciación Musical, solfeo e Historia de la Música⁴², materias que figuraban en el pènsum de la Licenciatura en Educación Musical. Las fallas del plan sugerido por los argentinos vinieron a mostrar sus defectos al cabo del tiempo. Esos tres jóvenes (conejillos de Indias) salieron con su cartón, pero muy maltrechos en la relación con una formación profesional a toda prueba. Ellos fueron las primeras víctimas de semejante embeleco. Nunca supe más de ellos (Gómez-Vignes, en entrevista con Palacios Dávila, 2022).

En cuanto al programa de formación en instrumentos, acorde a lo anotado por Gómez-Vignes, existía formación en piano, el cual contaba con una alta demanda de estudiantes mujeres, lo que justificaría lo desarrollado en el capítulo I con respecto a la tradición de salón y algunos varones, entre quienes se contaba Fajardo Chaves, quien recibía clases a manera de Piano Complementario debido a la naturaleza del plan de estudios de la Licenciatura en Música. También existía, en el componente de instrumento, la formación en violín, violonchelo, contrajo, flauta, clarinete, fagot, trompeta, trombón, percusión, canto y práctica coral.

Fajardo Chaves obtuvo el título de Licenciado en Piano el 22 de agosto de 1979, dilucidando el programa de estudios al que estaba inscrito. Además, según un duplicado de esa misma Acta de Grado solicitada por el mismo Fajardo Chaves en 1988 y que también fue proporcionado por la Universidad de Antioquia a esta investigación, se confirman los datos con la diferencia que ese duplicado menciona que el título profesional obtenido por Fajardo Chaves es el de Maestro en Piano.

De manera complementaria al Plan de Estudios que cursó Fajardo Chaves en la Universidad de Antioquia, recuerda Gustavo Yepes, su profesor de armonía, que él también cursó la asignatura electiva “Técnicas de Composición” dictada por el docente en mención. Esta asignatura sería vocacional en el joven Fajardo Chaves, que como veremos en los capítulos siguientes, va a ejercer un papel relevante como compositor dentro de su ejercicio profesional docente. Resulta curioso señalar que en los catálogos realizados por Martínez (2011) y Bastidas (2012), quienes anotan la obra *Himno para la*

41 “De manera que ahora el Conservatorio pasaba a llamarse Escuela de Música y Artes Representativas siguiendo el ejemplo de la academia del mismo nombre en Viena, por sugerencia del pianista y maestro Harold Martina, quien elaboró el proyecto respectivo en compañía del director del conservatorio” (Yepes, 1998, p.713)

42 Fajardo Chaves fue su alumno en todas las asignaturas que él dictó durante esa temporada en la Universidad de Antioquia. “Recuerdo que era un muchacho muy simpático, muy alegre, excelente compañero de sus compañeros. Algunas veces salía con una de sus pastusadas que hacían morir de la risa a todos quienes escuchábamos. Los que fueron sus compañeros pueden recordar algunas. Regina Echeverri fue una de sus compañeras con la cual congeniaba muy bien, como amigos, como compañeros de clases, valga la aclaración” (Gómez-Vignes, 2022).

Academia de Modelaje Diana Herrera fuera escrita en 1974, en la etapa donde el compositor cursaba primer semestre. Sin embargo, acorde a la entrevista realizada a Diana Herrera, su Academia de Modelaje⁴³ fue fundada aproximadamente en 1996 y que el himno solicitado a manera de encargo a Fajardo Chaves, data de esa fecha aproximada, con la finalidad de “tener una identidad cultural plasmada en la música y que las señoritas cantaran la obra en eventos protocolarios de presentación de la agencia” (Herrera, en entrevista con Palacios Dávila, 2022).

Este testimonio brinda coherencia a las fechas de creación de obras de Fajardo Chaves, pues hasta 1974, según información testimonial, la única formación musical recibida por él, refiere a la formación pianística (Remitirse al capítulo I).

Una vez culminados los estudios de formación profesional, Fajardo Chaves, Maestro en Piano, regresa a su ciudad natal e inicia las gestiones políticas, administrativas y musicales para dar apertura a la Escuela de Música de la Universidad de Nariño, sección desarrollada a continuación.

Universidad de Antioquia
 DocumentWeb - Luis Fernando Areiza Ortiz
 15/jun./2022 15:17:39

B 04163728

UNIVERSIDAD DE ANTIQUIA
 ESCUELA DE MUSICA Y ARTES REPRESENTATIVAS
 ACTA DE GRADO N° 01
 Fecha: 22 de agosto de 1.979
 Hora: 4:00 p.m.
 Lugar: Sala de reuniones - Dirección de la Escuela.

PRISIDENCIA: Doctor HERMAN ROJO FERNANDEZ
 SECRETARIA : Señorita ELIRIAN BOTERO PRESCIGA

En la ciudad de Medellín, Departamento de Antioquia, República de Colombia, en la fecha, hora y lugar señalados, se reunieron los señores: HERMAN ROJO FERNANDEZ, Representante del Rector de la Universidad de Antioquia y señorita ELIRIAN BOTERO PRESCIGA, Secretaria de la ceremonia, con el propósito de conferir el Grado de "LICENCIADO EN PIANO" al señor JAVIER EMILIO FAJARDO CHAVEZ, por haber satisfecho los requisitos académicos.

La Secretaria leyó la providencia por la cual el señor Rector autorizó la ceremonia de grado, según lo dispuesto en el Acuerdo 4 de 1.978 del Consejo Directivo.

El Presidente tomó al graduando este juramento:
 "JURAS A DIOS Y PROMETES A LA PATRIA ACATAR Y CUMPLIR LA CONSTITUCION Y LAS LEYES DE LA REPUBLICA, SOSTENER SU INDEPENDENCIA Y LIBERTAD, PRACTICAN VUESTRA PROFESION DE ACUERDO CON LAS NORMAS DE HONOR PROFESIONAL Y TRABAJAR POR EL PROGRESO DE LA UNIVERSIDAD DE ANTIQUIA?". Contestado: "SI, JURCO". El Presidente agregó: "SI ASI LO NECESITIS, DIOS Y LA PATRIA OS LO PREMIEN, SI NO, EL Y ELLA OS LO DEMANDEN".

Freado el juramento, el Señor Presidente entregó al graduando el Diploma en que la Universidad en nombre de la República lo declara idóneo en Piano.

Se leyó la presente Acta y suscribe por
 EL RECTOR DE LA UNIVERSIDAD.

Luis Carlos Muñoz Uribe

Imagen 5: Acta de grado de Fajardo Chaves como Licenciado en Piano de la Universidad de Antioquia. Año 1979.

Fuente: Archivo Universidad de Antioquia

43 Actualmente denominada Agencia de Modelaje y Eventos Diana Herrera.



UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

Acta Individual de Graduación No. 04034

DEPENDENCIA FACULTAD DE ARTES
PROGRAMA MUSICA INSTRUMENTO
APROBACION DEL PROGRAMA Resolución No.0659 de marzo 25/88 ICES
FECHA Agosto 22 de 1.979
LUGAR Sala de Reuniones -

En la fecha y lugar señalados se reunieron doctor Hernán Hojo Fernández Representante del Rector de la Universidad de Antioquia y señorita Eliriam Botero Prásciga, Secretaria de la Ceremonia con el propósito de conferir el título de MAESTRO EN PIANO a JAVIER EMILIO FAJARDO CHUVEZ identificado con cédula de ciudadanía No. 8.307.359 de Medellín (Ant.)

El secretario leyó la providencia por la cual el señor Rector autorizó la ceremonia de graduación y el Presidente tomó al graduando, este juramento.

"JURAS A DIOS Y PROMETEIS A LA PATRIA ACATAR Y CUMPLIR LA CONSTITUCION Y LAS LEYES DE LA REPUBLICA, SOSTENER SU INDEPENDENCIA Y LIBERTAD, PRACTICAR VUESTRA PROFESION DE ACUERDO CON LAS NORMAS DE MORAL PROFESIONAL Y TRABAJAR POR EL PROGRESO DE LA UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA? A lo cual contestó el graduando: SI JURO.

El Presidente agregó: SI ASI LO HICIEREIS, DIOS Y LA PATRIA OS LO PREMIEN, SI NO, EL Y ELLA OS LO DEMANDEN."

Seguidamente el Señor Presidente entregó al graduando el Diploma por medio del cual la Universidad en nombre de la República, lo declara idóneo para el ejercicio de la profesión de MAESTRO EN PIANO

Finalmente se leyó la presente acta y se suscribió por:

Carlos Arturo Fernández U.
CARLOS ARTURO FERNANDEZ URIBE
Presidente

Carlos Alberto Rendón C.
CARLOS ALBERTO RENDON CALDERON
Secretario

Titular *J. Emilio Fajardo*

Para luego ser refrendada por
Luis Javier Areiza Morales
LUIS JAVIER AREIZA MORALES
Rector de la Universidad

Roberto León Gualino Prieto
ROBERTO LEON GUALINO PRIETO
Secretario General de la Universidad

04307

Imagen 6: Duplicado Acta de grado de Fajardo Chaves solicitada por él mismo en 1988 y que lo acredita como Maestro en Piano de la Universidad de Antioquia. Año 1979. Fuente: Archivo Universidad de Antioquia.

2.2. ESCUELA DE MÚSICA DE LA UNIVERSIDAD DE NARIÑO 1980

En 1978 fue reabierta la Escuela de Música mediante Acuerdo del Consejo Superior 022 de octubre 24, adhiriéndola como una Dependencia directa de Vicerrectoría Académica (Muñoz, 2012), pero que, según personas como Muñoz (2012) y Pazos Moncayo (2022), dicha escuela no contada con procesos académicos formales por lo que no es sino hasta el año 1980, coincidiendo con la llegada de Fajardo Chaves a la ciudad de Pasto, que inició formalmente el proceso de reapertura de la Escuela.

Según Carlos Roberto Muñoz (2012), el proceso de lo que hace 15 años fue la Escuela de Música de la Universidad de Nariño, inicia mediante procesos administrativos, o más bien, "estrategias" administrativas, impulsadas desde el Centro de Investigaciones del Alma Mater, la cual anexa una

sección llamada Dependencia de Extensión Cultural. Un proceso que aprobó el Consejo Superior y el Rector de aquella época José Ignacio Coral Martínez el 31 de julio de 1978⁴⁴.

Meses más tarde, el 31 de julio de ese año, se incrementan los esfuerzos para la justificación de la existencia de dicha sección musical:

El Doctor José Ignacio Coral Martínez Rector de la Universidad de Nariño, comenta a los consiliarios los antecedentes; que antes de posesionarse a la Rectoría de la Universidad, conversó con el Ministro de Educación, a quien le manifestó que no aceptaría sino tenía el apoyo del Gobierno. Compartió con el ICFES los criterios, que era necesario organizar primero la Universidad con las Facultades existentes antes de ampliarla. Este programa de la Escuela de Música no va a desmejorar ni tampoco llevar a la bancarrota a la Institución, sino, por el contrario, beneficiaría ampliamente a la Comunidad Nariñense en todos los niveles y, permitirá aprovechar los elementos existentes en la Universidad para tal fin.⁴⁵

El anterior acuerdo da cuenta de la importancia de la reapertura de la Escuela de Música, pero también de la resistencia implícita al hacerlo, debido a los costos que representaba, más allá del valor cultural que podía brindarle a la Universidad de Nariño y a la región.

(...) La Escuela de Música, dadas las deficiencias que este campo tiene (...) y la formación que al estudiante debe darse a temprana edad, funcionará inicialmente como un organismo de la Universidad que, con el transcurso del tiempo, de acuerdo a las necesidades del medio y las posibilidades económicas de la Universidad, podrá ampliarse al nivel de enseñanza superior⁴⁶.

La Escuela de Música, estaba bajo la administración de la Vicerrectoría Académica de la Universidad de Nariño y según lo expresa Muñoz (2012), presentaba inconsistencias en cuanto a la manera en que se llevaban los cursos de música y el público a quienes iban dirigidos, es decir, se confundían los grupos de estudiantes, ya que sus listados no diferenciaban entre grupos infantiles o juveniles, además, habían inconsistencias en los programas de estudio, lo que evidenciaba que "(...) la escuela necesitaba de un proceso que le permitiera madurar ciertos aspectos de funcionamiento, con el fin de consolidarse" (Muñoz, 2012, p.53). Al respecto de esta naciente Escuela, la Dra Mireya Uscátegui, aspirante a Decana de la Facultad de Artes para aquel entonces, recuerda:

En esa época Música, que es hoy, el Programa y el Departamento de Música, funcionaba como programas de cursos de extensión y dependía directamente de la Vicerrectoría Académica. La Vicerrectoría Académica es un poco un pulpo en términos administrativos de la universidad, creo que de todas las universidades... tiene muchas dependencias a su cargo, creo que, por esa razón, dependía más de quien estuviera en la vicerrectoría. A Música no se le daba la importancia que tenía (Uscátegui, en entrevista con Palacios Dávila, 2022).

44 Acta del Consejo Directivo de la Universidad de Nariño número 001 de enero 31 de 1978 Folio 9. Fuente: Archivo General de la Universidad de Nariño.

45 Acta del Consejo Superior número 003 de julio 31 de 1978. Folio 7a. Fuente: Archivo General de la Universidad de Nariño.

46 Acta del Consejo Superior número 022 de octubre 24 de 1978. Artículo 2. Fuente: Archivo General de la Universidad de Nariño.

Fajardo Chaves regresa a la ciudad de Pasto en el año de 1980 y se unió a la labor de reabrir la Escuela y estructurar una hoja de ruta de funcionamiento. Ese año, mediante el Acuerdo 06 de septiembre 17, se autoriza abrir una convocatoria nacional para nombrar a un director de la Escuela de Música, concurso al que se presentaron 3 aspirantes: Fajardo Chaves, Jiri Pitro y Fausto Martínez Figueroa y el 10 de octubre, el Consejo Superior mediante acuerdo 055, autorizó integrar dicha Escuela a la Facultad de Artes de la Universidad de Nariño.

Fajardo Chaves fue declarado ganador de ese concurso, por lo que asumió el cargo administrativo para direccionar la Escuela en 1981. Como parte de sus tareas iniciales, el compositor redactó el *Proyecto de Acuerdo sobre el Régimen, Administración y Programación de la Escuela de Música*⁴⁷, el cual fue aprobado por el Consejo Académico el 14 de febrero de ese año. Este documento, que hoy en día equivaldría a un Plan Educativo del Programa (PEP), presentaba lo que Fajardo Chaves y sus colegas esperaban que fuera la Escuela y con objetivos misionales como formar a músicos capacitados para la docencia y la interpretación⁴⁸. Sin embargo, pese al plan de trabajo presentado, las condiciones iniciales bajo las que trabajó Fajardo Chaves fueron precarias, tal como lo sugiere una entrevista del año 2007 realizada por Carlos Muñoz:

En ese concurso estaba el Maestro Fausto Martínez Figueroa, Jiri Pitro - que era un Checo que vivía en Barranquilla - y yo (...) bueno, lo más interesante es que una vez que fui nombrado - palabras textuales del Rector cuando me presenté a la toma del cargo - le entrego, me dijo él, (...) un escritorio, una máquina de escribir y una secretaria, es todo lo que hay, no hay más, no hay infraestructura... así empezamos (Fajardo Chaves, en entrevista con Muñoz, 2007).

Aquellos fueron los inicios de los procesos de enseñanza en música en la Universidad de Nariño. Al no tener una planta física suficiente para albergar a la comunidad a quien inicialmente iban dirigidos estos cursos (población infantil y juvenil), se arrendaron locales en la zona céntrica de la ciudad durante varios años. Este trato particular a los docentes de la Escuela y a sus estudiantes, permite apreciar cierto sesgo hacia el valor que la administración central de la Universidad de Nariño tenía por la música. Ante esto, Mireya Uscátegui, oriunda de Santander, docente tiempo completo de la Facultad de Artes y como se mencionó anteriormente, aspirante a decana en aquel entonces, menciona

Yo sin ser pastusa de nacimiento, pero sí de corazón y de gratitud, sabía en ese momento ya de la existencia de la antigua [Escuela de Música] ... del conservatorio de música, que fue un hito en toda la región del sur y que hizo eco a ese potencial musical que hay en Pasto (...), y por eso tenía mucha, que diría, como vergüenza regional por el hecho de que la universidad (...) cerró el antiguo conservatorio dejando a la región huérfana. Entonces en la campaña que yo hice para la decanatura, fui a visitar dónde funcionaban los cursos de extensión cultural [Música] y lo que me encontré me produjo más vergüenza y era que funcionaban en un local arrendado donde no tenían ni siquiera mesas y sillas, eran unos bancos de rezago de construcción, sí, y allí se sentaban los niños, incluso en el suelo y en ese momento estaba dirigiendo los programas de extensión el maestro Javier Emilio [Fajardo Chaves] (...) [Entonces] le comenté que [mejorar estas condiciones] era uno de los temas de campaña, no tanto por ganar votos, sino

47 Libro de Acuerdos Consejo Académico fecha: 4 de febrero de 1981.

48 Proyecto de Acuerdo sobre el Régimen, Administración y Programación de la Escuela de Música.

porque yo quería recuperar lo que había sido y lo que tenía que ser Música para la región (Uscátegui, en entrevista con Palacios Dávila, 2022).

Las condiciones iniciales muestran un desinterés generalizado por sacar adelante una Escuela que tuvo un desempeño positivo 15 años atrás y que para 1980 se hacía difícil recuperar esos procesos de enseñanza musical debido a varias razones; los otrora docentes de reconocida trayectoria musical como Gerardo Gotthelf, Daniel Zamudio, Carlos Martínez, Dolores de la Rosa, Rito Mantilla, Querube de Escrucería, entre otros, ya no se encontraban en la ciudad; la dotación instrumental había desaparecido y la existente se encontraba en malas condiciones; no existía una sede de música dentro de la Universidad de Nariño; no había repertorio de estudio; entre otras dificultades. En este sentido, si bien la Escuela se reabrió, tuvieron que iniciar nuevamente los procesos administrativo musicales, buscar personal capacitado y arrendar locales en el centro de la ciudad para albergar a quienes iban dirigidos estos cursos (población infantil y juvenil). La infraestructura y condiciones de funcionamiento de la Escuela, las menciona un estudiante de aquella Escuela, Javier Martínez Maya⁴⁹:

Entonces a él [Fajardo Chaves], es que le nace el interés por crear una Escuela de Música que fuera adscrita a la Universidad de Nariño. Esa Escuela de Música, se llamaba así, Escuela de Música Universidad de Nariño y uno estudiaba allá y eso era como un programa, di tú, de educación externa, o cursos externos... eso no te daba ningún título ni nada, no obstante yo estudié allá 3 - 4 años... [y con respecto a las condiciones] eso era terrible, era terrible porque la Escuela de Música era como una casa prestada o arrendada que no quedaba en la Universidad empezando por ahí, quedaba como al costado del Amorel del centro al lado de una emisora, y habían 2 pianos o 3 pianos de pared si acaso, eso era todo lo que había y 4 salones de los cuales 1 era donde se daba el coro. Y ahí por ejemplo yo recibí clases, mis primeras clases de historia de la Música, con José Guerrero Mora y de piano y armonía con Javier Fajardo [Chaves], imagínate (Martínez Maya, en entrevista con Palacios Dávila, 2022).

Lo mencionado por Uscátegui y por Martínez Maya muestra, desde dos ópticas diferentes, la necesidad de mejorar las condiciones de la Escuela de Música y el desinterés de la Administración Central por proveer espacios dignos a la comunidad universitaria y a la región en general. Sin embargo, cuenta la Uscátegui que ella ganó dicha elección a la Decanatura de la Facultad de Artes⁵⁰ y logró trabajar por la Escuela de Música con la compañía de Hernán Burbano y Efrén Coral, quienes desempeñaban cargos administrativos en la Universidad y con la colaboración de Fajardo Chaves en la Escuela de Música y la apertura del Centro Cultural del Banco de la República bajo la dirección de Carmen Perini y la gerencia de Genaro Delgado, fortalecieron las artes musicales en Pasto, temática que será desarrollada ampliamente en la siguiente sección.

Adionando a lo anterior, es importante destacar la labor política de Álvaro Zúñiga⁵¹ desde su posición administrativa y de amistad con Fajardo Chaves y con la directiva de la Universidad de Nariño. Él recuerda:

49 Músico, productor, ingeniero de sonido, arreglista y escritor nariñense (1968).

50 De manera anecdótica recuerda Mireya Uscátegui la fuerte oposición que tuvo al iniciar su mandato, dice ella, por el machismo imperante de aquellos tiempos, generando una resistencia hacia una mujer en una posición de mando y porque ganó con diferencia de un voto, lo que permite entrever la polarización presente en aquella facultad.

51 Secretario Académico de la Facultad de Artes de la Universidad de Nariño en los años 80 y 90. De manera coloquial se lo conoce con el apodo de Balín. En la entrevista realizada el 24 de mayo de 2022, él me solicita que lo llame con su apodo y no con su nombre de pila.

El proceso de la Escuela de Música tiene varios matices. Por un lado Javier [Fajardo Chaves] era un “tipo” que entendía que la educación musical es fundamental porque ayuda a amilantar la realidad de la vida y por eso quiere que la música no sea una cuestión de clase [social], sino una herramienta masiva para el aprovechamiento del tiempo libre, así que se empeñó en comandar la Escuela y, por otro lado, yo hablaba con muchos administrativos de la Universidad para que fortalecieran la Escuela y trajeran profesores que tuvieran un nivel acorde a las necesidades propias de la formación musical (Zúñiga, 2022).

Paralelamente al manejo administrativo que Fajardo Chaves debía desempeñar en la Escuela de Música, también ejercía labores como docente de nivelación musical, gramática y ensamble coral. De igual manera, los recursos económicos iban llegando a la Escuela y esta se fortalecía en dotación instrumental. También pudieron vincularse docentes que podían dar abasto con los estudiantes que se iban sumando al proyecto artístico. Los docentes en el periodo 1982-1990 fueron:

Tabla 1: Cuerpo docente de la Escuela de Música de la Universidad de Nariño 1982-1990.

Docente	Asignatura	Vinculación
Aguirre Oliva José Ismael	Flauta, saxofón, clarinete	Hora cátedra
Bastidas Muñoz Pedro Pablo	Tiple, guitarra	Hora cátedra
Bastidas Zamora Jaime	Iniciación musical	Hora cátedra
Botina López Lucio Eduardo	Guitarra, coro infantil, folclóricos	Hora cátedra
Bondarenko Tatiana	Piano, iniciación musical	Hora cátedra
Burbano Zambrano Ignacio	Violín, flauta dulce, iniciación musical	Hora cátedra
Cabrera Eraso Jaime Hernán	Flauta dulce, técnica vocal, práctica coral	Hora cátedra
Fajardo Chaves Javier Emilio	Nivelación, gramática, materiales y estructuras, ensamble	Tiempo completo
Guerrero Mora José	Historia de la música y literatura musical, creatividad, apreciación	Hora cátedra
Martínez Figueroa Fausto	Trombón, trompeta, gramática	Hora cátedra
Montenegro de Pérez Ana Josefa	Piano	Hora cátedra

Fuente: Archivo Departamento de Música Universidad de Nariño Año 1982-1986, 1989-1990.

Así, se continúa con un proceso que inició en 1938 y tras una interrupción de 15 años, comienza una fase de transformación hacia la profesionalización en música, a lo que actualmente se denomina Departamento de Música y el programa de Licenciatura en Música, del que hablaremos en el Capítulo III.

Otra de las dificultades de la Escuela de Música era la carencia de repertorio de estudio y el incipiente centro de documentación que hacía difícil la enseñanza y aprendizaje de la música, por lo que Fajardo Chaves inició formalmente su etapa de creación musical con fines pedagógicos. De este periodo comprendido entre 1983-1990, se señalan las siguientes obras compuestas por él: *Pregón*

Universidad de Nariño (1983), On' tá? (1986), Montaña mía (1986), Cueche blanco (1986), Cóndor (1987) y Tres alegorías (1988).

Por ejemplo, en la obra *Pregón Universidad de Nariño (1983)*, predominan en la melodía saltos de terceras mayores y menores; un intervalo que es muy utilizado en los inicios del solfeo. A nivel vocal, la obra posee una exigencia de nivel inicial, pues se desarrolla en un registro de amplitud corta (sexta) en tesituras cómodas para los cantantes. A nivel armónico, se mueve entre tónica y dominante y quienes hacen este movimiento son los bajos y tenores, delegando la melodía a sopranos y contraltos. Tiene textura de melodía (soprano y alto) con acompañamiento armónico (tenor y bajo). Tiene forma simple con figuras rítmicas básicas. Se puede tomar como un ritmo de marcha o himno, que sensibiliza en el sentido de pulso a nivel inicial.

Adicionando a lo anterior, ¿la obra *On' tá? (1986)*, la cual es denominada por el compositor como un Lamento, trata de una pieza de corta duración y dedicada a su hija Kelly. En esta pieza predominan entre sus intervalos, los saltos de cuartas y grados conjuntos por segundas mayores y menores. A nivel vocal posee una exigencia media, pues sus registros y tesitura superan la octava y sus fraseos son cortos y cada voz se desarrolla de manera contrapuntística. Al tener en cuenta la agógica del texto nos damos cuenta de desplazamientos del pulso en algunos momentos de la obra, lo cual nos presenta un pulso implícito y requiere de los intérpretes un buen sentido del pulso interno para una correcta interpretación. Las melodías son sencillas y guardan relación con la tonalidad.

Montaña mía (1986), por su parte, posee textura de melodía y acompañamiento y trabaja el cambio de la subdivisión sobre pulso fijo, de división ternaria 6/8 a división binaria 3/4, muy importante a trabajar desde el comienzo del estudio de la música.

Su rango en las voces agudas soprano y contralto comprende desde un si 3 a mi 5 que corresponden a una tesitura amplia (doceava), pero cómoda para estas voces. Con respecto a la voz de tenor y barítono, se enmarca dentro de una tesitura cómoda, es decir, a nivel vocal desde el punto de vista individual las voces pueden estar en un nivel inicial - intermedio.

En lo correspondiente a las modulaciones en la armonía, la obra se caracteriza por hacerlas hacia tonalidades próximas, lo cual no corresponde a una agrupación coral de nivel inicial, pues las alteraciones accidentales requieren un entrenamiento armónico. Las melodías en su mayoría están compuestas con intervalos sobre la escala, en donde prevalecen las terceras mayores y menores. No hay saltos mayores a una cuarta, lo que lo hace didácticamente ideal para el aprendizaje de estos intervalos. Los fraseos son simétricos, de cuatro compases, lo que hace que el manejo del aire y la respiración no tenga un nivel alto de exigencia.

Pasando a la obra *Cóndor (1987)*, su textura es homofónica y sus fraseos simétricos de cuatro compases. La melodía y acompañamiento se construyen, en su mayoría, con intervalos de terceras, segundas y no mayores a saltos de cuartas justas y estos se conservan siempre dentro de la tonalidad. A nivel coral se encuentra una complejidad y es la entonación de segundas en voces próximas, como son entre soprano y alto; y tenor y bajo. Las segundas son intervalos de difícil afinación dentro de un coro, lo cual hace que la pieza sea pensada para interpretarse con una agrupación coral de nivel medio.

Los esquemas rítmicos son definidos y constantes dentro del compás, lo que lo hace una herramienta muy útil para el aprendizaje de la lectura rítmica de un compás de 3/8 y, con respecto al rango de las voces en relación con la exigencia vocal, se puede evidenciar el registro agudo de la soprano hasta un sol 5 lo cual ya exige una preparación mayor en las intérpretes. De igual manera el rango del bajo hasta un do 2 que requiere de intérpretes con un mayor desarrollo vocal.

Para finalizar, la obra *Tres alegorías (1988)*, posee tres movimientos con sus determinadas características, como sigue. *Alegoría a un paisaje*: este movimiento mantiene durante todas las secciones el mismo centro tonal, do mayor, tonalidad acorde con un nivel instrumental inicial, pues al ser una obra dirigida a instrumentos de cuerda (no temperados), el intérprete está obligado a trabajar el oído interno y mantenerse sobre un mismo centro tonal, contribuyendo positivamente a la afinación del instrumento. Este movimiento presenta una textura de melodías diatónicas con acompañamiento en tempo lento, de manera que el trabajo en grupo se puede beneficiar trabajando la afinación por acordes. Con relación a lo instrumental, las voces acompañantes manejan dentro de sus intervalos cuerdas próximas, brindando coherencia al nivel de dificultad propuesto por el compositor. Finalmente, la totalidad del movimiento se puede tocar en primera posición de todos los instrumentos de cuerda, a excepción del compás final en el violín 1 que requiere de una extensión. Sin embargo, no representa mayor desafío para un intérprete de nivel medio.

En lo pertinente al segundo movimiento, *Alegoría a la historia*, empezaremos por las características de la parte vocal. Esta, se inscribe en su mayoría dentro de un estilo coral, en donde prevalece el movimiento oblicuo de las voces, generando una dificultad para los músicos en cuanto a la entonación de notas prolongadas, por lo que se requiere de un coro experimentado. La tesitura que se maneja para los bajos se encuentra en el extremo superior del rango que usualmente se maneja, esto nos indica también, que debe ser interpretada por un músico ya experimentado en el campo. Incluso en algunas partes (50) se puede observar traslapación con la voz del tenor. La melodía está compuesta por pasajes cromáticos y el mayor salto interválico es el de una cuarta justa. La parte instrumental del movimiento se destaca por una parte rítmica de la primera sección, la cual requiere de músicos que comprendan la amalgama rítmica y el cambio de compás, seguido por una sección escrita en coral, manteniendo la proximidad de las cuerdas en su escritura salvo algunas alteraciones accidentales que requieren de un intérprete de nivel medio para identificar la correcta afinación. En el compás 32, *Andante tranquilo*, se presenta una dificultad técnica en la voz de los chelos y contrabajos, por lo que se requiere intérpretes de nivel alto para abarcar el rango y el fraseo propuesto. Posteriormente, se mantiene su complejidad media en primeras posiciones y afinación. Las figuras rítmicas predominantes son negras, silencio de negras y blancas.

A diferencia de los anteriores, el tercer movimiento, *Alegoría a una raza*, posee un rango melódico instrumental (presente sobre todo en el primer violín) complejo, por lo que se necesita un intérprete de nivel alto, pues la velocidad y extensión, requiere manejo de posiciones agudas en el instrumento. Con respecto a la rítmica de 6/8 contrastante con un 3/4, es combinación usual en la música tradicional nariñense, recurso utilizado por Fajardo Chaves y que se puede concebir como un recurso de aprendizaje traído de la música popular y que puede significar cercanía con los intérpretes de la Escuela de Música de la Universidad de Nariño, lo que refuerza el argumento de las necesidades pedagógicas y artísticas que el compositor en mención tenía. Este movimiento, además de la ejecución con arco, utiliza la técnica instrumental del pizzicato, lo cual es de fácil interpretación.

Las anteriores obras formaron parte del repertorio utilizado para la formación musical y muestra académica en los recitales de la naciente Escuela de Música durante la década de 1980, haciendo un especial énfasis en la música coral, la cual será motivo de interés de Fajardo Chaves.

La década de 1980 dio inicio a una actividad cultural en dicho periodo bajo las directrices de Fajardo Chaves en la ciudad de Pasto, impulsada desde la Universidad de Nariño y con el apoyo del Área Cultural del Banco de la República. Sección desarrollada a continuación.

TRES ALEGORIAS

I - ALEGORIA A UN PAISAJE

JAVIER FAJARDO

Lento

V1. *pp* *sfz* *sfz*

V2. *pp* *sfz* *sfz*

Vla. *pp* *sfz* *sfz*

Cello-Bass *pp* *sfz* *sfz*

p

p

p

p

pp

pp

pp

pp

mf

mf

mf

mf

f

f

f

f

31

Poco rit. *p*

37 *mf* A tempo

mf A tempo

mf A tempo

mf A tempo

43

49

55

Allargando.....

Allargando.....

Allargando.....

Allargando.....

II - ALEGORIA A LA HISTORIA

Deciso

Solista

Sopranos-Altos

Tenores

Bajos

Viol I

Viol II

Vla.

Cellos - CBajos

$\text{♩} = \text{♩}$

Sopranos-Altos

Tenores

Bajos

Viol I

Viol II

Vla.

Cellos - CBajos

San gre no - ble, Faz gue - rre - ra

gre no - ble, Faz gue - rre - ra fué

15 $\text{♩} = \text{♩}$ *ritar....* *A tempo* $\text{♩} = \text{♩}$

fué tu fuer - za de Tí - ta - nes..

tu fuer - za de Tí - ta - nes es..

ff *sfz* *rit* *sffz* *pp*

22

f

Es la lu - cha de tu Pue - blo, es la lu - cha de tu Ra - za, es la lu - cha de Cen - tau - ros in - do - ma - bles,

la lu - cha de tu Pue - blo es la lu - cha de tu Ra - za, es la lu - cha de Cen - tau - ros in - do - ma - bles, in -

A - gua - lon - go es tus hi - jos has de - ja - do hon - da

Simile

29 *Andante Tranquillo*

rit *ff*

in - mor - ta - les..

rit *ff*

mor - ta - les..

huc - lla

rit *ff*

rit *ff* *p*

36

pp

pp

pp

pp

43

LAMENTOSO
Devotamente

ppp

ppp

ppp

SOTTO VOCE (S,A,TB)

50

p ♩ = ♩

Oh His - to - ria de mil Hé - roes cu - yos - nom - bres na - die

Oh! His - to - ria de mil He - roes, cu - yos nom - bres na - die

57 *rit.*

o - ye, na - die/es - cu - cha...
o - ye, na - die es - cu - Es Es el fue - go de vol - ca - nes
A - gua - lon - go

64

y del con - dor - rau - do vue - lo es la lu - cha de mil fie - ras for - jan - do su gran le - yen - da...
en tus hi - jos has mar - ca - do hon - da hue - lla ...

71 *Pesante - ritardano*

San - gre - no - ble faz gue - rre - ra fue tu fuer - za de ti - ta - nes

ALEGORIA A UNA RAZA

Aire Danzable Nariñense
Allegro di molto

Arco

First system of the musical score. It consists of four staves: two treble clefs (Violin I and Violin II) and two bass clefs (Cello and Double Bass). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The first measure is marked with a first ending bracket. The second measure is marked "Pizz..." (Pizzicato). The third measure is marked "p" (piano). The fourth measure is marked "mf" (mezzo-forte) and "Arco" (Arco). The system ends with a double bar line and repeat dots.

Second system of the musical score, measures 5 through 8. It continues with the same four-staff arrangement. Measures 5 and 6 have dynamic markings "p" and "mf" respectively. Measures 7 and 8 end with a double bar line and repeat dots.

Third system of the musical score, measures 9 through 12. Measures 9 and 10 are marked "Pizz...". Measures 11 and 12 are marked "Arco". The system ends with a double bar line and repeat dots.

Fourth system of the musical score, measures 13 through 16. Measures 13 and 14 are marked "Pizz...". Measures 15 and 16 are marked "Pizz...". The system ends with a double bar line and repeat dots.

Arco

25

f

Pizz....

31

Pizz....

37

p

43

fff

Ejemplo musical 2: Tres Alegorías. Compositor Javier Emilio Fajardo (1988), editado por el autor. Fuente: José Menandro Bastidas

2.3. ACTIVIDAD CULTURAL EN LA CIUDAD DE PASTO DURANTE LA DÉCADA DE 1980

Hay que afirmar que la actividad musical en la ciudad de Pasto desde la década de 1970, estaba nutrida por grupos de música popular, denominados grupos folclóricos. Esta música apareció como respuesta a una cantidad de movimientos sociales, políticos e intelectuales, en donde la Universidad de Nariño fue asiento y llegada de una serie de intelectuales, que parece que por sus posturas políticas estaban siendo perseguidos y vinieron a Pasto a trabajar en el Alma Mater. Uno de ellos fue Gustavo Álvarez Gardeazábal⁵². Así, la vida política se nutrió de una forma particular

52 Escritor y político colombiano (1945). Docente de Literatura en la Universidad de Nariño entre los años 1970-1972. En el año 2020 con motivo de celebración por los 116 años de fundación de la Universidad de Nariño, Álvarez Gardeazábal escribió una carta dirigida a toda la comunidad universitaria titulada: *La Gratitud y la Memoria: Me hice Maestro en esta Universidad*, publicada el 5 de noviembre de 2020 en el Periódico Digital Udenar, la cual se presenta a continuación:

Señor Rector, Señoras y Señores:

Estas palabras las ofrezco en memoria de Mercedes de Achicanoy, quien me ayudó a entender a Pasto y los pastusos.

Quiénes nos hemos pasado la vida oteando el transcurrir de los seres humanos que nos rodean para sobre ellos, entonces, delinear los modelos de personajes que el arte nos permite a los novelistas poner a cabalgar en la eterna metáfora de la existencia, valoramos superlativamente los gestos de reconocimiento y a través de ellos se nos queda grabado para siempre en la memoria el cobijo que se nos brinda. Tal protección y tamaño reconocimiento me lo brindaron hace 50 años en esta Universidad de Nariño y en esta ciudad de Pasto las gentes de aquellos días. De esa semilla de comprensión y de afecto germinó la gratitud y la memoria que en esta tarde me traen, a través de las nuevas facilidades de la modernidad a presenciar el generosísimo gesto que el Señor Rector y las Directivas Universitarias han querido marcar para siempre con la fuerza que la historia nos ha enseñado que se recuerdan eternamente los momentos cimeros: escribiéndolos en piedra.

Hace 50 años, en una oficina que estaba situada casi en el fondo del corredor del edificio que acogía fundamentalmente la Facultad de Agronomía, que ya fue derruido para levantar esta mole arquitectónica, iba escribiendo día a día mi novela “Cóndores no entierran todos los días”. Era un Pasto muy frío, sin los vehículos ni los edificios ni las calefacciones de hoy día. Eran también los primeros pasos de la anhelada ciudad universitaria de Torobajo. La rectoría y la administración, la Facultad de Derecho y las carreras nocturnas se cursaban en el claustro tradicional del centro de la ciudad. Teníamos que hacernos rendir entre uno y otro lugar, sobre todo porque este campus estaba situado muy aparte del casco urbano de ese Pasto marginado por siglos, castigado por el aislamiento centralista bogotano y por el desprecio histórico que se había ganado por la capacidad de tener entre sus gentes la lealtad o la valentía de un Agustín Aqualongo o por haber ejercido la reconvención acogiendo al general Antonio Nariño para poder bautizarse eternamente como la tierra nariñense.

Me asaltan los recuerdos envueltos en la niebla cariñosa del olvido que nos permite borrar los detalles molestos, pero dejar grabado el afecto y el cariño que estudiantes y compañeros de trabajo nos brindaron. Como olvidar al señor Pastáz con las gigantescas planillas de la nómina en que él, religiosamente, iba recogiendo las firmas de oficina en oficina garantizado el pago que Gloria Bravo nos anunciaría desde su puesto de secretaria todera que había sido consignado. Me devuelvo medio siglo atrás, mientras barruntaba la novela que me convertiría en un ícono de la literatura nacional, para sentirme de nuevo protegido cariñosamente, comprendido en mi actitud de Profesor Trapito (como me llamaban los estudiantes) y no estigmatizado por ir y venir de saco y corbata, con el pelo hasta los hombros, las patillas de prócer, pero colgando de mi hombro una guambía de cabuya. Me veo entonces sentado en la casona del maestro Ignacio Rodríguez Guerrero, rodeado por paredes forradas en libros, conversando con la sapiencia extrema, con la fuente inagotable del inmenso y genial lector que fue ese magno hombre de Pasto. Y valorando con el paso de los años el privilegio de haberlo podido tener como contertulio y como compañero en la docencia, entiendo por qué aprendí en esta Universidad de Nariño a ser el mitológico maestro que años después llenaría auditorios en mi ejercicio docente. Y me veo atiborrado de 150 o 180 estudiantes que llenaban el paraninfo de la sede central más para oírme mi cascada de herejías antes que para esperar la calificación de su rendimiento académico. Desde entonces entendía que yo no estaba para compartir o patrocinar y mucho menos calificar competencias. Tanto y tan profundamente sentido arraigué tal idea gracias al diálogo

sumado a la música que se empezaba a reproducir y que pertenecía a grupos folclóricos con un claro componente político.

Estas agrupaciones eran Inti-Illimani, Quilapayún, Guayanai, entre otros, quienes influenciaron a generaciones de jóvenes pastusos que adoptaron una indumentaria similar y utilizaron la misma organología. Algunos de estos grupos locales se hicieron llamar Yamasagra, Nucanchis y Raza de Bronce, los cuales tuvieron presencia en la esfera musical local (Egas, 2022)⁵³. Pero también había otras músicas a nivel institucional con presencia en colegios como el Instituto Champagnat y el Colegio Ciudad de Pasto – CCP con las estudiantinas; agrupaciones con tiples, bandolas y guitarras bajo la batuta de maestros como Pablo Bastidas y Jesús Burbano, quienes promovieron la música colombiana, impulsando sus enseñanzas en estas instituciones y a lo largo de la ciudad como docentes particulares.

Estas manifestaciones culturales continuaron a inicios 1980 y con la actividad bandística característica del Departamento de Nariño y la conformación de tríos de música popular, muestran el panorama general de la música en este espacio de tiempo, que inició una fase de institucionalización desde la Universidad de Nariño debido a la llegada de un músico formado profesionalmente en música, Fajardo Chaves, el cual junto con otros personajes como Hernán Cabrera, Álvaro Zúñiga, Horacio Mora, entre otros, inician la actividad musical académica en esta región.

En este orden de ideas, la actividad cultural y musical de la ciudad de Pasto ha estado presente desde tiempos anteriores del regreso del compositor a la capital de Nariño, pero es justamente la etapa comprendida en la década de 1980, central para este estudio, cuando las gestiones administrativas adelantadas por Fajardo Chaves activaron esa actividad cultural a nivel institucional en el Pasto de finales del siglo XX, generando un interés en la comunidad en general, que comenzó a asistir

con los estudiantes pastusos, al punto que terminé por construir mi ya conocida teoría de que somos un país de perdedores porque toda la vida nos han tenido en competencia no en mancomunidad colaborativa. Fue entonces aquí, en esta Universidad de Nariño, donde no solo sembraría la semilla de mi oficio literario y de muchas de mis controvertidas ideas, sino que fue aquí en Torobajo, donde feché en 1971 mi novela de Cóndores, para que abriera sus alas y volara tan lejos como millones de lectores ha tenido en estos 50 años de circulación que comienzan a celebrarse hoy y durante casi todo el 2021 partiendo de este generoso y conmovedor homenaje.

Tal vez yo sea una excepción. Soy quizás el único colombiano vivo que 50 años después de escribir una novela pueda decir que ella se sigue leyendo, se sigue estudiando, se sigue editando y me sigue alentando el inacabable conversatorio con viejos como yo que vivieron los años aciagos de la patria o con generaciones enteras que apenas oyeron de sus padres o de sus abuelos lo que fue aquél estúpido período de la vida nacional. He terminado entonces por asumir una responsabilidad de hablarle a la patria, de advertirle con mis notas periodísticas diarias, sobre el camino que se recorre y valorando las equivocaciones de la historia que ya no se enseña, alzar la linterna para ayudar a tratar de alumbrar el camino que nos saque de este atolladero donde nos metieron los que nos han dirigido y los efectos de una vida descontrolada que el mundo ha llevado. Hago entonces una pausa en ese andar para detenerme a hacer memoria de quien era hace 50 años cuando escribía Cóndores, cuando atiborraba las clases enseñando a centenares de alumnos que aún recuerdan mi accionar o me hacen saber con sus hijos o sus nietos del afecto que terminamos por guardarnos. Tal vez, en el fondo, siga siendo el mismo profesor Trapito o el mismo acucioso escritor de las Cartas de Torobajo que publicaba en la última página de la Revista Cromos. Y lo digo con certeza ante esta placa que guardará en piedra a las generaciones futuras lo que significó este espacio en mi vida como escritor. Solo siento la inmensa gloria de haber podido vivir en Pasto los años más felices de mi existencia y en esta Universidad los más fructíferos momentos de mi aprendizaje como maestro. Orgulloso de este reconocimiento aumento mi afecto y gratitud por todos los que hicieron posible desde mis primeros pasos hace medio siglo aquellos momentos tan gozosos hasta este homenaje que usted Señor Rector ha tenido la amabilidad de presidir. Que el cóndor de mi novela abra sus alas para acogerlos a todos en la memoria de mi gratitud. (Ude-nar Periódico, 2020)

53 Información suministrada en la entrevista realizada a Mario Egas Villota, docente del Programa de Música de la Universidad de Nariño, el 8 de julio de 2022.

a conciertos solistas, corales, sinfónicos, entre otros. Además, que sería una motivación para la creación de un programa de formación universitaria en la ciudad, de la importancia de la música en el suroccidente colombiano.

No es coincidencia que la apertura de la Escuela de Música de la Universidad de Nariño a inicios de la década, signifique una especie de renacer para la actividad cultural en la ciudad, cuenta de ello dan las fuentes primarias conseguidas entre quienes se cuentan los Señores Manuel Guerrero, Luis Pazos Moncayo, Horacio Mora y la Sra. Mireya Uscátegui, entre otros.

Es precisamente la palabra “renacimiento” la utilizada por Horacio Mora⁵⁴ en la entrevista de 2022:

Pasto ha sido realmente una ciudad de cultura y mucho arte, con muchos artistas y artesanos de amplia trayectoria. En la música, durante la década de 1980, se venía tratando de sacarla adelante... de que renaciera... amparada siempre por la Escuela de Música de la Universidad de Nariño y a su director Javier Fajardo [Chaves], en el periodo en que fue reabierta tras su cierre en los años 60. En mi caso, tuve formación musical en el Seminario de la ciudad de manos de un profesor que luego trabajó con la Universidad, el Padre Josué Álvarez, y con él conocí el canto gregoriano, el estudio del órgano tubular, armonía y dirección coral y ahí me fui encaminando hacia el deseo de sacar adelante procesos musicales en Pasto. (...) Es a finales de los años 1970 donde traté de reunir gente y así fundamos la Asociación de Músicos de Nariño ASONAR y con ellos trabajé en la parte coral, pues no había otra persona que supiera hacer eso... Posteriormente, ya en 1980 fundé el coro Cantares de Nariño y participamos en eventos corales nacionales e internacionales y así comenzamos (Mora, 2022).

Con la estructuración de una joven Escuela de Música, se iniciaron procesos musicales como el mencionado por Horacio Mora y también por Fajardo Chaves, quien a su vez creó el coro Ars Musique, un coro de aproximadamente 20 personas entre quienes se cuentan María Clemencia Hurtado y Hernán Cabrera, futuros docentes de lo que será el Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño en los años 1990 y también la hija del mismo compositor, Alexandra Fajardo. Es justamente ella, quien relata una experiencia musical positiva dentro del coro, el cual funcionó por aproximadamente 8 años, teniendo entre su repertorio música latinoamericana, villancicos y algunas piezas del repertorio clásico.

Recuerdo que mi papá me invitó a ser parte de su coro, porque yo cantaba mucho en casa y él me acompañaba en el piano. Con Ars Musique nos presentábamos en el Banco de la República de Pasto, de Ipiales, también en la Universidad de Nariño, en el Colegio Bethlemitas durante el congreso de Asotrans⁵⁵... eso fue aproximadamente en 1982-1983 (Fajardo, 2022)

54 Economista y músico nariñense. Ha desempeñado su labor como director coral, arreglista, instrumentador y como administrativo en instituciones públicas y privadas de la ciudad de Pasto.

55 Asociación Nacional de Transportadores.



Imagen 7: Coro Ars Musique dirigido por Fajardo Chaves. Banco de la República de Pasto Año 1983.

Fuente: Alexandra Fajardo

Gracias a la música coral desde la Universidad de Nariño se reactiva la cultura en la ciudad y no de otra manera pues si bien ya existía la Banda Departamental de Nariño con sede en Pasto, no tenía relación con la Escuela de Música ni con Fajardo Chaves, por ello lo referente a dicha banda, no se tomará en cuenta para esta sección.

Con la actividad cultural que aumentaba de manera paulatina y progresiva, transcurre aproximadamente el primer lustro de este periodo estudiado y las actividades musicales se seguían gestando con el decidido apoyo de personas particulares y de manera altruista. Un grupo de personas entusiastas de la música, destinaban recursos propios a la planeación y presentación de recitales de música clásica en la ciudad y crearon un grupo con ese único propósito artístico y se hicieron llamar Ars Nova. Dicho grupo estaba integrado por Fajardo Chaves, los hermanos Manuel y José Guerrero Mora⁵⁶ y Gertrúdz Quijano⁵⁷. Al respecto, uno de sus integrantes afirma lo siguiente en una entrevista realizada el 25 de mayo de 2022:

⁵⁶ Manuel Guerrero Mora (1947), pintor y artista visual nariñense. Como artista ha tenido exposiciones individuales en Bogotá, Cali, Cúcuta, Manizales, Medellín, Pasto, Popayán, Ginebra (Suiza) y París (Francia) y su hermano José Guerrero Mora (1944-2013) musicólogo y políglota. Docente del programa de música de la Universidad de Nariño.

⁵⁷ Docente del Programa de Química de la Universidad de Nariño. Esposa de Manuel Guerrero Mora.

Con Javier, mi señora esposa, mi hermano José y yo, formamos un grupo, Ars Nova, que apoyara la difusión de la música en Pasto. Esto lo financiamos de nuestro propio bolsillo y trajimos a la ciudad a músicos como Blanca Gómez, Teresita Gómez y cuartetos musicales que ya no recuerdo el nombre... los conciertos eran muy concurridos en el Teatro Maridiaz, en la Iglesia de San Juan, Teatro Javeriano, etc... Todo lo que hicimos fue con mucho entusiasmo. Recuerdo que al final de un concierto, en el Hotel Morasurco, se acercó una persona que no conocíamos durante el coctel final y nos felicitó por la labor realizada. Él era Genaro Delgado y nos preguntó de dónde sacábamos el dinero y nosotros dijimos que de nuestro propio bolsillo y él dijo ¡No puede ser! ¡Yo los voy a apoyar! y desde ese momento se comenzó a sistematizar un plan cultural de la Universidad de Nariño por intermedio de Javier [Fajardo Chaves] y el Área Cultural del Banco de la República (Guerrero Mora, 2022).

Esta actividad del Área Cultural del Banco de la República comienza su apertura justamente con Fajardo Chaves y sus propuestas musicales corales e instrumentales a mediados de 1985, con la presentación del septeto vocal, el cuarteto vocal masculino y el cuarteto de cuerdas de la Universidad de Nariño, todos ellos con participación y dirección de Fajardo Chaves. Martínez Maya (2022) recuerda estos inicios en la entrevista realizada el 8 de julio de 2022:

Javier dictaba clases de piano, pero también de flauta y violín a los que nos interesaba la música de cámara, entonces, a esas clases entramos María Clemencia [Hurtado] y yo y tocábamos música de cámara muy sencilla, música del renacimiento. Luego, se nos unió José Luis España a raíz del interés que Javier [Fajardo Chaves] le creó en la música de cámara. José Luis, que hoy en día es uno de los grandes luthiers, construyó su chelo, para que él lo tocara, o sea ese chelo él lo construyó para el cuarteto que creamos, porque Javier un día nos dijo, “yo quiero armar un cuarteto de cuerdas de la escuela” y para nosotros eso fue súper emocionante, pero ¿qué hacemos? ¡yo tengo una viola! me dijo Javier, María Clemencia dijo yo tengo un violín y Javier dijo yo tengo otro violín, que me lo prestó. Javier fue el que nos entrenó... (Martínez Maya, 2022).



Imagen 8: Cuarteto de Cuerdas Universidad de Nariño. De izquierda a derecha: José Luis España, Javier Fajardo Chaves, María Clemencia Hurtado, Javier Martínez Maya. Banco de la República de Pasto Año 1985.

Fuente: Javier Martínez Maya



Imagen 9: Cuarteto vocal Universidad de Nariño dirigido por Fajardo Chaves. De Izquierda a Derecha: Javier Martínez Maya, Hernán Cabrera, Javier Cabrera, Orlando Hidalgo. Banco de la República de Pasto Año 1985.

Fuente: Javier Martínez Maya



Imagen 10: Coro mixto Universidad de Nariño dirigido por Fajardo Chaves. De Izquierda a derecha: Javier Martínez Maya, Hernán Cabrera, Sonia Viteri, Gloria Santamaría, Amanda Viteri, Carmen Cerón, Javier Cabrera. Banco de la República de Pasto Año 1985.

Fuente: Javier Martínez Maya

Desde aquel momento de 1985 y ya con el decidido apoyo de la Escuela de Música en cabeza de Fajardo Chaves, comienza la organización de intercambios y ayudas culturales en convenio con el Banco de la República de la ciudad de Pasto, el cual ha concebido proyectos culturales a corto, mediano y largo plazo, como una manera de contribuir al enriquecimiento del patrimonio cultural de Nariño y Colombia, para formar nación mediante una red cultural que a fecha 2022, comprende 29 ciudades colombianas⁵⁸, con un claro objetivo de promover la reflexión y el pensamiento crítico en una ardua labor musical y también en otras áreas artísticas como artes plásticas, arqueología, numismática, filatelia, presentación de documentales, entre otros (Banco de la República de Colombia, S.F).

De esta manera se organiza una agenda cultural para el periodo comprendido entre 1986 - 1990, con la planeación de recitales de artistas locales, nacionales y extranjeros. A continuación la relación de dicha agenda:

Tabla 2: Actividad Centro Cultural Leopoldo López Álvarez,
Banco de la República Sede Pasto.

Número	Artista (s) o Agrupación	Fecha
1	Károl Bermúdez	27-1-1986
2	Nueva Cultura	10-2-1986
3	Concierto lírico	17-2-1986
4	Jóvenes Intérpretes	24-2-1986
5	Homenaje al Compositor Nariñense	11-3-1986
6	Sergio Mesa S. (Piano)	12-3-1986
7	Marina Tafur (Soprano) - Manfred Gerhardt (Piano)	19-3-1986
8	Jóvenes Intérpretes	31-3-1986
9	Sofía Salazar (Mezzosoprano) - Harold Martina (Piano)	7-4-1987
10	Inti-Illimani	16-4-1986
11	Jóvenes Intérpretes	5-5-1986
12	Jóvenes Intérpretes	26-5-1986
13	Micrøencuentro de concertistas de guitarra	28-5-1986
14	El trío Biava	24-6-1986
15	Martha Senn (Mezzosoprano) - Pablo Arévalo (Piano)	7-7-1986
16	Trío Doppler (Italia)	8-8-1986
17	Concierto en homenaje a Federico García Lorca por el cincuentenario de su muerte. María Victoria Camacho de los Ríos (Mezzosoprano) - Vivia Patricia Dow (Piano)	15-8-1986

58 El Banco de la República de Colombia tiene presencia en las ciudades de “Armenia, Barranquilla, Bogotá, Bucaramanga, Buenaventura, Cali, Cartagena, Cúcuta, Florencia, Girardot, Honda, Ibagué, Ipiales, Leticia, Manizales, Medellín, Montería, Neiva, Pasto, Pereira, Popayán, Quibdó, Riohacha, San Andrés, Santa Marta, Sincelejo, Tunja, Valledupar y Villavicencio” (Banco de la República de Colombia, S.F).

Número	Artista (s) o Agrupación	Fecha
18	Nelson Freire (Piano)	9-9-1986
19	Zarzuela: Don Quijote y los Molineritos	19-9-1986
20	Mazinga	22-9-1986
21	Joanne Christine Hansen (Arpa) - Jaime Moreno (Flauta)	29-9-1986
22	Jóvenes Intérpretes	6-10-1986
23	Luz Ángela Posada (Piano)	21-10-1986
24	Música de cámara trío con piano	24-11-1986
25	Pilar Leiva (Piano)	1-12-1986
26	Jazz Internacional	4-12-1986
27	Latinoamérica Lírica	16-2-1987
28	Thilo Thomas Krigar (Violonchelo) - Beate May (Piano)	23-2-1987
29	Homenaje a Villalobos	5-3-1987
30	Michel Gætcher (Piano)	6-3-1987
31	Rony Rogoff (Violín) - Harold Martina (Piano)	20-3-1987
32	América Libre	6-4-1987
33	Concierto homenaje a las Bodas de plata de la Facultad de Ciencias Agrícolas de la Universidad de Nariño. Sarah Brown (Flauta) - Gunter Renz (Piano)	30-4-1987
34	Trío Nuevo Amanecer	4-5-1987
35	Trío Doppler (en el Marco del Honomástico a Pasto 450 años)	20-5-1987
36	Barrio Ballet	29-5-1987
37	Grupo Cultural Bancoquia	9-6-1987
38	Rondalla "Gente Nuestra"	12-6-1987
39	Homenaje a los músicos y compositores de San Juan de Pasto	18-6-1987
40	Blas Emilio Atehortúa - Sinfónica del Valle. (En el marco del Honomástico a Pasto 450 años)	24-7-1987
41	Carlos Orlando Rengifo (Tenor) - Helvia Mendoza (Piano)	26-7-1987
42	Sarah Johnson (Violín) - Erick Larsen (Piano)	21-9-1987
43	Banda Nariño de Samaniego "Resuena la Retreta"	27-9-1987
44	Proarte (Cuarteto de Cuerdas)	8-10-1987
45	Banda Bolivar	25-10-1987
46	Concierto de Clausura homenaje a Villalobos. Clemente Diaz (Guitarra) - Enrique Millán (Guitarra)	9-11-1987
47	Ana Josefa Montenegro (Piano) - María Inés Segovia (Piano)	27-11-1987
48	Cuartetos de guitarra clásica del Centro Cultural	30-11-1987

Número	Artista (s) o Agrupación	Fecha
49	Lissie Frank (Piano)	22-3-1988
50	Cámara Jazz	20-4-1988
51	Karol Bermúdez	21-4-1988
52	Jóvenes Intérpretes	29-4-1988
53	Jóvenes Intérpretes	22-6-1988
54	Orquesta Sinfónica de Colombia 35 años	30-7-1988
55	Ana Saturia Franco de Villaveces (Mezzosoprano) - Olga Shishkina de García (Piano)	19-9-1988
56	Cita con la música joven	15-12-1988
57	Concierto en conmemoración de los 20 años de aniversario del fallecimiento del Maestro Luis E. Nieto	21-12-1988
58	Ana Saturia Franco de Villaveces (Mezzosoprano) - Olga Shishkina de García (Piano)	7-11-1989
59	Dama-Wha	3-8-1990
60	Teresita Gómez (Piano) - Luz Ángela Posada (Piano)	11-10-1990

Fuente: Archivo Biblioteca Banco de la República Sede Pasto. Año 1986-1990

La anterior relación es una muestra de lo que, en palabras de Pazos Moncayo (2022) significaba una “época dorada para la cultura” en Pasto. Las anécdotas que él relata son muchas, evidenciando el decidido interés y la cuidadosa sistematización de una actividad musical durante los años 1986-1990 y cabe destacar el realizado el 24 y 25 de junio de 1987, como parte de las celebraciones de los 450 años del Onomástico de la ciudad de San Juan de Pasto⁵⁹. Acorde a Pazos Moncayo y a las fuentes primarias consultadas desde sus respectivos trabajos y funciones, relatan un evento cultural que significó para la Universidad de Nariño y para el Centro Cultural del Banco de la República, un hito en la música y fue la presentación del Pœma Sinfónico Morada al Sur del compositor Blas Emilio Atehortúa⁶⁰ lo más rememorado.

59 El onomástico de la ciudad de Pasto se celebra el día 24 de junio en honor a Juan Bautista y como memorias de aquella conmemoración, se realizó la publicación del libro “Pasto, 450 años de historia y cultura”, por el I.A.D.A.P. NARIÑO (Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello) y por el Departamento de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Nariño. Dicha publicación hace énfasis en distintas áreas como la económica, cultural y la de infraestructura, destacando el “espectacular crecimiento de la ciudad en los últimos años” gracias a la introducción del Upac como mecanismo de ahorro y que ha intensificado la construcción en la ciudad durante su último lustro en un 35% (I.A.D.A.P., 1988).

60 Compositor, director de orquesta y profesor universitario colombiano, considerado uno de los músicos más destacados y prolíficos del siglo XX en Latinoamérica. Su repertorio incluye obras sinfónicas, conciertos solistas, música de cámara, coro, banda sinfónica, música electrónica, música incidental, entre otras. Fue amigo personal de Fajardo Chaves y de Luis Pazos Moncayo, para este último, fue dedicada la obra *Música para bonces (a Luis Pazos Moncayo) op 132*, en 1985.

Música Para Morada al Sur de Aurelio Arturo Op. 142 Pœma Sinfónico Vocal, contó con la participación de 300 voces (coro infantil y juvenil), 102 músicos de la Orquesta Sinfónica del Valle y súper-numericos de la Orquesta Sinfónica de Colombia, fue compuesta por el Mæstro Blas Emilio Atehortúa como “homenaje a la ciudad de San Juan de Pasto en el trisesquicentenario de su fundación española”, para cinco solistas, tres coros y orquesta sinfónica con el texto Morada al Sur, pœma insigne de Aurelio Arturo. La preparación de las voces infantiles estuvo a cargo de Horacio Mora y el montaje coral completo lo realizó Fajardo Chaves. Al respecto, Uscátegui (2022) menciona:

(...) Durante el periodo que estuvimos construyendo el programa [de música], uno de los proyectos que incluyó el mæstro Javier Emilio [Fajardo Chaves] en convenio con el Área Cultural [del Banco de la República], fue el estreno ópera mundi del mæstro Blas Emilio Atehortúa sobre la obra Morada al Sur de Aurelio Arturo... entonces hicieron un ensamble coral, si, una cosa maravillosa y mi hija que era muy niña en ese momento, tendría como 9 o 10 años hizo parte del grupo coral, de la parte del ensamble de voces de niños. Fue una preparación ardua y Javier Emilio [Fajardo Chaves] preparaba aquí [en Pasto] los coros, eran voces infantiles, juveniles y adultas. El mæstro Blas Emilio venía cada 15 días, si, a revisar el trabajo y traíamos también de paso al mæstro Mario Gómez-Vignes.

Así mismo, Pazos Moncayo (2022) recuerda,

[Con respecto al] Pœma Sinfónico Morada al Sur Opus 142. Él [Fajardo Chaves], tuvo la participación en toda la parte coral, que fueron 300 voces ¡300 voces!, con una orquesta de 102 músicos, toda la Orquesta Sinfónica del Valle, con supernumerarios de la Sinfónica de Colombia. Yo conocí al mæstro Blas Emilio Atehortúa gracias a Javier [Fajardo Chaves], y traíamos al Mæstro Atehortúa cada 3 meses y también al Mæstro Gómez-Vignes (...) la gestión que hacíamos con el Área Cultural [del Banco de la República] no era un momento de improvisación (...), no; yo hacía una programación cada tres meses, de 4 ciclos al año, eso proyectado a 3 años... andando sobre ruedas, de manera permanente. La iniciativa del Pœma Sinfónico Morada al Sur fue mía con la “hablada a la oreja” de Javier Fajardo [Chaves]... y yo le dije al Mæstro Blas Emilio [Atehortúa], Mæstro la ciudad es muy pobre, aquí el municipio no tiene dinero y yo se lo costoso que es esto, entonces qué bueno sería tener la fortuna - él [Blas Emilio Atehortúa] había hecho el Pœma Sinfónico Simón Bolívar y el gran Pœma Apuemin Catahualpama, aporte del gran indio Atahualpa -, entonces, de pronto, dije que bueno que sería y me dijo el mæstro Atehortúa ¡con mucho gusto, por usted lo hago! ¿Cómo así? [dije]... Pero lo que es el material, el copista - porque en ese tiempo no había el *finale*, no había lo que es ahora, estoy hablando de 1987 - 1988 -, entonces para la papelería y transcripciones sí tiene que darme, entonces con el apoyo del Dr. Genaro Delgado Salazar, gerente del Banco La República, y la Dra. Carmen Perini, directora del Centro Cultural pagaron los gastos de materiales, entonces, los Mæstros Blas Emilio Atehortúa, Mario Gómez-Vignes y Javier Fajardo Chaves tuvieron una labor intelectual grandísima, montando tanto las odas del mæstro Aurelio Arturo y la orquesta sinfónica, eso fue una labor que nos tardó 15 meses.

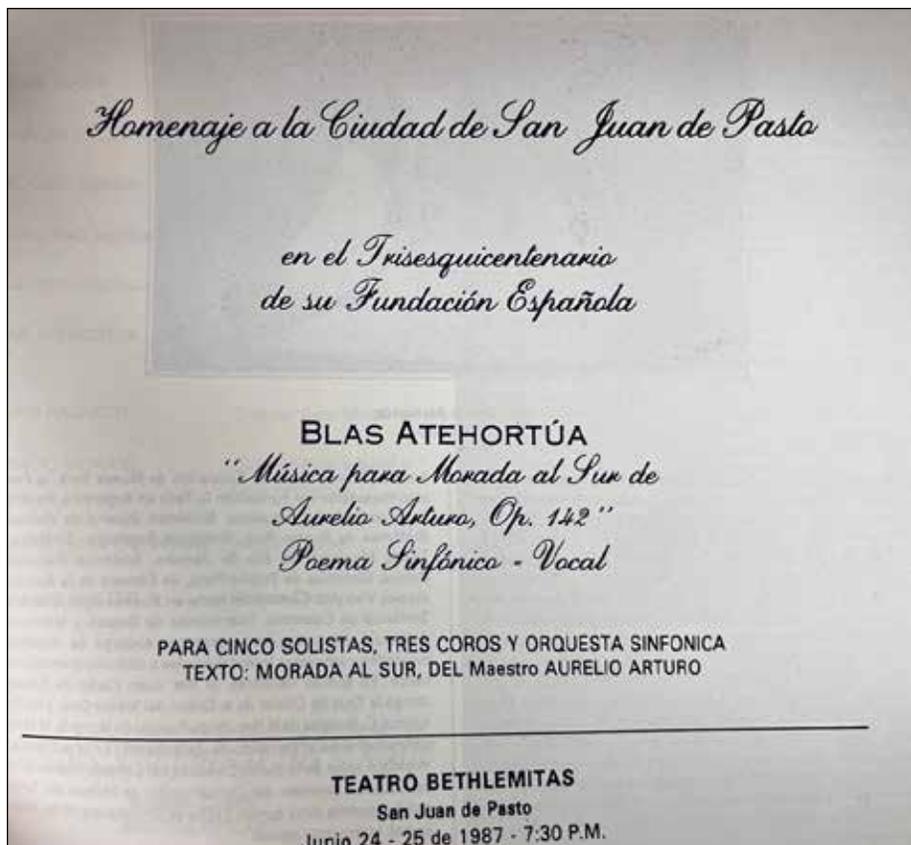
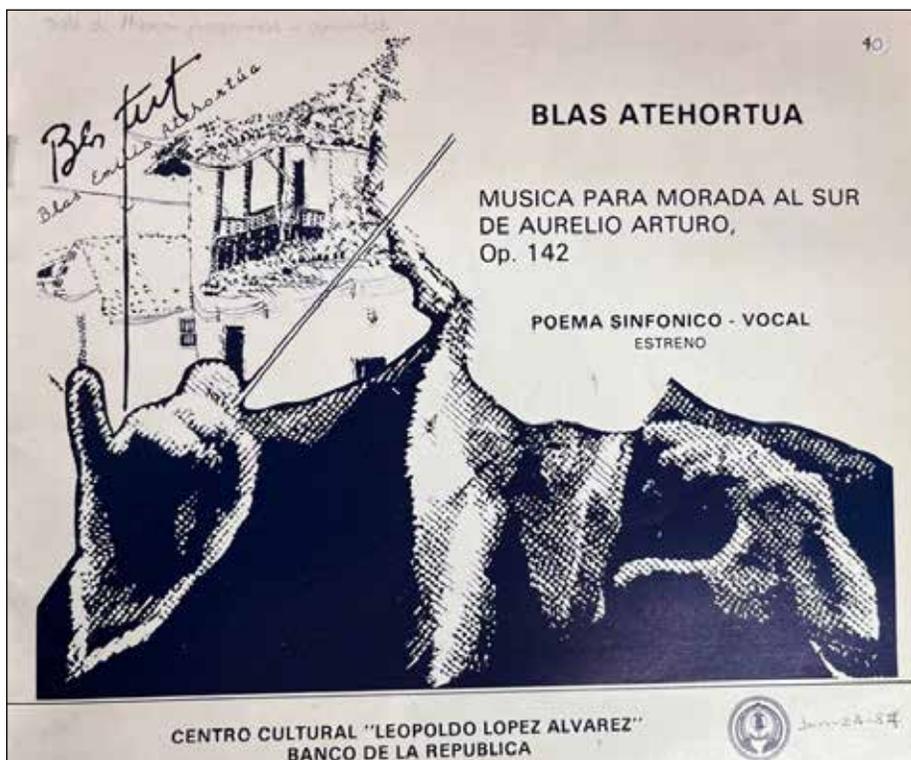


Imagen 11: Programa de Mano Pœma Sinfónico Op. 142 compuesto por Blas Emilio Atehortúa. Año 1987.

Fuente: Archivo Banco de la República de Pasto

Estos eventos culturales, más allá de parecer una enumeración de recitales o muestras musicales, evidencian el esfuerzo de la comunidad académica de la Universidad de Nariño y del decidido interés de personas como Luis Pazos Moncayo y las directivas del Área Cultural del Banco de la República. Es entonces como la década de 1980 significó no únicamente la Reapertura de la Escuela de Música del Alma Mater sino también la difusión de la música académica de una ciudad de provincia, que si bien no contaba o más bien, no destinaba recursos económicos suficientes para la cultura, un grupo de personas como Fajardo Chaves, Manuel Guerrero Mora, Carmen Perini, Luis Pazos Moncayo, Mireya Uscátegui, entre otros, sí se interesaron y desde sus posiciones laborales, profesionales y/o artísticas, contribuyeron a forjar esa “época dorada para la cultura en San Juan de Pasto” (Pazos Moncayo, 2022).

En conclusión, desde la perspectiva de un estado centralizado en donde las directrices, presupuestos y diseños para las universidades e instituciones públicas se determinan desde Bogotá, ciudades como Medellín y Pasto y sus respectivas casas de estudio (Universidad de Antioquia, Universidad de Nariño), han estado supeditadas a los dineros que reciben de la nación para su funcionamiento. Es entonces para el caso específico de la Universidad de Nariño que sus dependencias académicas han manifestado casi de manera histórica y periódica, su crisis financiera. A título personal puedo comentar, desde una óptica como hijo de funcionaria, estudiante y en la actualidad como docente, que la Universidad de Nariño ha sorteado muchos inconvenientes derivados de las reformas educativas que se comentaron en el presente capítulo y que dan cuenta que los logros alcanzados por la institución y la mejora en su planta física, docente, etc., se deben en parte, a la lucha de la comunidad universitaria que en manifestaciones públicas han reclamado mayores garantías para la educación, en un centro de estudios que sirve no solo al Departamento de Nariño sino también con alcance en el Departamento del Putumayo. Sin embargo, la categorización como ciudad de provincia y al ser Pasto una ciudad intermedia con acceso terrestre y aéreo de alguna manera restringido, ha generado que las oportunidades académicas y laborales en esta región sur occidental del país, tenga menor alcance que en otras ciudades colombianas.

Lo anteriormente mencionado tiene respaldo en tanto muchos ciudadanos pastusos y pastusas recién egresados de la educación secundaria, viajan a ciudades como Cali, Medellín y Bogotá, para continuar su formación universitaria en instituciones con mayor oferta académica y que les puedan ofrecer una vez culminados sus estudios de pregrado, mayores ofertas laborales que en su ciudad de origen. Este fue el caso de Fajardo Chaves que, debido a su procedencia social, tuvo la oportunidad de inscribirse al programa de Ingeniería Civil de la Universidad de Medellín (como consta en el certificado de estudios obtenido para la presente investigación) y que luego, posterior al disgusto de su padre, ingresó al programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Antioquia, el cual, tras de cinco años de estudio y habiendo obtenido el título profesional de Mæstro en Piano (actualmente Licenciado en Música énfasis piano), regresó a Pasto en 1980 como el primer músico profesional en instalarse en dicha ciudad luego del cierre de la Escuela de Música en 1965, hecho que le permitió tener cierta ventaja académica respecto a sus colegas músicos contemporáneos al momento de concursar por una plaza laboral dentro de la Universidad de Nariño, la cual ofrecía a manera de cursos de extensión, desde su vicerrectora académica, clases de música

Fajardo Chaves conoció en Medellín y específicamente en el Programa de Música de la Universidad de Antioquia, modelos educativos y curriculares que replicó en la Universidad de Nariño, gracias a la intención del compositor de reabrir la otrora Escuela de Música y de alguna manera subsanar la ausencia de un programa musical adscrito a una Facultad de Artes y con miras a una institucionalización. Sin embargo, estos intereses académicos tuvieron un eco de mediano alcance, es

decir, si en 1965 clausuraron la educación musical en un centro de aprendizaje que contaba con planta docente suficiente, dotación de instrumentos acorde con una escuela de música casi conservatorio de música y un archivo de partituras con amplio material de estudio, el panorama para 1980 era un tanto más difícil y retador. Como se mencionó anteriormente, ninguna de las cualidades de la Escuela de Música había sobrevivido el paso del tiempo y la falta de presupuesto a la cultura y la desidia de las administraciones universitarias de la época, ralentizaron mucho los procesos musicales en la ciudad de Pasto que, dicho sea de paso, solo contaba con un músico profesional que liderara el proceso de institucionalización de la música al interior de la Universidad de Nariño, un joven Fajardo Chaves.

Las dificultades de la naciente Escuela de Música reabierta por Fajardo Chaves evidencian un desinterés sistemático que puede entenderse como una ironía, gracias a una creencia popular, que argumenta que la ciudad de Pasto y el Departamento de Nariño, han gozado de ser una cuna de artistas, músicos y artesanos, frase recurrente en los espacios culturales de dicho territorio. Sin embargo, la realidad no necesariamente se ajusta en su totalidad a esa creencia, o más bien, eso es cierto parcialmente; músicos nariñenses como Maruja Hinestroza y Luis Enrique Nieto, no tan distantes a los tiempos de Fajardo Chaves, pusieron a Nariño en el mapa musical colombiano y su labor es ponderada hasta la actualidad. Sin embargo, estos músicos no tuvieron una formación proveniente de la Universidad de Nariño ni de ninguna academia de música formalmente institucionalizada en la ciudad, dándole peso al presente argumento que reprocha esa falta de diligencia administrativa hacia la música, pero que también ofrece una especie de espejo retrovisor para las generaciones actuales, de no repetir esas interrupciones artísticas. Es entonces cuando personas como Fajardo Chaves desde su posición como director de la Escuela de Música en 1980 y luego de posesionarse tras ganar un concurso de méritos, encabeza el desarrollo musical desde la academia y con la ayuda de personas de funcionarios de la Universidad de Nariño como la Decana de Artes de aquel entonces, Mireya Uscátegui, el Secretario Académico de la Facultad de Artes, Álvaro Zúñiga, sumado a la gestión de agentes externos como José y Manuel Guerrero Mora y Gertrúdz Quijano desde Ars Nova y Luis Pazos Moncayo, Carmen Perini y Genaro Delgado desde el Banco de la República Sede Pasto, impulsan el desarrollo de la música en la ciudad desde varias esferas; estructurando los planes curriculares de la Escuela de Música, gestionando dotación en talento humano, instrumental y documental, consiguiendo, ampliando y adecuando las aulas de clase, gestionando recitales de música de artistas locales, nacionales y extranjeros, con escasos recursos económicos y realmente con un decidido interés por su trabajo artístico.

El continuo esfuerzo administrativo y musical logrado durante este periodo, precisó en Fajardo Chaves y en las personas que lo acompañaron, las bases justas para proyectar y convertir aquella Escuela de Música en un programa de formación profesional y al igual que la otrora escuela, estará lleno de aristas y particularidades que serán desarrolladas en el siguiente capítulo.



CAPÍTULO III

CONSOLIDACIÓN DE LOS PROCESOS MUSICALES
A NIVEL INSTITUCIONAL EN PASTO A TRAVÉS DE
LA FIGURA DE FAJARDO CHAVES
(1990 – 2000)



n concordancia con una década de los 80 del siglo XX prolífica en términos de creación - reapertura de la Escuela de Música de la Universidad de Nariño y con un convenio de colaboración, difusión e intercambio académico - musical con el Área Cultural del Banco de la República sede Pasto, es como inicia esta última decena de años de ese siglo marcado por procesos musicales intermitentes debido a circunstancias ya mencionadas, pero que de alguna manera contribuyeron a la formación vocacional de varias generaciones de músicos y como le ocurrió a algunos, incluido Fajardo Chaves, tuvieron que salir de la ciudad y resolver interrogantes académicos en ciudades como Bogotá, Cali, Medellín, etc., para luego regresar a su lugar de origen y unir esfuerzos para consolidar aquellos procesos musicales de educación no formal presentes en Pasto y así responder a las necesidades de una comunidad nariñense que expresaba la necesidad de un programa de formación profesional en música propio e impulsado desde la Universidad de Nariño, la única universidad pública que sirve a los Departamentos de Nariño y Putumayo.

En la década de 1990 la Universidad de Nariño inicia una fase de transformación institucional, con el fin de darle cumplimiento a sus funciones misionales propias de una institución de educación superior. Así, comienza un proceso de autoevaluación con fines de acreditación afín con las políticas estatales derivadas de la ley 30 de 1992 y con la intención de mejorar procesos académico - administrativos de esa casa de estudios, mediante acciones que proporcionen resultados en la política educativa mejorando la labor docente “según los retos de la ciencia, la técnica, el humanismo y los nuevos ordenamientos económicos y culturales de orden regional, nacional e internacional” (Rodríguez, 2007, p.19). De esta manera, la autoevaluación, según Héctor Rodríguez Rosales (2007), permitió la elaboración e implementación del Plan Marco de Desarrollo Institucional, que permitió reformas como cambios en las mallas curriculares y planes de estudios de los programas profesionales, la elaboración de un reglamento para la comunidad investigadora, así como también la red de investigación de la Universidad, el Sistema de Bienestar Universitario y Formación Humanística, la reglamentación y regulación de una evaluación periódica a los docentes y la autoevaluación de los programas con miras a la obtención de registros calificados y acreditación en alta calidad.⁶¹

61 En el marco de estas reformas universitarias, hay que tener presente el proceso de reglamentación y funcionamiento de programas de pregrado y postgrado a nivel nacional, el cual se rigió, hasta 2003 (cuando fue derogado) mediante el Decreto 272 de 1998, el cual dispone, además de lo ya mencionado, la nomenclatura de los títulos y otras disposiciones.

En cuanto a la Facultad de Artes y su Departamento de Música, se inició un periodo de organización con la intención de convertirse en un programa de formación universitaria y que se iría consolidando con el transcurso de los años debido al decidido esfuerzo por parte de docentes y administrativos.

Entonces, las décadas de 1990 y 2000 son periodos que determinaron la formación musical a nivel institucional en la ciudad de Pasto y que Fajardo Chaves, como se ha dicho ya de manera reiterativa, fue una figura visible en las respectivas actividades artísticas, administrativas y políticas desde su posición como docente de la Universidad de Nariño. Por ello, este capítulo explora las actividades que realizó el compositor en mención, para así poder indagar acerca de los procesos de creación del Programa de Licenciatura en Música y el camino recorrido para su consolidación través de los años y así responder al interrogante ¿Qué significó para el Departamento de Música de la Universidad de Nariño, la actividad llevada a cabo por Fajardo Chaves durante las décadas de 1990 y 2000?

Para este estudio se tendrán como fuentes primarias a personajes como Mario Egas, Luis Alfonso Caicedo, Carlos Roberto Muñoz, Alejandra Lorza, entre otros, quienes fueron colegas, amigos y/o estudiantes de Fajardo Chaves durante el periodo anteriormente mencionado; a la entrevista realizada por Carlos Roberto Muñoz (2007, 2008) al mismo Fajardo Chaves y a Hernán Cabrera respectivamente; y a fuentes documentales que reposan en el Archivo de la Universidad de Nariño y en su Departamento de Música. De esta manera, realizo un estudio que tiene como ventana la historia de vida de Fajardo Chaves en armonía con los sucesos ocurridos en las décadas de 1990 y 2000, décadas en donde se creó un programa de formación profesional en música en la Universidad de Nariño y se robustecieron procesos de enseñanza y difusión de la cultura en Pasto. Para ello, me apoyo en los elementos teóricos y metodológicos propuestos por Alejandro Madrid (2020, 2021) y Vera Wolkowicz (2022). El primero de ellos, documentó y desarrolló la historia de vida de los músicos y compositores Julián Carrillo y Tania León, en función de lo acontecido en México y Cuba - Estados Unidos respectivamente. La tercera referencia tiene en cuenta a Wolkowicz (2022) y la concepción sobre el arte musical latinoamericano, el cual se ha nutrido desde la esfera indígena del continente, así como también de la influencia externa proveniente de Europa.

Madrid (2020) se encarga de desarrollar en el capítulo V de su publicación *En Busca de Julián Carrillo y el Sonido 13*, titulado “Leyendo a Carrillo: Consideraciones sobre un futuro que no fue”, parte de cómo la personalidad de Carrillo y fundamentalmente su trabajo musical, le permitieron ser el “imán que atræ a muchos de sus fans actuales” (Madrid, 2020, p.211), indagando además, en aquellas discusiones académicas en las que el compositor se vio envuelto a raíz de sus publicaciones sobre el sonido 13 y sobre sus críticas al sistema de música occidental que propone un temperamento en 12 tonos, así como también a la tonalidad, sistemas a los que Carrillo consideraba deficientes, pues se alejaba según él, de la concepción propia de Naturaleza. De esta forma y sin pretender hacer una equivalencia con el compositor propuesto en esta publicación, el capítulo V que propone Madrid (2020), se concibe como un referente que desarrolla al personaje y sus postulados artísticos, en relación con los acontecimientos que definieron ese periodo de tiempo y que son importantes actualmente para entender al músico Fajardo Chaves, a la par de conocer la situación académica y política de la universidad pública en el Departamento de Nariño, así como también, las labores oficiosas de este músico.

Agregando a lo anterior, Madrid (2021) relata acerca de la música, directora y compositora cubana Tania Justina León Ferrán, como una destacada artista, la cual ha escrito música que se ha interpretado alrededor del mundo. Sin embargo, aunque “León ha conseguido hacerse un hueco en el canon académico de la música clásica, el impresionante alcance de su éxito artístico no se ha

traducido todavía en un estudio académico serio” (traducción propia)⁶² lo que hace pertinente dicha publicación. Además, en el capítulo IV de esta publicación, “Direction: Leading in Music, Leading in Life,” da cuenta de la carrera como directora de orquesta que ejerció León, haciendo una alusión al liderazgo - título del capítulo - describiendo, en palabras de Madrid (2021), que un líder es quien hace que las cosas realmente sucedan. León es una compositora que hace una especie de encadenamiento profesional, creativo y con sentido social que la convierte en una gestora y motivadora para nuevas generaciones de músicos. Por ello, Madrid (2021) “indaga sobre la experiencia y la influencia de esta compositora como docente, gestora cultural y líder de comunidades a través de fuentes primarias como amigos personales colegas y estudiantes, en un espectro social amplio” (traducción propia)⁶³, una compositora que ejerció labores interdisciplinarias para difundir el arte y la cultura en su contexto geopolítico. Este referente es un ejemplo de una artista que desempeñó labores diversas en pro del desarrollo musical, paralelo al ejercido por Fajardo Chaves y su contexto y realidad particular.

Para finalizar, Wolkowicz (2022) en “Inca music reimaged. Indigenist discourses in Latin American art music, 1910-1930”⁶⁴, se convierte en un referente que toma en cuenta la concepción de una música latinoamericana desde un arte musical incaico, como inspiración para una construcción de lo que la autora llama “nación” y “civilización” y así dar origen a los compositores de la música en el Perú, Chile y Argentina. El concepto de arte musical es entendido como la música académica en el estricto modo de escritura occidental, con la utilización de ritmos tradicionales que justamente utiliza Fajardo Chaves de manera recurrente en sus composiciones, sugiriendo en su música, colores, estéticas, armonías, etc., que explica Wolkowicz y que por ello, se tendrán como punto de partida para entender la obra del músico nariñense y que además, será el punto de partida para el presente capítulo y que seguirá desarrollándose en el capítulo IV.

En este orden de ideas, el capítulo III propone desarrollar la figura de Fajardo Chaves como un camino para explicar lo acontecido con la Universidad de Nariño en las décadas de 1990 y 2000 y sus respectivos acontecimientos desde cómo era la realidad de dicha universidad en el periodo mencionado, la creación del Programa de Música, las actividades curriculares y extracurriculares de Fajardo Chaves en pro del Departamento de Música, así como también, esos últimos años del compositor. Por ello, este capítulo se divide en tres secciones.

En primer lugar, reseñaré la situación de la Universidad de Nariño en la década de 1990 y el contexto de creación del Programa de Licenciatura en Música en cabeza de Fajardo Chaves, para así, identificar aquellas gestiones administrativas que llevó a cabo el compositor. Después, indagaré acerca de las actividades curriculares y extracurriculares de Fajardo Chaves, tales como su capacitación posgradual, como también docente de piano y teoría musical, afinador de pianos, violinista, cantante aficionado y compositor, actividades vistas como una necesidad real del Programa y que tuvo que desempeñar Fajardo Chaves debido a la carencia de personal capacitado para ejecutar esas labores. Finalmente, dirigiré mi atención a los últimos años de vida del compositor, sus actividades académicas y la transformación del Programa gracias a su crecimiento natural y que este músico contribuyó a su mejoramiento.

62 Nevertheless, although León has been able to find a place in the academic classical music canon, the impressive scope of her artistic success has not yet translated into a serious academic study (Madrid, 2022, p.1)

63 “I trace León’s experience and influence as a professor, community leader, and cultural broker through personal and intimate dialogues with colleagues, students, and mentees in a wide variety of social settings.” (Madrid, 2021, p.8).

64 Música Inca reimaginada. Discursos indigenistas en el arte musical latinoamericano, 1910-1930 (Traducción propia).

De esta manera, este capítulo cuenta la historia de Fajardo Chaves en su madurez, como el camino que traza la fundación, crecimiento y desarrollo del Departamento de Música de la Universidad de Nariño y que, sin darlo por terminado, da cuenta de la institucionalización de la música en Pasto a nivel profesional, retroalimentando la información con quienes fueron sus estudiantes, colegas y aliados políticos en su lugar de trabajo.

3.1. UNIVERSIDAD DE NARIÑO Y PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA A FINALES DEL SIGLO XX

El mundo a partir de la última década del siglo veinte se enfrentaba a un desafío en términos de modernización y desenvolvimiento en una sociedad cambiante, gracias a la dinámica y evolución de las herramientas de la información, la comunicación y el comienzo de la internet a nivel masivo, así como también al avance científico, haciendo de la educación una herramienta necesaria para enfrentar los nuevos retos del diario vivir. El académico Fernando Chaparro (1998), realiza un análisis sobre la necesidad de interiorizar el conocimiento como contribución a una sociedad interesada en el progreso:

La estrecha relación que existe entre conocimiento y sociedad, está llevando a que los cambios que se están dando en la ciencia, no se den en el vacío. En forma paralela a los cambios de la ciencia y a través de relaciones de causalidad complejas e interactivas, se están produciendo profundos cambios en las principales instituciones sociales tanto en Colombia como en el resto del mundo. El papel del Estado, así como la relación de este y la Sociedad Civil, están en claro proceso de transformación. El proceso de apertura de mercados y de globalización y los niveles de competitividad que se requieren para sobrevivir en este ámbito, conllevan la necesidad de reestructurar el aparato productivo en casi todos los sectores. Estos procesos están teniendo un profundo impacto en el empleo, en los ingresos de la población, en la organización del trabajo y en el tipo de recursos humanos que el mercado laboral requiere. Estos cambios, a su vez, están poniendo una gran presión sobre el sistema de educación, en todos sus niveles. Debido a la importancia del conocimiento y la educación en las sociedades contemporáneas, la necesidad de repensar el sistema de educación, se ha convertido en uno de los principales desafíos de las sociedades contemporáneas en este fin de siglo (Chaparro, 1998, p.3).

Con respecto a la educación universitaria en Colombia, la lucha del movimiento estudiantil de la década de 1970 y de la que se comentó en el capítulo II, dio paso a una reestructuración. Además, bajo la presidencia de César Gaviria (1990-1994), inicia el proceso de transformación de la educación universitaria desde sus cimientos y regulada bajo la recién creada Ley 30 de 1992, la cual concibe la educación como “un proceso permanente que posibilita el desarrollo de las potencialidades del ser humano de una manera integral” que además, es “un servicio público cultural, inherente a la finalidad social del Estado” (MEN, 1992).

Bajo los lineamientos del Gobierno Nacional, se lograron identificar problemas en el sistema educativo concernientes a “falta de calidad académica, la atomización institucional del sistema y la inequidad en la distribución de los subsidios del Estado” (Departamento Nacional del Planeación, DNP, 1991). Por ello, el Departamento de Planeación Nacional tuvo como herramientas de solución, crear fondos de crédito y becas para estudios en educación superior, reestructuración del Instituto

Colombiano para el Fomento de la Educación Superior ICFES y mejor administración en el manejo de los recursos públicos (DPN, 1991).

Con la recién creada ley 30 de 1992 concierne a la educación superior, llegaron dos más, la Ley 60 de 1993 “por la cual se dictan normas orgánicas sobre la distribución de competencias y se distribuyen recursos para descentralizarlos” (MEN, 1993) y la Ley 115 de 1994 o “por la cual se expide la ley general de educación” (MEN, 1994). El propósito de esta normativa era estructurar un plan de educación nacional, según Diofanto Arce Tovar (S.F.), pensado desde el Gobierno Gaviria y estructurado así:

(...) La Ley de Educación Superior se centró en lo referente a la acreditación de las entidades de este subsector, la evaluación de la calidad a través de la formulación de exámenes estandarizados a nivel nacional y vincular esta educación con el sector productivo para la solución de los problemas del país. La ley de descentralización generó el marco para que el Estado Central delegará las responsabilidades de dirección del servicio educativo, en especial las financieras de la educación básica y media en municipios y departamentos. La Ley General de Educación por su lado, reiteró la obligatoriedad por parte del Estado de brindar el servicio educativo en nueve grados obligatorios, reglamentando la profesión docente y estructurando lo que sería la educación para adultos y el trabajo. Para consolidar este proyecto la administración Gaviria, delineó su marco de acción en tres aspectos: evaluación para la calidad, acreditación y financiación de la universidad pública, en los cuales los gobiernos posteriores desarrollaron sobre el sistema de educación superior (Arce, S.F, p.4).

Bajo estas condiciones, las universidades comenzaron a ser medidas y reguladas mediante el proceso de evaluación y este mecanismo resultó habitual desde la década de 1990 hasta la actualidad. Este sistema de medición de la calidad se tomó en cuenta según recomendación de organizaciones internacionales como es el caso de UNESCO⁶⁵, el Banco Interamericano de Desarrollo y la Organización para la Cooperación Económica y de Desarrollo (OECD). La primera de estas organizaciones decía:

Mejorar la calidad y la equidad de la educación implica no sólo pasar de una estrategia orientada al crecimiento del sistema hacia otra que privilegie la calidad de la oferta educativa, sino que también exige la adopción de metodologías que permitan percibir, con mayor claridad, los procesos y resultados del esfuerzo que los países realizan en este campo. En este enfoque, la evaluación pasa a desempeñar una función medular, tanto en la formulación como en el seguimiento y la ejecución de la política educativa.” (UNESCO, 1998, p.5).

En este orden de ideas, la Universidad de Nariño, como Institución Pública de Educación Superior, asumió esa normatividad y así comienza la configuración, planeación y estructuración del “Plan de Desarrollo de la Universidad de Nariño que la proyecte hacia el siglo XXI” (Documento Marco Universidad de Nariño, 1991, p.8) y ejecutado durante el Gobierno Universitario del Dr. Eduardo Zúñiga⁶⁶ bajo la premisa, según Héctor Rodríguez (2007), de seguir los “lineamientos del método prospectivo (...) para mirar hacia el futuro y así iluminar el presente” (Rodríguez, 2007, p.37) y así se llevó a cabo el plan propuesto en cuatro etapas: Análisis documental, análisis estructural, juego de actores y escenarios (Documento Marco Universidad de Nariño, 1991), obteniendo como resultado, la misión institucional de la Universidad de Nariño:

65 Organización de las Naciones Unidas para la Cultura, la Ciencia y la Educación.

66 Antropólogo. Rector de la Universidad en el periodo (1990-1991) y gobernador del departamento de Nariño (2004-2007).

La Universidad de Nariño es una organización académica que se nutre y se construye como pregunta sobre sí misma y sobre su historia. Es un territorio de respuestas para el desarrollo regional desde la producción de conocimientos científicos, tecnológicos, artísticos, como dimensiones de la cultura. Se afirma en sí como proyecto y fundamenta sus acciones en el universo humano para reconocer permanentemente su sentido, es decir, se define como el reto universal de la racionalidad, crítica y plural. En su estructura interna, todo proceso se desarrolla con fundamento en la democracia, entendida como participación para la construcción de la universidad, como lugar de libertad, etnicidad y autonomía; estos valores esenciales los asume como conquistas a lograr desde su especificidad social, es decir, como acontecimiento en la cultura. Así, inscribe su quehacer en los conflictos de lo contemporáneo con conciencia nacional y desafío regional. En estas dimensiones enriquece su identidad y su fuerza para presentarse distinta entre sus pares. Aspira a una vigencia social significativa en su calidad y eficacia y dispuesta a formar, frente al orden de las necesidades sociales, científicas y del saber, hombres integrales capaces de otorgar sentido a su vida, con espíritu creador y constructores de un nuevo gesto regional en la producción de riqueza material. En la formulación de nuevos paradigmas se impone la actitud crítica frente a sí misma y su contexto; por lo mismo, es sensible a los efectos de la producción científica y tecnológica en el suceso social y su misión está mediatizada por la acción humana. Privilegia, entonces, su arraigo cultural, su vocación de ser alternativa académica en el desarrollo sostenible de la región. Su perfil epistemológico se construye en la constatación de las urgencias científico - técnicas de la contemporaneidad y la re contextualización en el universo de las realidades geopolíticas, económicas y culturales de su área de influencia (Plan Bienal, 1993. p.5).

Una vez concebida la misión universitaria, se ejecutó un plan de autøvaluación que tuvo como eje cada uno de los aspectos que componen la universidad y que son direccionados desde el Ministerio de Educación para todas las Instituciones de Educación Superior. Dichos aspectos se agrupan en factores que diagnostican el cumplimiento de cada uno de ellos y se ejecutan a nivel institucional y también por cada uno de los programas con una configuración similar. La organización del Informe de Autøvaluación de la Universidad de Nariño posee factores que no han cambiado mucho a través de los años, por ejemplo, el correspondiente al año 2021, encargado de la renovación de la acreditación de alta calidad, posee la siguiente organización:⁶⁷

Factor 1: Misión y proyecto institucional; factor 2: Estudiantes; factor 3: Profesores; factor 4: Procesos académicos; factor 5: Visibilidad nacional e internacional; factor 6: Investigación y creación artística; factor 7: Pertinencia e impacto social; factor 8: Procesos de autøvaluación y autorregulación; factor 9: Bienestar

67 Es pertinente señalar que tanto la Universidad de Nariño, así como todas las instituciones de Educación Superior en Colombia deben su normativa a la institucionalización de dos marcos normativos. Por un lado, el registro calificado que le permite a un programa académico de una universidad, funcionar con normalidad, es decir, ofrecer su programa académico, convocar admisiones, tener una planta docente, etc. En otro sentido se halla el sistema de acreditación CNA llamado Sistema Nacional de Acreditación y creado en 1990. En la ley 30 de 1992 en su artículo 53 dice: *“Créase el Sistema Nacional de Acreditación para las instituciones de Educación Superior, cuyo objetivo fundamental es garantizar a la sociedad que las instituciones que hacen parte del Sistema cumplen los más altos requisitos de calidad y que realizan sus propósitos y objetivos. Es voluntario de las instituciones de Educación Superior acogerse al Sistema de Acreditación. La acreditación tendrá carácter temporal. Las instituciones que se acrediten, disfrutarán de las prerrogativas que para ellas establezca la ley y las que señale el Consejo Superior de Educación Superior (CESU)”*. Por consiguiente, para que un programa académico posea la categoría de “acreditado”, se deben cumplir con 10 aspectos llamados factores de cumplimiento (Ley 30 de 1992, art.53)

institucional: factor 10: Organización, gestión y administración; factor 11: Recursos de apoyo académico e infraestructura física; factor 12: Recursos financieros (Informe de Autoevaluación, 2021, p.9).

El proceso de diagnóstico en los años 90 del siglo XX, tuvo como efectos puntuales la creación de organismos para el mejoramiento en la calidad en cuanto a aspectos académicos y administrativos se refiere, como la oficina de Desarrollo Académico, el Sistema de Evaluación Docente, el Estatuto Docente, el Estatuto del Investigador, el Estatuto Estudiantil, el Estatuto de Estudios de Posgrado, la Oficina de Bienestar Institucional, así como también el desarrollo de infraestructura física para albergar a sus 11 facultades⁶⁸.

En lo correspondiente a los programas de artes, estos se agrupan en la Facultad de Artes, creada como Facultad de Artes Plásticas según Acuerdo 040 del 10 de diciembre de 1975 por el Consejo Superior de la Universidad de Nariño, pero no fue sino hasta finales de 1980 que pudo incorporarse el Departamento de Música a dicha facultad y dar así inicio a procesos musicales que desarrollaré a continuación.

Como se mencionó en el capítulo anterior, la Escuela de Música venía en un proceso de crecimiento lento pero continuo y con el interés de llegar a ser un programa de formación profesional. Estas gestiones, impulsadas desde la Escuela de Música por Fajardo Chaves, tuvieron eco en Mireya Uscátegui, que como recordaremos, desempeñaba el cargo de Decana de la Facultad de Artes y estuvo a favor de la reapertura de la Escuela y para finales de la década de 1980, apoyó la iniciativa de formación profesional en música, adhiriendo esta Escuela a la mencionada facultad. El efecto inmediato de esta adherencia le valió a la Escuela mayores recursos económicos.

Fajardo Chaves recuerda en una entrevista realizada por Carlos Roberto Muñoz (2007) sobre las dificultades en torno a la profesionalización de la Escuela de Música y la vinculación de esta con la Facultad de Artes, pues los docentes de artes se oponían.

(...) En el año 1987 ya se fusionó la Escuela de Música como Departamento de Música adscrito a la Facultad de Artes de la Universidad de Nariño. En aquella época estaba de Decana Mireya Uscátegui, quien realizó una gran labor (...). Mireya levantó el nivel académico y logró darle prestigio a la facultad. Para aquel entonces, el Rector era Efrén Coral y el Vicerrector Académico, Pedro Vicente Obando, quien años más tarde sería el Rector por aproximadamente 10 años. (Fajardo Chaves, 2007).

De esa forma y con la vinculación del área de música a la Facultad de Artes, el presupuesto para esta dependencia incrementó sustancialmente, mejorando las condiciones salariales de sus docentes quienes pasaron de devengar mensualmente \$150 pesos m/c al equivalente a \$800 pesos m/c, en 1987⁶⁹. El deseo de convertir la Escuela de Música en un programa de formación profesional se comenzó a gestar con la conformación de un equipo de administrativos, docentes y asesores externos a la Universidad de Nariño, quienes se encargaron de proponer el plan de estudios para un programa profesional.

Este comité fue integrado por personas como Blas Emilio Atehortúa, Jaime Hernán Cabrera, Javier Fajardo Chaves, José Guerrero Mora, Mario Gómez - Vignes, Fausto Martínez Figueroa, Mireya

68 La Universidad de Nariño tiene las siguientes facultades: Facultad de Artes, Facultad de Ciencias Económicas y Administrativas, Facultad de Ciencias Pecuarias, Facultad de Ingeniería, Facultad de Ciencias Agrícolas, Facultad de Ciencias Exactas y Naturales, Facultad de Derecho, Facultad de Ingeniería Agroindustrial, Facultad de Ciencias de la Salud, Facultad de Ciencias Humanas y Sociales y Facultad de Educación.

69 Esta información la proporciona Fajardo Chaves en la entrevista concedida a Muñoz (2007).

Uscátegui, Álvaro Zúñiga Benavides, entre otros (Muñoz 2012). Dicho equipo presentó un informe de actividades y recomendaciones al Consejo Académico de la Universidad de Nariño y este a su vez al Consejo Superior, el cual aprueba la creación de cinco programas de música a nivel superior universitario: “Licenciatura en Educación Musical, Mæstría en Dirección de Banda, Mæstría en Dirección Coral, Mæstría en Composición y Mæstría en Instrumento” (Acuerdo N. 102 de junio 24 de 1988). Este comité se relaciona a continuación.

Tabla 3: Personas a cargo de la creación del Programa Profesional de Música Universidad de Nariño, año 1987.

Comité Asesor	Cargo desempeñado
Mireya Uscátegui	Decana Facultad de Artes
Javier Fajardo Chaves	Jefe Departamento de Música
Álvaro Zúñiga Benavides	Secretario Académico de la Facultad de Artes
Fausto Martínez Figueroa	Docente Departamento de Música
José Guerrero Mora	Docente Departamento de Música
Hernán Cabrera	Docente Departamento de Música
Magali España	Secretaria Departamento de Música
Justino Revelo	Docente de la Facultad de Educación. Rector de la Universidad de Nariño durante los años 1993-1994. Asesor académico para la construcción curricular del Programa de Música de la Universidad de Nariño
Alfredo Verdugo Villota	Director de la Escuela de Música en 1950. Docente de la Facultad de Educación en la década de 1980. Asesor académico para la construcción curricular del Programa de Música de la Universidad de Nariño
Mario Gómez-Vignes	Asesor académico para la construcción curricular del Programa de Música de la Universidad de Nariño
Blas Emilio Atehortúa	Asesor académico para la construcción curricular del Programa de Música de la Universidad de Nariño

Fuente: (Muñoz, 2012, p.86).

El Acuerdo ordena la creación de los cinco programas de música a nivel superior universitario, mencionados anteriormente, los cuales iban a tener una implementación gradual iniciando con la apertura de la Licenciatura en Educación Musical y Mæstría en Dirección de Banda. La Administración Central de la Universidad de Nariño y su Facultad de Artes Plásticas tenían la potestad de la administración y viabilidad de estos programas de pregrado, los cuales tenían un ciclo común durante los primeros cinco semestres y a partir del sexto, hasta el semestre doce, se desarrollaban los énfasis específicos y así la diferenciación en el título profesional que iba a emitir la Universidad. A continuación,

se relacionan los planes de estudios que el comité asesor recomendó para el Departamento de Música:

ENFASIS EN DIRECCIÓN BANDA																	
S E M E S T R E S	CAMPOS DE FORMACIÓN																
	SOCIAL HUMANISTICO				CIENTÍFICO METODOLÓGICO			PROFESIONAL ESPECÍFICA									
	V	Enomusicología y folklor	Historia comparada de la música II	Ecología			Metodología de la inves. Music.	Armonía I		Red. Piano part. I	Dirección banda I				Recital I		
VI		Historia comparada de la música III					Armonía II		Red. Piano part. II	Dirección banda II				Recital II	Instru. Musical I		
VII				Ética profesional			Armonía III	Morfología II	Red. Piano part. III	Dirección banda III	Contrapunto I	Prac. Dirección coral I	Recital III	Instru. Musical II			
VIII							Armonía IV	Morfología III	Red. Piano part. IV	Dirección banda IV	Contrapunto II	Prac. Dirección coral II	Recital IV	Instru. Musical III	Repertorio I		
IX								Morfología IV	Red. Piano part. V	Dirección banda V	Contrapunto III	Prac. Dirección coral III	Recital V	Instru. Musical IV	Repertorio II	Sem. Interpretación I	
X					Sem. Inv. Actualización musical I					Dirección banda VI	Contrapunto IV	Prac. Dirección coral IV	Recital VI		Repertorio III	Sem. Interpretación II	
XI					Sem. Inv. Actualización musical II					Dirección banda VII		Prac. Dirección coral V	Recital VII		Repertorio IV	Sem. Interpretación III	
XII					Sem. Inv. Actualización musical III										Repertorio grado	Sem. Interpretación IV	

Imagen 12: Programa de Música formación en Dirección de Banda Universidad de Nariño.

Fuente: Archivo Departamento de Música Año 1987.

ENFASIS EN DIRECCIÓN CORAL																	
S E M E S T R E S	CAMPOS DE FORMACIÓN																
	SOCIAL HUMANISTICO				CIENTÍFICO METODOLÓGICO			PROFESIONAL ESPECÍFICA									
	V	Enomusicología y folklor	Historia comparada de la música II	Ecología			Metodología de la inves. Music.	Armonía I		Red. Piano part. I	Dirección coral I						
VI		Historia comparada de la música III				Morfología I	Armonía II		Red. Piano part. II	Dirección coral II							
VII				Ética profesional		Fundamento de estética musical	Armonía III	Morfología II	Red. Piano part. III	Dirección coral III	Contrapunto I	Prac. Dirección coral I	Recital I				
VIII							Armonía IV	Morfología III	Red. Piano part. IV	Dirección coral IV	Contrapunto II	Prac. Dirección coral II	Recital II	Arreglos corales I	Repertorio I		
IX								Morfología IV	Red. Piano part. V	Dirección coral V	Contrapunto III	Prac. Dirección coral III	Recital III	Arreglos corales II	Repertorio II	Sem. Interpretación I	
X					Sem. Inv. Actualización musical I					Dirección coral VI	Contrapunto IV	Prac. Dirección coral IV	Recital IV		Repertorio III	Sem. Interpretación II	
XI					Sem. Inv. Actualización musical II					Dirección coral VII		Prac. Dirección coral V	Recital V		Repertorio IV	Sem. Interpretación III	
XII					Sem. Inv. Actualización musical III										Repertorio grado	Sem. Interpretación IV	

Imagen 13: Programa de Música formación en Dirección Coral Universidad de Nariño.

Fuente: Archivo Departamento de Música Año 1987.

ENFASIS EN COMPOSICIÓN														
S E M E S T R E S	CAMPOS DE FORMACIÓN													
	SOCIAL HUMANISTICO				CIENTÍFICO METODOLÓGICO			PROFESIONAL ESPECÍFICA						
	V	Etnomusicología y folklor	Historia comparada de la música II	Ecología			Metodología de la inves. Music.	Armonía I		Red. Piano part. I				
VI		Historia comparada de la música III				Morfología I	Armonía II		Red. Piano part. II	Intru. Musical I				
VII				Etica profesional		Fundamento de estética musical	Armonía III	Morfología II	Red. Piano part. III	Intru. Musical II	Contrapunto I			
VIII							Armonía IV	Morfología III	Red. Piano part. IV	Intru. Musical III	Contrapunto II		Arreglos corales I	Composición I
IX								Morfología IV	Red. Piano part. V	Intru. Musical IV	Contrapunto III		Arreglos corales II	Composición II
X					Sem. Inv. Actualización musical I						Contrapunto IV	Instru. Orquestal I		Composición III
XI					Sem. Inv. Actualización musical II							Instru. Orquestal II		Composición IV
XII					Sem. Inv. Actualización musical III									Composición V

Imagen 14: Programa de Música formación en Composición Universidad de Nariño.

Fuente: Archivo Departamento de Música Año 1987

ENFASIS EN INSTRUMENTO															
S E M E S T R E S	CAMPOS DE FORMACIÓN														
	SOCIAL HUMANISTICO				CIENTÍFICO METODOLÓGICO			PROFESIONAL ESPECÍFICA							
	V	Etnomusicología y folklor	Historia comparada de la música II	Ecología			Metodología de la inves. Music.	Armonía I		Instrumento principal I	Música de cámara I		Recital I		
VI		Historia comparada de la música III				Morfología I	Armonía II		Instrumento principal II	Música de cámara II		Recital II			
VII				Etica profesional		Fundamento de estética musical	Armonía III	Morfología II	Instrumento principal III	Música de cámara III	Contrapunto I	Recital III			
VIII							Armonía IV	Morfología III	Instrumento principal IV	Música de cámara IV	Contrapunto II	Repertorio I	Recital IV		
IX								Morfología IV	Instrumento principal V	Música de cámara V	Contrapunto III	Repertorio II	Recital V	Improvi. Musical I	Sem. Interpretación I
X					Sem. Inv. Actualización musical I				Instrumento principal VI	Música de cámara VI		Repertorio III	Recital VI	Improvi. Musical II	Sem. Interpretación II
XI					Sem. Inv. Actualización musical II				Instrumento principal VII			Repertorio IV	Recital VII	Prac. Orquestal I	Sem. Interpretación III
XII					Sem. Inv. Actualización musical III							Repertorio grado		Prac. Orquestal II	Sem. Interpretación IV

Imagen 15: Programa de Música formación en Instrumento Universidad de Nariño.

Fuente: Archivo Departamento de Música Año 1987

El anterior plan de estudios propuesto por el comité asesor para convertir la Escuela de Música en un programa de formación superior universitaria, tenía los criterios de cada uno de ellos y con seguridad se asemejaban a un pensum académico en música de una universidad de Colombia, con un énfasis en asignaturas semejantes a un componente musical inspirado en modelos del conservatorio europeo de mediados del siglo XX y bajo la mirada y asesoría de profesionales de reconocida trayectoria en el país como Mario Gómez-Vignes y Alejandro Mantilla. En ese proceso de transición hacia la profesionalización, la Universidad de Nariño le otorgó al Departamento de Música, una sede dentro de la universidad ubicada en el centro de la ciudad de Pasto, acción que se legalizó mediante la Resolución 0323 del 26 de febrero de 1988, además, dio por finalizada la sección de enseñanza musical dirigida a los niños.

Si bien las acciones tomadas por la Universidad de Nariño en cuanto a la conformación de un comité asesor interno y externo a la institución - para la creación de un plan de estudios para el programa de música en concordancia con sus pares nacionales -, a la asignación de una sede propia para el Departamento de Música, así como la vinculación de este Departamento a la Facultad de Artes, significaron condiciones más dignas para docentes y estudiantes, seguían apareciendo dificultades derivadas también de la carencia de personal capacitado para ofrecer clases a nivel universitario. Testigo directo de esas situaciones fue Mireya Uscátegui, quien recuerda:

(...) como todo programa que empieza, como toda carrera por primera vez... tuvo dificultades. La primera de ellas, porque no había profesores con formación universitaria en la región, en música específicamente, pues teníamos a un maestro como José Guerrero Mora, sí, le sobraban los títulos, pero no los tenía oficialmente... le sobraba el conocimiento, pero él no tenía el título de profesional en música, a pesar de conocer muy bien la historia musical del mundo por ejemplo y de la región. El único titulado era Javier Emilio [Fajardo Chaves]. [Pero] ¿por qué no eran titulados en Música? Justamente porque acá cerraron el Conservatorio y eso era lo que yo también les planteaba a los directivos del Consejo Superior... Ese fue uno de los argumentos más fuertes que tenían los opositores al Programa de Música ¿dónde se iban a conseguir profesores de música? Sin embargo, por fortuna, las normas nacionales en ese tiempo, creo que era una Resolución del Ministerio, creo que era la número 12 del 1946 o 1949, que regulaba el escalafón docente y el ingreso a la carrera docente a nivel universitario, y había unos parágrafos especiales para los programas de Música y de Artes, en general de Artes, sí, que hacía que no se exigiera el título profesional, sino que la persona podía vincularse debido a sus conocimientos y experiencia. Entonces de eso nos valimos (Uscátegui, en entrevista con Palacios Dávila, 2022).

A la luz de esa normativa⁷⁰ es como el Consejo Superior de la Universidad de Nariño dio concepto positivo y pudieron vincularse los primeros docentes al Programa de Música a nivel universitario como José Guerrero Mora, Hernán Cabrera, José Menandro Bastidas, Ana Josefa Montenegro y María

70 Según la entrevista realizada al profesor José Menandro Bastidas (2022), él menciona que el Decreto al que se acogió como docente sin título universitario correspondía al 080 de 1980. Sin embargo, en indagaciones posteriores, la única mención que hace referencia a docentes universitarios que pueden vincularse al ejercicio docente sin necesidad de título profesional se encuentra en la Ley 30 de 1992 en su artículo 70. Este dice lo siguiente:

ARTÍCULO 70. Para ser nombrado profesor de universidad estatal u oficial se requiere como mínimo poseer título profesional universitario. Su incorporación se efectuará previo concurso público de méritos cuya reglamentación corresponde al Consejo Superior Universitario. El Consejo Superior Universitario reglamentará los casos en que se pueda eximir del título a las personas que demuestren haber realizado aportes significativos en el campo de la técnica, el arte o las humanidades.

Inés Segovia, todos ellos docentes con trayectoria artística en el medio local, pero que no poseían título profesional universitario. Ellos y otros docentes iniciaron labores bajo la dirección de Fajardo Chaves y en esas condiciones de infraestructura – que no eran las mejores – y de talento humano, se creó el Programa de Música a nivel superior con las carreras de Licenciatura en Educación Musical, Maestría en Dirección de Banda, Maestría en Dirección Coral, Maestría en Composición y Maestría en Instrumento y, se hicieron las solicitudes pertinentes ante el ICFES para así obtener los permisos de funcionamiento de esas carreras universitarias.

El Profesor Luis Alfonso Caicedo, vinculado al Programa de Música en el año 2004, recuerda ese interés de Fajardo Chaves sobre el empeño depositado en la creación de un programa de formación profesional en música en Nariño.

Javier Fajardo [Chaves] siempre estaba, digamos, siguiendo la línea con la que él empezó la Escuela de Música, creo que él nunca abandonó esa visión macro que él tenía para el Departamento de Música como para la formación musical, digámoslo más bien, para la formación musical en Nariño. Entonces él inició con la Escuela de Música, luego la transformaron con el maestro Hernán Cabrera y el maestro José Guerrero en lo que conocemos como el programa de licenciatura en música, pero antes de eso creo que fue el hecho de que visionara un Departamento de Música. Esto no era artística, no era artes, porque también pudo haber sacado como artes musicales o artes musicales y afines, no, ellos crearon un departamento de música para después diversificar la formación musical. Él siempre contó con la idea de tener un Departamento de Música que inicialmente trabaje con un programa de licenciados en Música ¿para qué? Para tener la formación musical en todo el departamento. Necesitábamos docentes de música para tener bandas, coros y otra cosa que siempre estuvimos muy de acuerdo con esa iniciativa, el de crear también público ¿por qué? porque qué hace un artista sin público, entonces decíamos que una vez creada la formación musical y una vez hecha la formación de público, después podríamos tener 2 programas; un programa que se acabará que era el de Licenciatura en Música para entrar con otro que podría haber sido ya un programa de formación profesional en Música ¿entonces esa era! yo creo que él nunca fue inferior a esa idea. Entonces lo que hacíamos, lo que proponía él siempre era en esa vía, en esa línea (Caicedo, 2022).

PERSONAL DOCENTE ADSCRITO AL DEPARTAMENTO DE MÚSICA HASTA EL AÑO 1990	
PROFESORES TIEMPO COMPLETO	
PROFESOR	ASIGNATURA
JAIME HERNAN CABRERA E. JAVIER EMILIO FAJARDO CHAVEZ JOSE GUERRERO MORA	Director Programa de Música Piano, Materiales y Estructuras Historia de la Música y Literatura Musical, Apreciación Musical

PROFESORES HORA CÁTEDRA	
PROFESOR	ASIGNATURA
ANA JOSEJA MONTENEGRO DE PEREZ	Piano infantil
TATIANA BONDARENKO	Piano Básico
FAUSTO MARTINEZ F.	Trombón, Trompeta, Teóricas
JOSE AGUIRRE OLIVA	Clarinete, Saxofón
JAIME BASTIDAS ZAMORA	Teóricas infantil, Flauta
IGNACIO BURBANO	Violín Infantil
PEDRO BASTIDAS	Guitarra
LUCIO EDUARDO BOTINA	Guitarra. Típicos
LUIS MEDINA	Clarinete, Saxofón
JOSE MENANDRO BASTIDAS	Flauta Traversa
CARLOS GARCIA	Trombón
CARLOS AGUILAR	Seminario de Educación y Sociedad I y II
GLORIA MARIA RIVAS	

Imagen 16: Personal Docente del Programa Profesional de Música Universidad de Nariño.

Fuente: Archivo Programa de Licenciatura en Música. Año 1990.

La creación del Programa de Música significó una buena noticia para sus gestores y la comunidad universitaria que veían en la música una oportunidad de desarrollo profesional. Sin embargo, el proceso apenas estaba comenzando, pues la resolución de apertura por parte de la Administración Central de la Universidad de Nariño, era apenas un requisito en lo que se concibe como un programa de formación universitaria que, debe ser autorizado por una instancia superior a la Universidad y es el gobierno nacional quien delega al Ministerio de Educación Nacional y este a su vez, al ICFES. El docente Hernán Cabrera comenta acerca de las dificultades que se suscitaron tras la solicitud de aprobación del Programa ante el ICFES y lo menciona en una entrevista realizada por Muñoz (2008):

Desafortunadamente para esa época, la planta física, los instrumentales, la biblioteca... todo era muy modesto. No habían más de tres pianos viejos y esto fue un tropezón con la comisión evaluadora de ICFES, que dicho sea de paso, envió una comisión de expertos nacionales que para la época era innovador pues vinieron siete evaluadores cuando usualmente eran apenas dos. Recuerdo a dos de ellos, Alejandro Mantilla y Robert de Gennaro. [...] y teniendo en cuenta esta situación, ellos [los evaluadores] pensaron que una propuesta tan ambiciosa como la que se había presentado, más bien se redujera un poco... se simplificara y se convirtiera en una licenciatura por no tener las condiciones anteriormente mencionadas y tampoco una planta de docentes egresados de universidad. Por eso, a juicio de la comisión del ICFES, ellos consideraron más prudente para la universidad y la región, ser modestos en esa iniciativa y más bien proponer un programa de Licenciatura en Música que se acomodara a la situación real (Cabrera, 2008).

La situación anterior no estaba lejos de entenderse, teniendo en cuenta razones como el cierre de la Escuela de Música en 1965 que le significó a la Universidad de Nariño, la pérdida de su material documental y dotación instrumental en casi la totalidad de su inventario, además de la falta de docentes formados profesionalmente en carreras de música, la resistencia de la directiva de

la universidad para destinar recursos económicos a la formación de músicos en su institución y a la falta de gestión para la compra masiva de dotación instrumental y documental. Así, el proceso de crecimiento institucional en música, más allá de romantizarlo, da cuenta de un esfuerzo académico y político que a voz de Muñoz (2012), Bastidas (2014), Caicedo (2022), Pazos (2022) y Uscátegui (2022), tuvo como dirección la gestión de Fajardo Chaves y sus aliados en la música como Hernán Cabrera y José Guerrero Mora.

En este orden de ideas, los esfuerzos depositados por las personas afines al Programa de Música no parecían ser suficientes. El ICFES sugirió unificar los programas profesionales en música en un solo programa de licenciatura con énfasis en dirección coral, dirección de banda e instrumento, pero una vez acatada y ejecutada esta acción, el Instituto Colombiano de Fomento y Evaluación de la Educación Superior, negó nuevamente la aprobación de este único programa de música, convertido en Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño a razón de “incertidumbre presupuestal” (Muñoz, 2012, p.89).

Como consecuencia a esta negación, la Universidad de Nariño no podía ofrecer la carrera profesional de Licenciatura en Música. Sin embargo, dicho programa ya contaba con estudiantes admitidos, así que se decidió abrir provisionalmente por recomendación del Consejo Superior Universitario, el Programa en Educación Continuada en Música no conducente a título profesional, que, una vez culminados los 5 años de estudio, se emitiría un certificado de “Idoneidad en Instrumento, Idoneidad en Dirección Coral e Idoneidad en Dirección de Banda” (Muñoz, 2012, p.90), según sea el caso. De esta forma, transcurrieron los primeros años de la década de 1990, hasta que en 1993, el ICFES finalmente otorgó la licencia de funcionamiento al Programa de Licenciatura en Música mediante el acuerdo 093 del 12 de abril de ese año, por lo que la acción inmediata de la Universidad de Nariño fue ejecutar un plan de homologación del Programa en Educación Continuada en Música a Licenciatura en Música, que permitiera “ubicar académicamente a la totalidad de los estudiantes a la fecha matriculados y modificar la intensidad horaria de la cátedra de Estructuras y Materiales” (Acuerdo número 223^a de 1993).

El proceso de homologación tuvo como acción propiciar y financiar el desplazamiento de los Maestros Mario Gomez-Vignes⁷¹ y Jaime Humberto Quevedo⁷², quienes cumplían la labor de ser asesores externos del ICFES, para que a su vez realizaran el proceso de evaluación y ubicación respectivo de los estudiantes del Programa de Educación Continuada en Música a la Licenciatura en Música. El Departamento de Música, por su parte y bajo la Dirección de José Menandro Bastidas, determinó las pautas para realizar la homologación, evaluación y hacer las recomendaciones pertinentes para llevar a cabo dichas acciones. Así, se dejó constancia en el Acta de Informe Académico sobre el Proceso de Homologación al Programa de Licenciatura en Música de los Estudiantes del Programa en Educación Continuada en Música, llevada a cabo el 14 de julio de 1993, el cual contó con los siguientes criterios evaluativos:

71 En conversaciones con Mario Gomez-Vignes en el mes de julio de 2022, él reconoce no recordar dicho proceso de homologación ni haber sido parte del comité asesor del naciente Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño.

72 Según el Acuerdo en mención, Alejandro Mantilla fue la primera opción para realizar, junto con Gómez-Vignes, la homologación del Programa de Educación Continuada en Música a Licenciatura en Música, pero no pudo desplazarse a la ciudad de Pasto, por lo que el Decano de Artes de la Universidad de Nariño de aquel entonces, el Licenciado Jorge Enríquez Bucheli, contactó y designó a Jaime Humberto Quevedo, director para aquel entonces del Conservatorio Antonio María Valencia en Cali.

Artículo 1: Aprobar con todas y cada una de sus partes el “ACTA DE INFORME” publicada por la comisión Asesora para la Homologación del Programa en EDUCACIÓN CONTINUADA EN MÚSICA A LICENCIATURA EN MÚSICA. **Artículo 2:** Acoger como criterios y mecanismos de Homologación los siguientes: a) En las asignaturas Práctica de Conjunto Instrumental I a VI, Seminario de Educación y Sociedad I y II, Práctica Coral I a VI, Pedagogía en Didáctica Musical, Seminario de Pedagogía en Colombia, Seminario de Investigación Pedagógica Musical I y II, Metodología Musical Infantil, Metodología Musical Adultos, Práctica Profesional I, Conocimiento Artístico, Etnomúsica y Folklor I y II, Terminología Musical en Idiomas Extranjeros (Inglés - Francés y Alemán - Italiano) I y II, Piano General I a VI, se realizará la Homologación inmediata; b) En las asignaturas Materiales y Estructuras I a VI, Historia de la Música y Literatura Musical I a VI, Instrumentos (Saxofón, clarinete, flauta traversa, trompeta, trombón), se adoptará el siguiente procedimiento de Homologación. -En Materiales y Estructuras, ubicar académicamente a la totalidad de los estudiantes de los niveles II, IV, VI, mediante evaluación por lo que se constituye una comisión interdisciplinaria que diseñe la prueba. -Ubicar académicamente en la asignatura Historia de la Música y Literatura Musical, teniendo en cuenta el resultado del seguimiento individual de cada estudiante en el presente semestre y la evaluación final del mismo. -En instrumentos (saxofón, clarinete, flauta traversa, trompeta, trombón), ubicar académicamente a los estudiantes en cada uno de los Instrumentos teniendo en cuenta la evaluación final del presente semestre y el seguimiento de los profesores encargados de las distintas áreas de instrumentos hayan hecho en cada uno de ellos. **Artículo 3:** Incrementar la intensidad horaria de la asignatura Materiales y Estructuras de 4 a 6 horas durante los cuatro primeros semestres del Plan de Estudios. **Artículo 4:** Incrementar la intensidad horaria de la asignatura Historia de la Música y Literatura Musical de 4 a 6 horas durante los seis primeros semestres del Plan de Estudios. **Artículo 5:** Para efectos del ingreso al Programa de Licenciatura en Música, se adoptan estos criterios a) Haber cursado y aprobado en su totalidad los niveles de Preuniversitario en Música b) Para ingresar al Programa de Preuniversitario en Música, el aspirante debe haber terminado sus estudios escolares y su dedicación ser exclusiva y de tiempo completo para garantizar un mejor nivel instrumental. **Artículo 6:** Determinar los cupos mínimos de estudiantes admitidos al Programa de Licenciatura en Música, con base en la capacidad disponible de espacio físico, recursos técnicos e instrumentales y disponibilidad docente del Programa. **Artículo 7:** Ubicar académicamente a la totalidad de los estudiantes matriculados en los semestres II, IV y VI de la asignatura Materiales y Estructuras, en (...) Materiales y Estructuras I y III. **Artículo 8:** Las notas obtenidas por los estudiantes de VI semestre de Educación Continuada serán válidas para las asignaturas de Historia de la Música y Literatura Musical VI del Programa de Licenciatura en Música, de acuerdo con las notas consignadas en las libretas que reposan en la Oficina de Registro y Control Académico. **Artículo 9:** Ubicar académicamente a la totalidad de estudiantes matriculados en Instrumentos II, IV, VI del Programa de Educación Continuada en Música en (...) Instrumento I, III y V. **Artículo 10:** No programar VII semestre (énfasis), por cuanto la totalidad de estudiantes, han sido ubicados en los semestres I, III y V, por lo menos en una materia y deben estar a paz y salvo en todas las asignaturas hasta VI semestre para iniciar la etapa de énfasis. **Artículo 11:** Para efectos de las materias diferentes a Materiales y Estructuras, Historia de la Música y Literatura Musical, e Instrumentos, en las cuales no se hizo la ubicación académica respectiva del Plan de Estudios de la Licenciatura en Música, para dichas materias continúan vigentes las notas obtenidas para los estudiantes en el periodo académico febrero-julio de 1993 (...) cuyo registro reposa en OCARA. **Artículo 12:** Ratificar el Acuerdo 237 de octubre 30 de 1992 emanado de esta Corporación para la situación particular de la estudiante invidente Rosalba Timarán. **Artículo 13:** Autorizar la ubicación de los estudiantes (...) conforme a los resultados obtenidos

en el proceso de evaluación acreditado, como también su inscripción ante la Oficina de Registro y Control Académico OCARA. **Artículo 14:** Vicerrectoría Académica y Administrativa, Facultad de Artes Plásticas, Programa de Licenciatura en Música, Planeación y OCARA, anotarán lo de su cargo

El Acta número 099 del 13 de diciembre de 1993, ubicada en el Archivo General de la Universidad de Nariño, en su estante único de anexos del Consejo Académico, arroja la siguiente información:

(...) la proposición 066 de 18 de mayo de 1993 por parte de la Facultad de Artes, que fue acogida por el Consejo Académico, acordó bajo acuerdo número 173 de mayo 27 de 1993, que el Decano de Facultad de Artes estableciera contacto con los Maestros Mario Gómez-Vignes y Alejandro Mantilla, con el objeto que estos coadyudaran con el proceso de homologación. El Acta de informe suscrita por los Maestros Mario Gómez-Vignes, Humberto Quevedo y el Decano de la Facultad de Artes, recoge los mecanismos de homologación. El Honorable Consejo Académico acuerda mediante el Acuerdo 228^a de agosto 18 de 1993, artículo 2 literal b: Se ubicaría académicamente a los estudiantes en tres materias el área específica mediante evaluación, lo que produjo la ubicación en semestres inferiores a algunos estudiantes, aquellos que en el área específica no se encontraban lo suficientemente preparados para ser ubicados en la Licenciatura tal y como habían venido en la Educación Continuada (Archivo General Universidad de Nariño, 1993).

Al respecto de ese proceso de homologación, Sandra Mora, una estudiante de aquel Programa de Educación Continuada en Música y que realizó dicho examen de nivelación, recuerda lo siguiente en la entrevista realizada el 27 de julio de 2022:

Desde mi perspectiva como estudiante en aquellas épocas, estuve muy inmersa en todo el proceso de homologación y de la aprobación como carrera de la Licenciatura en Música. Inicialmente cuando empezamos y entramos a estudiar semestres de música, realmente no sabíamos de esta homologación, un poco traumática para muchos por el tiempo en el que demoró para lograr esa, podríamos decir, legalización del programa. Muchos de los que habían cursado semestres habían cursado incluso ya dos años y yo alcancé a hacer un año de la Educación Continuada. Cuando llegó la homologación, nos dijeron que sólo era posible si nos regresábamos algunos semestres a todos los estudiantes.

Continúa Sandra Mora,

Obviamente hubo un descontento generalizado acerca de la homologación, entonces, como yo hacía parte del grupo de estudiantes que coordinaban el movimiento del programa de música, llegamos a un acuerdo de cuántos semestres teníamos que regresarnos. Sí nos tuvimos que regresar aproximadamente un año y eso afectó mucho, a mucha gente, pero, de todas maneras, yo pienso que al final, el propósito era que se lograra institucionalizar el programa y legalizarlo. Entonces ya decir, pagas tu semestre, pero con la finalidad de obtener un título como licenciado en música ya vale la pena, creo yo, y al final, descontentos o no (risas), con el proceso en cómo se llevó la homologación y muy aparte de todo, todos quedamos muy satisfechos porque se logró el programa de música con un pensum ya dentro de la universidad [como programa profesional] (Mora, en entrevista con Palacios Dávila 2022).

Adicional a la información brindada por Mora (2022) y desde otro punto de vista, el Docente Mario Egas⁷³ proporciona la siguiente información en la entrevista realizada el 6 de julio de 2022:

Yo llego a la Universidad de Nariño en 1994 y me encontré un programa que tenía muchas bondades, pero tenía muchos problemas también, porque era un programa en proceso de consolidación, necesitaba más recursos, hacían falta maestros y había una tensión estudiantil-docente por el hecho de que los estudiantes tenían muchas inquietudes respecto a su proceso de formación, nacidas en el hecho de que, como el programa estaba consolidando su acreditación y su resolución de funcionamiento otorgada por el Ministerio, vinieron expertos a hacer evaluación y resulta que los expertos ubicaron a los estudiantes, un nivel por debajo del que ellos pretendían tener, es decir, los que estaban en quinto semestre los bajaron al tercero, los de cuarto a segundo... Eso generó una gran inconformidad y una gran molestia de parte de los estudiantes. Eso pasó antes de que yo esté aquí, yo me enteré de esa historia después, pues cuando yo llego, llego en medio de esa tensión, yo llego a trabajar y a tratar de poner el hombro para echar para adelante, pero encuentro un campo lleno de tensiones y de hostilidades hay que decirlo, pero bueno todo eso, poco a poco se fue superando, se fue ganando madurez y formación de la gente, de los estudiantes y de los docentes también... Luego se trajo a más gente y hubo empeño cuando estuvo en la rectoría Pedro Vicente Obando, [él] contrató profesionales para que vengan a fortalecer esos procesos, vino Felipe Gil de un conservatorio de Rusia, vino Consuelo López de la Universidad del Valle, José Revelo de la Universidad de Antioquia y así otros profesionales que hicieron su concurso ya para tratar de atender todas estas situaciones (Egas, en entrevista con Palacios Dávila, 2022).

La información suministrada por Mora (2022) y Egas (2022) se complementa con el testimonio de Carlos Roberto Muñoz el 26 de julio de 2022, quien para el año 1995 ingresó como estudiante al Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño y actualmente es el Director del Departamento de Música de la misma institución. Muñoz ha sido referenciado en varios apartes de este capítulo por su publicación correspondiente a la historia curricular del Departamento de Música y para esta entrevista arroja su punto de vista sobre la situación política y administrativa del Programa en mención:

(...) Yo ingresé al Programa de Música en el segundo semestre del año 1995. Ya era un programa profesional pues ya se había realizado el proceso de homologación del programa en Educación Continuada en Música a la Licenciatura. La situación en general era muy complicada. La infraestructura física tenía deficiencias, había pocos instrumentos y la relación entre estudiantes y profesores era tan tensa que se suscitaron inconvenientes y varios profesores tuvieron que salir del programa de música durante un tiempo y ejercer la docencia desde la Decanatura de Estudiantes, que actualmente se llama Bienestar Universitario. Esas diferencias se fueron solucionando con el tiempo, a mi modo de ver porque la gente - estudiantes y profesores - fueron preparándose, se dedicaron a estudiar y todo fue mejorando. (Muñoz, en entrevista con Palacios Dávila, 2022).

Se concluye entonces que las menciones a la tensa relación de la comunidad universitaria de aquel entonces naciente programa de música de los años 90 del siglo XX, de alguna manera permiten reflejar las dificultades intrínsecas que poseía la Licenciatura, dificultades que, como comentan las personas entrevistadas, obedecen también a que la falta de insumos musicales para el ejercicio de la

73 Guitarrista, teórico musical y PhD en Ciencias de la Educación. Docente Tiempo Completo del Programa de Música de la Universidad de Nariño. Se vinculó mediante concurso de méritos en 1994

docencia, sumado a la modesta infraestructura física, falta de repertorio de estudio y al distanciamiento geográfico de la ciudad con respecto a ciudades principales, generaba también que profesionales de otras regiones del país, no consideraran atractivo desplazarse hacia Pasto, de manera que el crecimiento e impacto que se verá reflejado en el tiempo y del que se hablará en otra oportunidad, será el resultado de trabajos mancomunados y de unión en medio de las diferencias que sacarán adelante la formación de músicos para la docencia del sur occidente colombiano.

De esta forma, desde los años de Fajardo Chaves en Antioquia y su respectiva formación musical, permiten identificar que si bien Medellín y Pasto tuvieron puntos de partida diferentes, pues la primera ya contaba con un Conservatorio de Música, los procesos de institucionalización de la enseñanza musical en ciudades de provincia, avanzan a ritmos particulares y supeditados a los recursos que llegan del gobierno central, pero que Fajardo Chaves no solo pudo replicar modelos de enseñanza aprendidos por él en la Universidad de Antioquia, sino que tuvo la ayuda de asesores externos, docentes de aquella universidad como Mario Gómez - Vignes y Gustavo Yepes, así como también la colaboración de Blas Emilio Atehortúa que, basados en su experiencia académica, sugirieron lo pertinente para direccionar la enseñanza musical en Pasto.

Para el caso de la Universidad de Nariño, fueron también necesarios los aportes administrativos del mismo Fajardo Chaves, pero también de Hernán Cabrera, José Guerrero y Mireya Uscátegui, quienes con voluntad política sacaron adelante la reapertura de la Escuela de Música y del Programa de Licenciatura en Música, en actividades curriculares y extracurriculares, desde las eminentemente tareas académico - administrativas, hasta labores oficiosas como la revisión de salones, gestión de recursos para el ejercicio de la docencia, gestión de los permisos de funcionamiento, composición de obras musicales para el caso específico de Fajardo Chaves, entre otras labores.

Así, en medio de lo expuesto anteriormente, el Programa de Música de la mencionada universidad se convertirá en el único referente en el Departamento de formación de músicos y con un impacto directo en los Departamentos de Nariño, Cauca y Putumayo.

Es importante también comentar que, en el esfuerzo continuo de mejorar las condiciones académicas de la Universidad, se institucionalizó un Plan de Capacitación Docente inherente a cada uno de los Departamentos que integran las 11 facultades de la universidad. El Plan de Capacitación de cada programa se desprende de la normativa general universitaria en el Acuerdo 057 de junio 16 de 1994 en su artículo 71, el cual dice que “del Estatuto del Personal Docente, se establece la necesidad de definir un Plan de Capacitación y Mejoramiento Académico de cada Departamento a fin de que las comisiones solo se otorguen para obtener títulos académicos iguales o superiores al que posea el docente y que estén relacionados con su actividad académica asignada” (Secretaría General Universidad de Nariño, 1994).

El Plan de Capacitación Docente del Departamento de Música vio la necesidad de realizar, en beneficio de su comunidad universitaria, la apertura de una Especialización en Educación Musical, adicional a las capacitaciones en música que gestionaba el mismo Programa con el Área Cultural de Banco de la República. La iniciativa de la Universidad de Nariño en convenio con el INTEM (Instituto Interamericano de Educación Musical) de Chile contó con una única cohorte que fue cursada por Javier Emilio Fajardo, Mario Egas, John Granda entre otros docentes del Departamento de Música. Al respecto, Egas (2022) menciona:

Yo quiero referir 2 cosas, la primera es que la Universidad siempre trabajó de manera muy cercana al Área Cultural del Banco de la República. El Banco programó constantemente, durante los años ochentas y al menos la primera mitad de la década de los noventas, cursos, talleres y conciertos, muy frecuentes. Aquí vinieron artistas del mundo y talleristas del mundo entero, mucha gente se acercó y se formó allí

y esto era, digamos por fuera del entorno curricular de la Universidad [de Nariño], pero en el Programa de Música y en la Universidad nosotros teníamos a Jaime Hernán Cabrera, que no se había graduado de Músico pero que era un hombre muy inquieto, entonces él luchó y fue de los pioneros por trabajar por la resolución de aprobación del programa de Licenciatura, pero después él mismo había conocido a personas del INTEM - Instituto Interamericano de Educación Musical de la OEA. Ellos andaban por toda América Latina ofreciendo formación musical, financiados por la OEA. Hernán [Cabrera] gestionó que el INTEM viniera a Pasto, sus maestros vinieran y aquí estuvieron ofreciendo el primer Programa de Especialización en Educación musical que se ofreció en Colombia. En ese proceso tuvimos la ocasión de tener entre nosotros a maestros maravillosos: Silvia Contreras, Julia Inés del Río, Mario Arenas... notabilísimos y reconocidísimos maestros de música (...).

(...) En esa cohorte estaba Javier [Fajardo Chaves], estaba ... de profesionales inscritos del Programa [de Música] estábamos Javier y yo, nadie más... Al terminar el primer semestre, devolviéndose desde Francia o desde Suiza llegó John Granda a pedir que por favor, lo admitiéramos en la Especialización porque él ya venía un semestre tarde y yo fui de los que lideró el hecho de que si la región necesitaba gente formada y había la opción de que un profesional fuera recibido, pues hubiera sido un error craso no admitirlo en la Especialización así venga un semestre después, entonces yo dije, que él asuma los costos que implica y bienvenido, necesitamos gente que ayude, entonces él pudo entrar a la Especialización. En torno a este programa todo el tiempo estuvo José Menandro Bastidas, pero él no estaba inscrito, porque él no era profesional en música. Él lo que hacía era asistir, ir a las clases y supongo que no le darían el diploma por hechos legales, pero desconozco el tema (Egas, en entrevista con Palacios Dávila, 2022).

La especialización en Educación Musical, no estuvo libre de controversias y su mayor crítica estaba enfocada en cómo realizar un programa de especialización, para aquellos tiempos el único posgrado en música en Colombia, “si aún no se había fortalecido el programa universitario de Licenciatura en Música y tenía tantas dificultades” (Egas, 2022). Sin embargo, aquella Especialización se autorizó mediante el Acuerdo 023 de 1995 emanado por el Honorable Consejo Superior de la Universidad de Nariño, el cual consideró pertinente su apertura teniendo en cuenta el resultado de un proceso de reestructuración y diversificación académica llevado a cabo en la Facultad de Artes de la Universidad.

Así, las situaciones anteriormente expuestas dan cuenta de momentos difíciles que el Programa de Licenciatura en Música tuvo que atravesar en la década de 1990, relacionadas con el inconformismo resultado del examen de homologación a estudiantes, las modestas condiciones de infraestructura y de dotación instrumental de aquella época y las tensiones en la convivencia de la comunidad universitaria, por lo que el periodo en mención estuvo marcado por un proceso continuo de configuración y consolidación, sumado a tensiones políticas de la Universidad de Nariño y su ajustado presupuesto hacia el Departamento de Música, que se rumoraba, querían volverlo a cerrar, temor que fue expresado por la entrevista a Muñoz (2022) en su calidad de estudiante en 1995. Pero los procesos musicales no se detuvieron y los esfuerzos de los docentes entre quienes se cuenta Fajardo Chaves, ya desde su posición de docente, continuó bajo distintas esferas musicales, como docente de piano y teoría musical, compositor y arreglista de repertorio que pudieran interpretar los estudiantes en sus clases y posteriormente en eventos especiales, afinador de los pianos de la Universidad de Nariño y director de coros, entre otras actividades y a las que me referiré como labores oficiales y oficiosas que entraré a desarrollar a continuación.

3.2. LABORES OFICIALES Y OFICIOSAS

Según el Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua, en su edición digital, un trabajo oficial es aquel reconocido por quien puede hacerlo de manera autorizada y/o que emana de una instancia superior o del Estado y, como contraparte se encuentra lo oficioso, una labor, una tarea o una acción realizada que se ejerce de manera extraoficial, informal, un trabajo que se ejerce de manera no remunerada o complementaria al desempeño oficial (DRÆ, 2022).

Las labores oficiales y oficiosas fueron desempeñadas por Fajardo Chaves desde el periodo que comprende la apertura de la Escuela de Música en 1980, hasta sus últimas actividades en la Universidad de Nariño, finalizando el año 2010, por lo que no podrían mencionarse todas en el sentido estricto de la minucia, así que se detallarán las más relevantes y concernientes al periodo de los años 2000. Estas abarcan las realizadas en los anteriores años, pero de manera más consolidada. De esta manera, dichas actividades refieren su labor oficial como docente en las asignaturas de Piano⁷⁴ y Materiales y Estructuras de la Música y sus actividades oficiosas como afinador de pianos, director de coros, cantante, arreglista y compositor, esta última, la que le ocupó más tiempo, escribiendo una cantidad de obras que asciende a 157 y que fueron catalogadas para la presente publicación (Ver Anexo 1).

En lo concerniente a la asignatura Piano, impartida por Fajardo Chaves y por los docentes del área de piano durante la década del 2000, hay que anotar que abarcaba siete semestres, siendo Piano Complementario I, II, III, IV, V, VI y VII. Las clases se realizaban de manera personalizada con una intensidad horaria de una hora a la semana y el plan de estudios estaba enfocado al estudio de escalas diatónicas, encadenamientos armónicos aplicados al piano, estudios técnicos como Czerny op. 599, Hannon y piezas de repertorio universal de nivel básico que pudieran interpretar estudiantes llegados al programa de licenciatura sin conocimientos previos del instrumento en mención. La asignatura de Estructuras de la Música por su parte, era impartida de manera grupal y durante ese espacio de tiempo en el que Fajardo Chaves fue parte de esa área de estudios, se impartía durante nueve semestres, en el que los estudiantes recibían clases de entrenamiento auditivo, solfeo, teoría musical, armonía, contrapunto, formas, entre otros temas.

El plan de estudios del Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño, como es natural, ha sido objeto de varias revisiones y reestructuraciones a lo largo de los años, como las reformas curriculares de los años 1994, 2000 y 2008 por mencionar algunas, cambios que reposan en documentos oficiales del Archivo del Departamento de Música y que hacen mención a mejoras en cuanto a temáticas por desarrollar, asignaturas que se insertan al pensum y otras que salen, además de la intensidad semestral y/o horaria de algunas de estas. Así, para los años 2000 el currículo del Programa de Licenciatura en Música se desarrolla durante diez semestres, en el cual los estudiantes deben cursar y aprobar los componentes educativo pedagógico, investigativo pedagógico y el componente del saber específico. Concerniente al componente del saber específico y a las asignaturas que impartía Fajardo Chaves, cabe señalar que las temáticas se planeaban de manera conjunta con los docentes del área específica, para este caso, el área de piano y el área de estructuras, con un plan de estudios general que ya fue mencionado.

74 Asignatura recibida por la totalidad de los estudiantes del Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño con metodología personalizada, actualmente denominada Piano Complementario.

CURRÍCULO LICENCIATURA EN MÚSICA AÑO 2000														
FASES	S E M E S T R E	COMPONENTE EDUCATIVO PEDAGÓGICO		COMPONENTE INVESTIGATIVO PEDAGÓGICO		COMPONENTES DEL SABER ESPECÍFICO								
		ESTRUCTURA MODULAR		MODULO DE INVESTIGACIÓN	TALLER CENTRAL DE INVESTIGACIÓN EN PEDAGOGÍA DE LA MÚSICA	FORMACIÓN INSTRUMENTAL			TALLER DE EXPRESIÓN Y CREATIVIDAD		FORMACIÓN TEÓRICO MUSICAL		FORMACIÓN CULTURAL MUSICAL	
		MODULO	MODULO											
Fase de realización académica investigativa	I	I	III	I		TALLER DE CANTO I	PIANO I					ESTRUCTURAS DE LA MÚSICA I		MÚSICA UNIVERSAL I
Fase evaluación														
Fase planeación														
Fase realización académica investigativa	II	I	III	II		TALLER DE CANTO II	PIANO II	INSTRUMENTO PRINCIPAL I				ESTRUCTURAS DE LA MÚSICA II		MÚSICA UNIVERSAL II
Fase evaluación														
Fase planeación														
Fase realización académica investigativa	III	II	IV	III			PIANO III	INSTRUMENTO PRINCIPAL II	TALLER VOCAL I			ESTRUCTURAS DE LA MÚSICA III		MÚSICA TRADICIONAL I
Fase evaluación														
Fase planeación														
Fase realización académica investigativa	IV	II	IV	IV			PIANO IV	INSTRUMENTO PRINCIPAL III	TALLER VOCAL II			ESTRUCTURAS DE LA MÚSICA IV		MÚSICA TRADICIONAL II
Fase evaluación														
Fase planeación														
Fase realización académica investigativa	V	II	V	I			PIANO V	INSTRUMENTO PRINCIPAL IV	TALLER VOCAL III	TALLER LIBRE I		ESTRUCTURAS DE LA MÚSICA V		MÚSICA CONTEMPORANEA I
Fase evaluación														
Fase planeación														
Fase realización académica investigativa	VI	II	V	VI			PIANO VI	INSTRUMENTO PRINCIPAL V		TALLER LIBRE II	TALLER INSTRUMENTISTA I	ESTRUCTURAS DE LA MÚSICA VI		MÚSICA CONTEMPORANEA II
Fase evaluación														
Fase planeación														
Fase realización académica investigativa	VII	VI	VII	VII			PIANO VII	INSTRUMENTO PRINCIPAL VI		TALLER LIBRE III	TALLER INSTRUMENTISTA II	ESTRUCTURAS DE LA MÚSICA VII	INFORMÁTICA MUSICAL I	
Fase evaluación														
Fase planeación														
Fase realización académica investigativa	VIII	VI	VII	VIII				INSTRUMENTO PRINCIPAL VII		TALLER LIBRE IV	TALLER INSTRUMENTISTA III	ESTRUCTURAS DE LA MÚSICA VIII	INFORMÁTICA MUSICAL II	
Fase evaluación														
Fase planeación														
Fase realización académica investigativa	IX	VI		IX				INSTRUMENTO PRINCIPAL VIII			TALLER INSTRUMENTISTA IV	ESTRUCTURAS DE LA MÚSICA IX	INFORMÁTICA MUSICAL III	TECNICAS DE DIRECCIÓN I
Fase evaluación														
Fase planeación														
Fase realización académica investigativa	X			X				INSTRUMENTO PRINCIPAL IX			TALLER INSTRUMENTISTA V		TECNICAS DE DIRECCIÓN II	
Fase evaluación														
Fase planeación														

Imagen 17: Currículo Programa de Licenciatura en Música. Año 2000.

Fuente: Archivo Departamento de Música

Con respecto a las labores oficiosas de Fajardo Chaves, estaban justificadas en la medida que no había personal capacitado ni contratado por la Universidad de Nariño para su ejecución. Una de ellas fue la afinación de los pianos del Departamento de Música. Esta actividad la realizaba este músico sin la necesidad de afinadores especializados, únicamente con la utilización de un diapason afinado en La y otro afinado en Do y con las herramientas o llaves de afinación adecuadas. Carlos Muñoz (2022) recuerda:

Javier Fajardo [Chaves], era una persona que si bien desempeñó actividades administrativas desde su llegada a Pasto, su verdadera pasión era la música y lo inherente a ella. Quiero decir, la docencia, la dirección coral, y en particular el arreglo y afinación de instrumentos le apasionada. Él hacía el mantenimiento a los pianos, restauraba los violonchelos y también los violines, un instrumento por quien él tenía mucho interés. No había nadie más que podía hacerlo y quiero reconocer esa labor de él puesto que si bien actualmente sigue siendo costoso y difícil traer a Pasto un técnico para arreglar un piano – lo digo porque entre mi gestión como director me ha tocado enfrentar eso – imagínese en esa época... eso era realmente complicado, pero Javier [Fajardo Chaves], nos ayudó mucho en ese aspecto (Muñoz, 2022).

Cabe destacar también la información del director del Programa de Música a mediados de la década del 2000, Luis Alfonso Caicedo, al respecto de esa labor oficiosa de Fajardo Chaves:

Yo creo que Javier [Fajardo Chaves] fue la piedra angular para sostener la actividad musical y la formación artística musical del programa de música y el departamento de Nariño, porque no tuvimos antes de él, un compositor, un arreglista, un académico que pudiera liderar una actividad musical de mayor calidad, de mayor complejidad, porque si tú te das cuenta, otra persona que le aportó mucho a esas calidades fue el maestro [José] Revelo, pero mientras no estuvo él, Javier [Fajardo Chaves] era el arreglista, el compositor, el pianista, era el violinista que se presentaba, era el director. Fíjate que la primera Banda Sinfónica que tuvo la Universidad de Nariño inicia bajo su dirección y él mismo hacía los arreglos, primero hacia las adaptaciones (...) Porque nosotros teníamos una práctica conjunta y en la práctica conjunta necesitábamos una banda. El coro fue fácil, pero la banda no porque en primer lugar había pocos estudiantes, entonces al principio no era una banda era más bien un grupo de cámara, o una agrupación entre un grupo de cámara y una banda, porque si tenías 3 trompetas no tenías 3 trombones y si acaso tenías un corno y no tenías tuba, pero si tenías saxofones entonces era una agrupación muy compleja de balancear, pero el Maestro [Fajardo Chaves] se encargó de hacerlo funcionar (Caicedo, 2022).

La labor oficiosa también estaba referida a la ausencia de un afinador de pianos, de manera que continúa Caicedo (2022),

Sí, él mismo se ofrecía [a afinar los pianos] y lo que buscaba era tener el espacio y el tiempo necesario para llevar a cabo esa labor. [Fajardo Chaves] me solicitaba cerrar 3 o 4 días el Programa [de Música] y no permitir el ingreso de nadie ni tampoco llevar a cabo ninguna actividad para que él pudiera tener la tranquilidad de afinar los pianos. (...) Incluso él más de una vez por situaciones de urgencia tuvo que afinar el piano del Banco de la República, porque el Banco de la República traía cada tanto tiempo a una persona que afinaba pero alguna vez me acuerdo que iba a ver un concierto y había unas teclas que estaban desafinadas y entonces tocaba llamarlo, iban al Departamento de Música a buscar quién afinaba. [Fajardo Chaves] me pedía una vez por semestre que no haya clases el viernes, entonces se dedicaba, viernes, sábado y parte del domingo a afinar los pocos pianos que teníamos y la afinación se demoraba no porque él no tuviera la habilidad, sino porque el tiempo de uso de los pianos nuestros ya había tenido su tiempo de utilidad, entonces se le dificultaba más, por lo que era un reto mayor para él (Caicedo, 2022).

Otra problemática que menciona Caicedo (2022) es la ya acotada falta de repertorio. Al respecto, menciona:

No había repertorio, ni tampoco había las agrupaciones definidas en cuanto al número de personas e instrumentos se refiere como tal, para traer un repertorio listo y aplicarlo. Si tú tienes una banda como

la Banda Sinfónica Departamental, o la Orquesta Sinfónica de la Red de Escuelas de Formación Musical de Pasto, entonces puedes comprar repertorio, buscas obras estándares ¡y listo! entregas los papeles y se estudia y se monta... Pero acá [en el Departamento de Música de la Universidad de Nariño] no había eso... por ejemplo, tu podías ver que había un grupo de guitarras, que había un coro, aunque casi siempre incompleto, sin un bajo, por ejemplo, entonces él [Fajardo Chaves] tenía que hacer los arreglos, hacer las composiciones de acuerdo a lo que él quería, pero también de lo que tenía de instrumentos como de personas (Caicedo, 2022).

No existía en el Departamento de Música un docente dedicado a la cátedra de composición ni a la escritura de obras para eventos especiales, trabajo que si bien inició como una labor oficiosa de Fajardo Chaves para tratar de subsanar la carencia de material de estudio, posteriormente se convirtió en un incentivo para su propia productividad académica, reglamentada para todos los docentes universitarios del país bajo el naciente decreto 1278 de 2002⁷⁵, razón que puede ser uno de los catalizadores que le valió, en la década del 2000, su periodo más prolífico, componiendo casi la totalidad de su repertorio creativo. Es entonces el periodo comprendido entre los años 2000 y 2007 donde fueron escritas 83 obras, entre corales, obras para instrumentos solistas, obras por encargo y obras de mediano y gran formato. Entre sus composiciones destacadas de encuentran: Tríptico colombiano (2000), Pequeño concierto grosso (2001), Mi Nariño 6 estampas paisajistas (2002), Suite colombiana número 1 (2002), Suite colombiana número 2 (2002), Suite colombiana número 3 (2002), Sonatina (2003), Cantata Académica Universidad de Nariño 100 años (2004), Pœma sinfónico número 1 (2004), Pœma sinfónico número 2 “Cantos de hombres” (2005), Sinfonía Urkunina (2006) y Concierto para guitarra y orquesta (2007).

Sin lugar a dudas, la obra que tuvo mayor relevancia en este espacio de tiempo corresponde a la “Cantata Académica Universidad de Nariño 100 años” (2004), escrita en homenaje a esa casa de estudios con motivo de su aniversario y escrita por Fajardo Chaves entre noviembre de 2003 y febrero de 2004. Esta cantata fue escrita para coro, mezzosoprano, tenor, cuarteto de maderas, cuarteto de bronces, cuerdas, percusión, piano y continuo; la integran las siguientes secciones: Overtura (Allegro brioso), Intermezzo I (Adagio), Recitativo y Aria para la Mezzosoprano (Allegretto), Coral (Moderato), Intermezzo II (Deciso – Adagio), Recitativo y Aria para Tenor y Mezzosoprano (Andante con moto), Preámbulo del Réquiem (Andante tempo di marcha fúnebre), Preámbulo del final (Rap, andante rítmico), y Final (Fajardo Chaves, 2004).

En la entrevista realizada a Consuelo López (2022)⁷⁶, ella recuerda al respecto:

La Universidad de Nariño en sus cien años tuvo la fortuna de contar con unas de sus composiciones, “La cantata académica”, donde se describe de manera épica como el saber de una región se ve fortalecido por la inclusión próspera de un alma mater, en medio de versos y relatos que recrean cada esfuerzo, logro y virtud. La obra exalta la importancia de la universidad en melodías y momentos armónicos que dan sentido a su nombre, los coros emancipan el festejo y los solistas confirman la certeza de su lema: “Tanto poseemos, cuanto sabemos” (López, 2022).

75 Insertar reglamentación para la productividad académica de docentes universitarios.

76 Mezzosoprano nariñense. Se vinculó al Departamento de Música de la Universidad de Nariño en el año 2004 como docente tiempo completo en el área de Canto. Ganadora del Gran Premio Mono Nuñez año 2006.

Posteriormente, agrega

(...) Inicialmente yo no iba a participar pues me encontraba en estado de embarazo y en mi última semana de gestación, pero la solista cantante, si bien fue preparada por mí, al final decidió no participar, de manera que asumí esa responsabilidad. Además, preparé también en la parte vocal al tenor Giovanni Robles, mi estudiante en aquella época. Los ensayos fueron extenuantes, pero teníamos una responsabilidad que pudimos llevarla a cabo (López, 2022).

La Cantata Académica Universidad de Nariño 100 años⁷⁷ fue estrenada y grabada en vivo el 7 de noviembre de 2004 con los equipos del profesor John Marino Granda y en colaboración con el Fondo Mixto de Cultura de Pasto, como acto solemne para la conmemoración al centenario de fundación del Alma Mater, que data del mismo año de creación del Departamento de Nariño en 1904 y así lo reseña la página oficial de la Universidad de Nariño:

El 7 de noviembre de 1904 la Universidad de Nariño es fundada por Julián Bucheli en un contexto histórico de “posconflicto”, conocido como el Quinquenio de la Concordia (1904-1909), surgido a partir de los tratados de paz que suscribieron liberales y conservadores y que pusieron fin a la cruenta Guerra de los Mil Días (1899-1902). Con el lema “Paz, Trabajo y Moralidad”, el primer gobernador del Departamento, en armonía con el espíritu de reconciliación nacional promovida por el presidente Rafael Reyes, soportaba la intención de remplazar el odio partidista en el imaginario colectivo, por el amor a la laboriosidad, el conocimiento y el progreso. Se trató de un gobernador visionario que, entre su valioso legado de obras y proyectos, concibió a la Universidad de Nariño como el eje de las transformaciones culturales, sociales y materiales a realizarse en pro del desarrollo regional.

Desde entonces y hasta los tiempos actuales, la Universidad de Nariño ha generado procesos educativos en concordancia con las demandas sociales, los principios de excelencia, equidad, inclusión y los valores democráticos. Más de un siglo después, el país y la región se ven nuevamente abocados a

77 Contó con la siguiente participación acorde a la información consignada en (Fajardo Chaves, 2004).

Javier Fajardo Chaves – Compositor y arreglista. Carlos Javier Jurado – Director. Consuelo López – Mezzosoprano. Giovanni Robles Zúñiga – Tenor.

Camerata Alférez Real. Violines: Tatiana Tchijova, Lucas Jaramillo, Angélica Arroyave, Juan Pablo Villa, Darwin Tróchez. Violas: Ángela Dean, Jimmy Velásquez, Carolina Cuenta. Violonchelos: David Marín, Margarita Mendoza. Contrabajo: Alejandro Vera.

Coro Universidad de Nariño: Sopranos: María Clemencia Hurtado, Johana Coral, Natalia Jurado, Silvana Solarte, Beatriz Cortés, Adriana Tobar, Grace Criollo, Diana Pantoja, Johanna Fernández, Nayibe Eraso, Elsy Quenguán, Jimena Serrano y Elizabeth Caicedo. Contraltos: María del Carmen Salazar, María Eugenia Córdoba, Ariel Camilo Botina, Angie Bastidas, Giovanna Guerrero, Zuly Mora, Guadalupe Mora y Karen Córdoba. Tenores: Diego Morales, William Canchala, Ricardo Martínez, Javier Gonzáles, Gilberto Benavides, Arnold Carvajal, Juan Manuel Ramírez, Óscar Leytón, Óscar Calvache, Jorge Cabrera, Wilton Pérez, Misael Vásquez, Wilson Achicanoy y Óscar Padilla. Bajos: Daniel Realpe, Jaime Ascuntar, José Legarda, Gilberto Trujillo, Juan Carlos Sánchez, Fausto Adrián Álvarez, Jhonny Morales, Nelson Revelo, Juan Hernán Bastidas, Danny Cabrera y Andrés Zarama.

Coro Facultad de Artes: Sopranos: Liseth Villota, Nathali López, Kelly Benavides, Nathali Benavides y Martha Rosero. Contraltos: Giovanna Guerrero, Zuly Mora, Alejandra Lorza y Adriana Guevara. Tenores: Juan Carlos Córdoba y Jairo Ordóñez. Bajos: Gabriel Hernández, Mauricio Burgos y Nelson Ortiz.

Orquesta Universidad de Nariño: Piano y continuo: Felipe Gil. Flauta: José Menandro Bastidas. Obœ: Patricia España. Clarinete: Edward Zambrano. Fagot: Wilson López. Saxo soprano: Luis Medina. Trompeta: René Ramos. Corno: Álvaro Botina. Trombón: Iván Lucero. Violines: Diego Lasso y Pablo Muñoz. Viola: Mariluz Pereira. Violonchelos: Laureano Rojas y Óscar Montenegro. Contrabajo: John Byron Zambrano. Zampoñas y campanas tubulares: Pablo Muñoz y Luis Tatalchá. Timbales: Germán Ruiz.

conseguir un acuerdo de paz que ponga fin a medio siglo de guerra fratricida. En este contexto, nuestra querida Institución nuevamente enarbola su vocación altruista en favor de los intereses superiores de los nariñenses y los colombianos (Universidad de Nariño, 2022).

La Cantata Académica Universidad de Nariño 100 años (2004) es una muestra del crecimiento del Departamento de Música, que a esa fecha cumplía 11 años de funcionamiento como Programa de Licenciatura y abrió un camino hacia una etapa en la que Fajardo Chaves, José Guerrero Mora y Hernán Cabrera, lograron consolidar un esquema académico de formación musical a nivel profesional, que continuó su recorrido de transformación y crecimiento, nuevas vinculaciones de profesores tiempo completo, docentes catedráticos, adquisición de instrumentos musicales, restauración de la planta física, entre otros aspectos. De manera que se procederá a desarrollar la última sección de este capítulo, enfocada en los últimos años de vida de Fajardo Chaves, sus últimos trabajos, esfuerzos académicos y legado.



Imagen 18: Cantata Académica Universidad de Nariño 100 años. Año 2004.

Fuente: (Fajardo Chaves, 2004, p.7-8).

3.3. ÚLTIMOS AÑOS DEL COMPOSITOR

Los últimos años de vida del compositor ocurren en un contexto académico musical más estable. El Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño ya había dado a la sociedad varias cohortes de egresados, que nutrieron el cuerpo docente en centros de enseñanza media secundaria, así como también en instituciones como la Red de Escuelas de Formación Musical de Pasto, Batuta, la Banda Departamental de Nariño, la Secretaría de Cultura de Nariño, etc., así como también su vinculación en el Programa de Música mediante concursos de vinculación hora cátedra y concursos

de méritos para proveer cargos de tiempo completo, generando un impacto de transformación social por medio de las artes musicales y justificando la pertinencia de dicho programa en el medio, debido al esfuerzo en consolidar procesos musicales a nivel universitario, gestados desde la década de 1980.

Por ello, el periodo comprendido entre los años 2008 y 2010, si bien se continuó con revisiones y modificaciones a los planes de estudio y que se asumen como oportunidades de mejora, la situación interna del Departamento de Música transcurrió con cierta normalidad académica. En ese sentido, Fajardo Chaves, dedicado enteramente a sus labores oficiales y oficiosas comentadas en la sección anterior, fortalece su actividad como compositor, escribiendo casi la totalidad de su obra pianística, entre las cuales podemos mencionar sus Cinco Preludios (2008), Preludio y Fuga (2008) y su Sonata número 1 (2008); además, ensambles como sus Suites Nariñenses (2008), la obra “Guerrero Mora” Los Cuadros (2008), el ensamble coral El Duende del Guaico (2008), Elegía al Maestro Educador (2009), Trío II (2009) y su obra más destacada, la ópera El Duende (2008) cuyo contexto y respectivo análisis se hará para el Capítulo V.

Los Cuadros (2008), por ejemplo, es una Suite Instrumental en homenaje al pintor y amigo de Fajardo Chaves, Manuel Guerrero Mora y consta de XI secciones con las siguientes características:

Tabla 4: Esquema Suite Instrumental
“Guerrero Mora” Los Cuadros. Año 2008.

“Guerrero Mora” Los Cuadros Suite Instrumental	
I.	Autorretrato I
II.	El inicio
III.	Sur. <ol style="list-style-type: none"> 1. Paisajes 2. Volcanes 3. Alturas 4. Caminos 5. Cumbres 6. Nubes 7. Texturas 8. Espacios 9. Pueblos 10. Neblina
IV.	Autorretrato II
V.	Trópico <ol style="list-style-type: none"> 1. Trópico 2. Nocturno 3. Bruma 4. Evocación 5. Frutos
VI.	Éxodo <ol style="list-style-type: none"> 1. Éxodo 2. Largo camino 3. Sombras
VII.	Autorretrato III

VIII. Laberinto	<ol style="list-style-type: none"> 1. Laberinto 2. Minotauro y laberinto 3. Luz y sombra 4. Reflejos 5. Sombras 6. Siluetas
IX. Otros caminos	<ol style="list-style-type: none"> 1. Ababol 2. Caos 3. Gótico 4. Rojo y verde
X. Autorretrato IV	
XI. Guerrero Mora (Semblanza y final)	

Fuente: Repositorio de partituras compartido por José Menandro Bastidas.

La Suite Los Cuadros, fue una obra que surgió de la intención del mismo Fajardo Chaves gracias al lazo de amistad que lo unía con el artista Manuel Guerrero Mora, hermano de su colega y también amigo, José Guerrero Mora, referenciado reiterativamente debido a sus publicaciones sobre el compositor en mención.

Manuel Guerrero Mora expresa en la entrevista realizada el 25 de mayo de 2022, su opinión acerca de la Suite Guerrero Mora Los Cuadros (2008):

Con Javier [Fajardo Chaves] hablábamos mucho sobre los intereses musicales de él, pues tenía la intención de hacer algo escénico, con danza, teatro y que se refieran a las leyendas y a las cosas de Nariño, lo que aquí [en Nariño], se comenta siempre, del “cura sin cabeza”, del “duende”, de todo lo que existe sobre mitología nuestra y él tenía interés en plasmar eso. Javier [Fajardo Chaves] se entusiasmó cuando yo realicé mi serie [trabajo pictórico] Éxodo, que se refiere al desplazamiento. Éxodo es una serie de muchas pinturas y entonces él se entusiasmó y quiso hacer algo como lo que hizo Mussorgsky en “Cuadros de una Exposición”⁷⁸ que se refiere a una exposición de cuadros. Posteriormente él me llamó y me dijo “le tengo una sorpresa” y me llevó a su casa y me presentó la obra, que es para coros y orquesta. La obra me gustó mucho, siento que pudo plasmar mi obra con su música. La intención era montarla, pero nunca se pudo lograr debido a los altos costos. Espero que algún día pueda montarse esa obra (Guerrero Mora, 2022).

Llama la atención lo aportado por Guerrero Mora (2022) pues las obras de Fajardo Chaves han sido poco interpretadas y la mayoría de estas se encuentran sin estrenar. Sin embargo, sí se interpretaban las obras por encargo que Fajardo Chaves escribía para un número de estudiantes, colegas y para

78 Mussorgsky escribió Cuadros de una Exposición en 1874 como una Suite para Piano y Maurice Ravel realizó la versión para orquesta en 1922. Esta composición se realizó en homenaje al artista y arquitecto Víctor Hartmann quien murió a la edad de 39 años. Mussorgsky tomó como referente 10 pinturas de Hartmann para su suite. Estas son: El Gnomo, El Viejo Castillo, Tullerías, Carro de Buey, Ballet de los Pollos en su Cascarón, Samuel Goldenberg y Schmuyle, El Mercado de los Limoges, Las Catatumbas, La Cabaña sobre Patas de Gallo, y La Gran Puerta de Kiev (Área Artística OSSLP, 2020).

la Universidad de Nariño, como obras para piano, guitarra, canto, trompeta, música de cámara, orquestales, etc., como su ya mencionada Cantata Académica Universidad de Nariño 100 años (2004); Vals del Recuerdo (2007)⁷⁹ escrita para su colega Felipe Gil⁸⁰, Concierto para Guitarra y Orquesta (2007), escrita y dedicada a Luis Olmedo Tutalchá; Pasillo en La menor (2008) dedicada a Daniel Moncayo; Suite Nariñense (2008) escrita y dedicada a John Marino Granda; Trío (2009) escrita para Nathalia Burbano, Jorge Burbano y Diego Palacios Dávila; Trío II (2009) para Daniel López Casanova, Eliana Delgado y Diego Palacios Dávila, estas dos últimas escritas para la asignatura Práctica Musical Conjunta - Música de Cámara, siendo todos los mencionados estudiantes de la asignatura; El Duende del Guaico (2008), una obra escrita para coro femenino como encargo a la naciente agrupación Ecovocal Ensemble; y finalmente su Ópera El Duende (2008) escrita como parte de sus obligaciones académicas derivadas de su año sabático (que como ya se mencionó, se hablará en detalle en el capítulo V), entre otras composiciones.

Son muchas las obras y muchos los testimonios de exestudiantes y colegas que afirman que Fajardo Chaves escribió obras para ellos, en sus respectivos compromisos académicos durante la carrera y para conciertos de grado⁸¹, lo que sería copioso anexarlas todas. Sin embargo, cabe mencionar la obra El Duende del Guaico (2008) escrita para Ecovocal Ensemble⁸².

El Duende del Guaico (2008) se estrenó, según el autor del texto, Luis Alfonso Caicedo (2022) en el marco de un evento que conmemoraba la labor de la mujer en la región de Nariño, en el semestre B del año 2008 (Ver ejemplo musical 3).

Con respecto a Ecovocal Ensemble, su directora administrativa, integrante del coro y fundadora de aquel ensemble, Alejandra Lorza, comenta lo siguiente en una entrevista realizada el 3 de agosto de 2022:

(...) Nuestro interés por la música coral podemos decir que inicia con la Cantata Académica [Universidad de Nariño 100 años]. Ese montaje fue importante porque una vez finalizado y estrenada la obra, quisimos, junto con otras amigas, incursionar con un grupo de voces femeninas. Javier [Fajardo Chaves] nos motivó y comenzó a escribir para nuestro coro arreglos musicales de la Guaneña⁸³, el Miranchurito, Noches de Bocagrande, El Año Viejo y también arreglos de la música del profesor Rolando Chamorro, en fin (...). Hasta que un 16 de octubre del 2008 nació Ecovocal con música original de Fajardo [Chaves] como Pastusita Corazón (2008), En Mi Tierra la del Sur (2008) y Solo Tu (2004). En esa época fue cuando

79 Una obra de carácter elegante escrita en dos secciones y de duración corta y que posterior a su composición, fue un vals de relativa popularidad entre los estudiantes del Departamento de Música de los años 2007 - 2011.

80 Felipe Gil Jimenez (1965 -), quien desempeñó labores como docente de tiempo completo en el Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño desde el año 2000 hasta el 2017.

81 El Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño, tenía entre sus requisitos de grado durante la época de Fajardo Chaves, la modalidad "Recital Interpretativo". En este, los estudiantes de cada énfasis instrumental debían interpretar, como requisito en el canon de repertorio, una obra de un compositor nariñense

82 Grupo coral femenino integrado por Nathaly López, Lluvia del Amanecer, Beatriz Cortés de la Rosa, Gabriela Barrera Arciniegas, Alejandra Lorza Montenegro, Elizabeth Caicedo, Kelly Benavides y Zully Mora. Su actividad como grupo inició en el año 2008. En el año 2013 adquiere la denominación de Fundación Vocal Arte, donde realiza procesos de transformación e inclusión social por medio de la música y el canto.

83 El arreglo musical en mención se titula El Regreso de la Guaneña (2008) y fue escrito para Ecovocal Ensemble. Cuenta Alejandra Lorza que dicha obra fue parte del montaje musical organizado por el Sr. Óscar Salazar, en un intento de él por hacer una presentación de versiones de la obra "La Guaneña", obra popular nariñense.

escribió la obra *El Duende del Guaico* (2008)⁸⁴ y él incluso determinó quiénes eran los personales y cómo íbamos a estar distribuidas; lo que él quería en la escenografía y él incluso estaba mandando propuestas porque quería desarrollarla [presentarla en público] y fue a visitar patrocinadores (Lorza, 2022).

Continúa Alejandra Lorza al respecto de su agrupación coral

(...) Nuestro coro llamaba muchísimo la atención y Javier [Fajardo Chaves] siempre entendió por qué nos llamábamos Ecovocal, [pues] la construcción del nombre para el coro, partió también por sugerencias de él, ya que nos íbamos a llamar de mil formas... era una locura, pero llegamos a una conclusión, cuando él [Fajardo Chaves] nos reunía siempre nos decía “todas son sopranas, no hay altos” decía, “me toca ajustar las obras a un ensamble de sopranos”, entonces llegamos a la historia de Eco, la ninfa de la voz repetida y por eso le colocamos Ecovocal, por la ninfa de la voz repetida (...) Javier [Fajardo Chaves] nos impulsó muchísimo para participar en los concursos, nos apoyó muchísimo para el viaje a México, el primer viaje a México que tuvimos a Mérida en 2009 (Lorza, 2022).

Ecovocal Ensamble grabó una producción musical con música y arreglos de Fajardo Chaves en el año 2009, titulado *En Mi Tierra la del Sur*. Las canciones de dicha producción incluyen arreglos para coro femenino de obras como *La Guaneña*, *El Cafetero*, *El Chambú*, *El Miranchurito*, *Año Viejo*, *Libres*, *Sola Camisola*, *Himno del Departamento de Nariño*, *Himno Municipio de San Juan de Pasto* y composiciones originales como *En Mi Tierra la del Sur* (2008), *Pastusita Corazón* (2009)⁸⁵ y *Ñapanga* (2009)⁸⁶.

Actualmente, Ecovocal Ensamble se denomina *Fundación Vocal Arte* y organiza desde el año 2013 el Festival Coral Javier Fajardo Chaves, que convoca agrupaciones locales, nacionales e internacionales en la ciudad de Pasto y durante una semana realizan conciertos, conferencias y talleres a los interesados en la música coral y el canto en general.

En este orden de ideas, es importante resaltar esos últimos años del compositor los cuales fueron, a nivel de producción académica, los más prolíficos y en el que su música se enmarcaba de manera más contundente, dentro de un estilo que combinaba los ritmos utilizados en la zona andina colombiana y latinoamericana, bajo estructuras tradicionales de la música académica europea, de manera que lo pertinente a las influencias musicales que recibió Fajardo Chaves y que definieron su música, se desarrollarán en el siguiente capítulo.

Fajardo Chaves falleció el 19 de febrero de 2011 tras una breve enfermedad y dejando inconclusos sus estudios de *Mæstría en Educación* en la Universidad de Nariño, los cuales fueron concedidos mediante comisión de estudios el 9 de diciembre de 2009⁸⁷, para su inicio en el primer semestre del año 2010.

84 Estampa Musical Nariñense. Ensamble Vocal Femenino Ecovocal. El texto de la obra fue escrito por Luis Alfonso Caicedo y la música por Fajardo Chaves.

85 *Pastusita Corazón* data del año 1996 en versión para Soprano, Alto y Tenor (Ver anexo 1).

86 *Ñapanga* data del año 2001 en versión para Soprano, Alto y Tenor (Ver anexo 1).

87 Según proposición 159 de diciembre 9 de 2009, El Comité Curricular del Departamento de Música de la Universidad de Nariño y en virtud de la admisión de Fajardo Chaves como estudiante a la *Mæstría en Educación* de la Universidad de Nariño, con la propuesta de investigación curricular de diseño metodológico para la implementación de elementos musicales de la región de Nariño y en asamblea de Docentes de Tiempo Completo, aprueba Comisión de Estudios con base en el Plan de Capacitación Docente vigente para Música según Acuerdo 044 de marzo 6 de 2007 (Comité Curricular Departamento de Música, 2009).

Como conclusión, el trabajo de Fajardo Chaves como gestor de la música en la ciudad de Pasto y el Departamento de Nariño son casi una constante en las fuentes primarias consultadas. Por ello, parte de su legado está plasmado en la labor docente y el impacto que esos egresados del Departamento de Música de la Universidad de Nariño han realizado en las regiones respectivas de ejercicio profesional; en el catálogo de obras compuesto por él a lo largo de su actividad compositiva para fines artísticos y pedagógicos; y en el crecimiento del Programa de Música de la mencionada universidad. Estas labores cuentan el camino de un músico nariñense y su trabajo en beneficio de una comunidad que necesitaba un programa profesional en música, fue Fajardo Chaves quien tuvo que desempeñar ese papel.

Describir al Programa de Licenciatura en Música como un proceso consolidado de formación profesional en música, merece varias lecturas. Por un lado, el proceso administrativo de convertir la Escuela de Música de la década de 1980 a un Programa de formación de licenciados adscrito a una Facultad de Artes, fue positivo en tanto el programa se hizo visible, adquirió notoriedad y recursos para su funcionamiento. Sin embargo, el mencionado proceso administrativo fue más allá de un cambio de denominación o en la emisión de un título universitario emitido en este caso por la Universidad de Nariño.

Teniendo en cuenta el problema sistemático de la institucionalización de la formación musical en la ciudad de Pasto desde los años de infancia del compositor Fajardo Chaves, que contribuyeron a que él realizara estudios profesionales en Antioquia, ya para la última década del siglo veinte, si bien se habían ganado importantes victorias en pro de la música, la ausencia de personal idóneo para impartir clases generó esa ralentización, insisto, sistemática, en la enseñanza aprendizaje en un naciente programa de música. Esto no solo generó tensiones entre los estudiantes, que veían a sus profesores como pares sin título profesional, sino también un escenario de incertidumbre respecto a su futuro profesional.

Las personas entrevistadas como Mireya Uscátegui, Mario Egas, Carlos Roberto Muñoz, José Menandro Bastidas, entre otros, dan cuenta de esas tensiones entre la comunidad universitaria de música y desde un punto de vista personal, teniendo en cuenta mi relación de colegaje con cada uno de ellos, podría afirmar que siempre hubo intenciones de ponderar la academia por encima de intereses particulares. Sin embargo, puedo argumentar la presencia de un sentimiento un tanto romántico hacia la iniciativa de formar músicos profesionales dentro de la universidad, generando que estos impulsores del Departamento de Música, encabezados por Fajardo Chaves, quisieran fundar un programa profesional equivalente a cualquier otro en Colombia, es decir, semejante al programa profesional que poseía la Universidad Nacional o la Universidad de Antioquia y eso por supuesto tiene una base positiva pero que desconocía la realidad económica, física y humana con la que se contaba en Pasto. Así, una vez rechazado por parte de la comisión de ICFES la apertura de un programa profesional en música, la única opción fue abrir un programa de licenciatura con modestas condiciones físicas, pocos docentes con título profesional, casi nula dotación de repertorio de estudio, entre otras carencias.

Fajardo Chaves desempeñó, como ya se dijo, labores oficiales y oficiosas, resultado de la falta de personal calificado, que dicho sea de paso, no es el fin ponderar las habilidades extraordinarias del compositor en mención, pues Fajardo Chaves tampoco se formó profesionalmente como compositor, ni como afinador de pianos o como violinista, sino que tuvo que desempeñar esas labores por su decidido compromiso a su trabajo y también porque debían subsanarse, a como diera lugar, problemáticas

inherentes a la enseñanza musical y él tuvo que asumir esas responsabilidades; es decir, esas labores oficiosas, pudieron ser ejecutadas por otro músico, pero todas las condiciones hasta ahora expuestas determinaron que ese alguien fuera Fajardo Chaves.

En la actualidad, la Sala de Audiciones del Departamento de Música de la Universidad de Nariño lleva el nombre “Auditorio Javier Fajardo Chaves”, espacio que cuenta con un aforo de aproximadamente cien personas y que es utilizado para conciertos didácticos, recitales institucionales, audiciones de estudiantes, entre otras. Además, en la ciudad de Pasto y desde el año 2011 se realiza el Festival Coral Javier Fajardo Chaves, organizado por la Fundación Vocal Arte y en la Dirección Administrativa de Alejandra Lorza y el acompañamiento musical de jóvenes músicos de la Universidad de Nariño.

Enseguida el ejemplo musical 3:

EL DUENDE DEL GUAICO

**ESTAMPA REGIONAL NARIÑENSE
ENSAMBLE VOCAL FEMENINO
ECOVOCAL**

**AUTOR:
LUIS ALFONSO CAICEDO RODRIGUEZ
COMPOSITOR:
JAVIER FAJARDO CH.**

**DOCENTES
UNIVERSIDAD DE NARIÑO
SAN JUAN DE PASTO
COLOMBIA**

EL DUENDE DEL GUAICO

(DUNDE)

MMM, vení, vení, vení...
Maruja, vení, vení, vení...
MMM, no te quedes allí
Maruja, vení, vení, vení...

En las tardes y las noches
Se siente que allí está
No se mira nada y nadie
Que miedo, miedo será...

Pequeñito de sombrero
y con los pies al revés
Sin nariz, ojos y orejas
Parece que el Duende es...

Los llevará a la quebrada
y allí los ocultará
les hará trenzas muy finas
y con ellos bailará

(DUENDE)

MMM, vení, vení, vení
Maruja, vení, vení, vení
MMM, no te quedes allí
Maruja, vení, vení, vení...

Con una buena insultada
el Duende se enojará
y después de una endiablada
al Duende oirán llorar

Duendeeeee....!

A niños deja tranquilos
cuando lo han sacado ya
jovencitas enduendadas
hijos no tendrán jamás

(CAMPESINAS)

En cuevas, bosques, chorreras
Allí se sabe que está
Qué será...?, qué será...?
Que miedo qué será--?, qué será...?

Bruja, diablo, cueche, descabezado,
gritón, la viuda, culirabón, qué será---?

Duendeeeee.....!

Juguetón, enamorado
Negro o Blanco puede ser
Enduenda a niñas y niños
A jovencitas también

Duendeeeee....!

Les cantará cosas lindas
los llevará a pasear
por bosques y chaquiñanes
el Duende los llevará

(CAMPESINAS)

Lo tienen que exorcisar
con agua bendita y ajo
al Duende han de espantar

El triste Duende del Guaico
llorando se alejará
y nunca vuelve a enduendar
a quien ha enduendado ya

(DUENDE)

MMM; vení, vení, vení
Maruja, vení, vení, vení
MMM, no te quedes allí
Maruja, vení, vení, vení...

EL DUENDE DEL GUAICO

ESTAMPA REGIONAÑ NARIÑENSE

Autor: LUIS ALFONSO CAICEDO R
Compositor: JAVIER FAJARDO CH.

La percusión suena y salen al escenario 7 campesinas muy alegres y cantando haciendo un círculo y realizando coreografías y admirando el paisaje.

<maruja, una de ellas, se aleja un poco y se desentendiende de sus compañeras....

Mientras las chicas admiran lo que les rodea, Maruja se entretiene con treboles, chapules sobre la hierba. Sus compañeras la llaman , pero ella las ignora.

Se acerca poco a poco un ente misterioso con sombrero grande que le cubre el rostro terrible y con los pies al revés y una muy peculiar:

Lanza un conjuro

PERCUSION

Allegro

Soprano 1/2

Alto 1/2

Maruja

Duende

APARECE EL DUENDE Y HACE UN CONJURO - dirigiendose a las chiquillas y al publico con las manos entrelazadas delante de la boca- Con voz sordida y grave---

EL DUENDE- ESTAMPA REGIONAL

13

S 1/2

... .. La la la la

A 1

Maria se siente extraña y balbucea
y se siente afectada por el conjuro del Duende..
Camina enajenada y distraída

M
(S. I)

Uy... Uh...

D.
(Alto II)

ve - ni... Ma... .. ru - ja: no te que - des

4

17

S 1/2

... ..

A 1

M
(S. I)

D.
(Alto II)

a - lli Ma - ru - ja... ve - ni, ve - ni ve - ni...!

rit.

21

S 1/2

Ah...!

A 1

M
(S. I)

D.
(Alto II)

Una campesina: Qué paz, qué cielo...!
Otra: Miren la chorrera tan bella
Otra: Y los arboles y la quebrada...
Otra: miren los pajarillos como cantan
Otra: Marujita venga, venga, no se aleje...
Maruja está atontada y no les hace caso:
se aleja hacia un lado.... Por donde está el Duende...!
El duende musita palabras extrañas y da vueltas sobre si mismo
y extiende los brazos hacia Maruja.

La

EL DUENDE- ESTAMPA REGIONAL

25

S 1/2

A 1

M (S. I)

D. (Alto II)

29

S 1/2

A 1

M (S. I)

D. (Alto II)

33

ritardando

S 1/2

A 1

M (S. I)

D. (Alto II)

Una campesina: no se escuchan los pajarillos
 Otra: se puso el cielo raro
 Otra: y se siente frio... Tengo miedo..
 Otra: Maruja venga, venga con nosotros y no se aleje carajo....
 Otra: Parece que hay alguien alla..
 Todas: quien anda por áhi...?
 Otra: Qué sera...Ah..? Qué será...?
 Maruja carajo, venga pa' cá.....
 Duo de campesinas cantan:

EL DUENDE- ESTAMPA REGIONAL

37 Moderato Trio-I

S 1/2
 illos
 y no se aleje

A 1

PERCUSION

M (S. I)

D. (Alto II)

En cue - vas, bos - ques, cho - rre - ras...
 tar - des y/en las no ches

41 Trio-II

S 1/2

A 1

M (S. I)

D. (Alto II)

Ay! a lli se sa - be que/es - tá... Qué se - rá, qué se -
 Ay! se sien - te que a lli/es - tá...

45

S 1/2

A 1

M (S. I)

D. (Alto II)

rá - Qué mie - do, qué se - rá... qué se - rá... En las

EL DUENDE- ESTAMPA REGIONAL

7

Trio-III

49

S 1/2
2.
tá... No se mi - ra na - da/y na - die ... Qué mie - do, mie - do se -

A 1

M
(S. I)

D.
(Alto II)

Tutti

53

S 1/2
rá... Bru - ja, dia - blo, cue - che... des - ca - be - za - do, gri -

A 1
Manotean y hacen gestos desafiantes

M
(S. I)

D.
(Alto II)

57

S 1/2
tón... La viu - da, cu - li - ra - bón: quién se -

A 1

M
(S. I)

D.
(Alto II)

EL DUENDE- ESTAMPA REGIONAL

8

61

Gritan espantadas: Duende,
Ay...Duende

S 1/2
rá...? Ay Ay

A 1
(gritos ad libitum) Ay

M
(S. I)

D.
(Alto II)

65

Gritan espantadas: Duende,
Ay...Duende

Trio-I

S 1/2
Pe - que - ñi - to de som - bre - ro... y con los pies al re -

A 1

M
(S. I)

D.
(Alto II)

69

Trio-II

S 1/2
vés... sin na - riz, o - jos y/o - re - jas pa - re - ce que/el duen - de

A 1

M
(S. I)

D.
(Alto II)

EL DUENDE- ESTAMPA REGIONAL

73

Gritan espantadas: Duende,
Ay...Duende

S 1/2
es...! Ay Ay

A 1
(gritos ad libitum) Ay

M
(S. I)

D.
(Alto II)

77

Maria se siente extraña y balbucea
y se siente afectada por el conjuro del Duende..
Camina enajenada y distraída

S 1/2

A 1

M
(S. I)
El duende vuelve hacer en voz baja
su conjuro y llamado a Maruja Ay Uy...

D.
(Alto II)
Mmm... ve - ni, ve - ni, ve - ni... Ma... ..

81

Maria manotea y se mueve extrañamente

S 1/2

A 1

M
(S. I)
Uh... Ay

D.
(Alto II)
ru - ja: no te que - des a - lli Ma - ru - ja...

EL DUENDE- ESTAMPA REGIONAL

10

85

Gritan espantadas: Duende,
Ay...Duende

Trio-III

S 1/2 Uh Ju - gue -

A 1 (libremente)

M (S. I) Maria rei desafortadamente

D. (Alto II) ve - ní, ve - ní ve - ní...!

89

S 1/2 tón, e - na - mo - ra - de Ne - gro/o Blan - co pue - de ser...

A 1

M (S. I) El Duende se acerca y corteja a Maruja

D. (Alto II)

93

S 1/2 En - duen - da/a ni - ñas y ni - ños a

A 1 Uy... Uy Ay Ay Ay

M (S. I) El Duende camina alrededor de Maruja y esta le coquetea embobada y con la mirada extraviada

D. (Alto II)

EL DUENDE- ESTAMPA REGIONAL

11

97

S 1/2

jo - ven - ci - tas tam - bién.. Ay Ay

A 1

(gritos ad libitum)

M (S. I)

El Duende le ofrece panelitas, batidos y golosinas que tiene en las mangas de su camisa

D. (Alto II)

Gritan espantadas: Duende, Ay...Duende

101

S 1/2

Les lle - va - rá/a la que - bra da y/a - can - ta - rá co - sas lin - das y

A 1

Ay Uy Uy

M (S. I)

El Duende invita a Maruja a caminar y la aleja mas de sus compañeras

D. (Alto II)

Gritan espantadas: Duende, Ay...Duende

Trio-I

105

S 1/2

lí los o - cul - ta - rá les ha - rá tren - zas muy fi - nas los lle - va - rá/a pa - sear por bos - ques y cha - qui - ña - nes

A 1

El Duende baila con Maruja y se la lleva

M (S. I)

Le toma el cabello y le empieza a hacer trenzas

D. (Alto II)

EL DUENDE- ESTAMPA REGIONAL

Trio-II 12

109

1. y con e - llos bai - la - rá les El

2. Uy Uy Uy Uy

M (S. I) El Duende empieza a bailar con ella

D. (Alto II)

113

Tutti

Duen - de los lle - va - rá... la la la

las chicas corren por Maruja y la cogen del brazo y empiezan a jalar: el duende tambien tira del otro brazo

M (S. I)

D. (Alto II)

117

... Ah! la la la la

M (S. I)

D. (Alto II)

121

S 1/2

.... Ah! Ah!... Y si lo quie - ren sa -

A 1

M (S. I)

D. (Alto II)

Trio-III

Una de las chicas corre y trae agua bendita
hace conjuros contra el duende y lo insulta

125

S 1/2

car lo tie - nen que/e - xor - ci - sar... con a - gua ben - di - ta/y

A 1

M (S. I)

D. (Alto II)

Tutti

Trio-I

El Duende suelta a Maruja y esta queda en el piso embobada

129

S 1/2

a - jo, al duen - de han de/es - pan - tar... con u - na bue - na/in - sul -
y des - pués de/u - na/en - dia -

A 1

M (S. I)

D. (Alto II)

Trio-II

El duende se retuerce y gime
masculla palabras misteriosas

EL DUENDE- ESTAMPA REGIONAL

ritardando

14

133

S 1/2

A 1

M (S. I)

D. (Alto II)

ta - da el Due - de se/e - no - ja - rá al Duen - de oi - rán llo -
bla - da

Gritan espantadas: Duende,
Ay...Duende

137

S 1/2

A 1

M (S. I)

D. (Alto II)

rar... Ay Ay

(gritos ad libitum) Ay

Todas las chicas increpan y gritan al duende

141

S 1/2

A 1

M (S. I)

D. (Alto II)

Ay

El duende llora y grita de rabia y agita sus brazos al aire

EL DUENDE- ESTAMPA REGIONAL

Trio-III

145

S 1/2

El tris - te duen - de del Guai - co llo - ran - do se/a - le - ja - rá...

A 1

M (S. I)

El Duende comienza a alejarse llorando...

D. (Alto II)

Tutti

149

S 1/2

y nun - ca vuel - ve/a/en - duen - dar a quien ha/en - duen - da - do ya...

A 1

M (S. I)

El Duende se va... se va y se aleja...

D. (Alto II)

153

S 1/2

A ni - ños de - ja tran - qui - los cuan - do lo/han sa - ca - do ya...

A 1

M (S. I)

D. (Alto II)

157

S 1/2

jo - ven - ci - tas en - duen - da - das hi - jos no ten - drán ja - mas...

A 1

Maruja se levanta y se recupera y se integra con sus compañeras

M (S. I)

D. (Alto II)

161

S 1/2

la la

A 1

Todas cantan alegres

M (S. I)

D. (Alto II)

165

S 1/2

la la la la Ah... la la

A 1

M (S. I)

D. (Alto II)

169

S 1/2
la la la la la la ...

A 1

M
(S. I)

D.
(Alto II)

LAS MUCHACHAS SE ABRAZAN Y SALTANDO
SE ALEJAN GRITANDO AL MIRAR HACIA ATRÁS:

VETE DUENDE Y NO VUELVAS MAS....!!!!

El Traje del Duende:

- Un sombrero grandisimo que le tapa los ojos y el rostro
- Camisa de colores chillones ojala pintada a un lado del pecho con una chorrera y del otro una quebrada
- Pantalones blancos con rayas verdes...
- Uñas super largas
- Hacer con espuma un par de pies para colocarlos al revés
- El Duende trae colgados en los brazos: panelitas, bartidos y golosinas que dara a Maruja para conquistarla.
- El tamaño del Duende es muy pequeño

Ejemplo musical 3: El Duende del Guaico. Compositor Javier Emilio Fajardo (2008).
Texto: Luis Alfonso Caicedo. Editado por el autor. Fuente: Alejandra Lorza.



a música, al igual que la mitología (Lévi-Strauss, 1968), expresa estructuras mentales. Ella es una metáfora cultural que reproduce memoria y crea alianzas. Así la música, como un lenguaje, se transmite por generaciones y por ello reproduce valores y sentidos de pertenencia social. Desde esta perspectiva, es posible aproximarse a la música desde la teoría del hábitus planteada por Bourdieu (1972), la cual menciona prácticas, estilos y técnicas como desarrolladores de procesos culturales y de creación y naturalización⁸⁸. De esta forma, podríamos decir que la música no sólo es un código simbólico, pues también reproduce pensamientos y prácticas de una sociedad que compete a lo político, educativo, económico, y, además, está sujeta a los progresivos cambios del mundo. Por lo tanto, y en términos de causa - consecuencia, son muchos los factores musicales y extramusicales que influyen en el proceso de creación y recepción de una pieza musical, haciendo de esta tarea un laborioso camino que deben realizar los compositores y para nuestro caso específico, Fajardo Chaves.

Como se ha expuesto hasta este punto, Fajardo Chaves fue un músico que se desempeñó como docente, gestor cultural y funcionario administrativo. Las demandas que estas actividades le impusieron, estuvieron estrechamente relacionadas con su faceta de compositor. Así, puede apreciarse que su música tenía una finalidad eminentemente pedagógica en sus primeras creaciones. Posteriormente extendió sus horizontes y compuso por razones artísticas personales y por encargo. Sin embargo, su quehacer como docente y compositor siguieron estando relacionados y sus obras más tardías también fueron pensadas como productos que le permitieron hacer más visible su productividad académica dentro de la Universidad de Nariño. En consecuencia, puede afirmarse que la opera omnia de Fajardo Chaves obedeció a diversos propósitos de creación.

No obstante, hay una característica que es transversal al trabajo artístico que realizó Fajardo Chaves desde 1983 hasta 2010 que es la insistencia del compositor en incluir ritmos de tradición popular en la mayoría de sus composiciones, pues a pesar de los cambios que experimentó su estilo, la presencia de timbres y sonoridades con frecuencia introdujo en sus composiciones “rasgos identitarios” de diversa índole. Un barrido de la obra de Fajardo Chaves sugiere que, a pesar de las diferencias individuales, dichos rasgos operan en tres niveles de forma dinámica y fluida: lo local, lo nacional y lo latinoamericano. Como resultado, la obra de Fajardo Chaves puede entenderse

88 El habitus se define como “un sistema de disposiciones durables y transferibles -estructuras estructuradas predisuestas a funcionar como estructuras estructurantes- que integran todas las experiencias pasadas y funciona en cada momento como matriz estructurante de las percepciones, las apreciaciones y las acciones de los agentes cara a una coyuntura o acontecimiento y que él contribuye a producir” (Bourdieu, 1972, p.178).

también como el producto de un músico interesado en la utilización de ritmos de tradición popular en Latinoamérica, Colombia y Nariño, enmarcados en esquemas o formas musicales traídos de la música académica propia del canon occidental. Así, ciertas nociones de lo que en su universo aural se constituían en representaciones de las músicas latinoamericanas y colombianas, influenciaron el camino compositivo de Fajardo Chaves, pues en gran parte la negociación que el compositor hizo entre estos diversos niveles identitarios fue producto de los imaginarios que adoptó como un músico nariñense⁸⁹. Este aspecto es relevante para la comprensión de su obra, pues debido al ejercicio de su oficio artístico y docente en una zona de frontera conoció tanto los ritmos populares interpretados en el suroccidente colombiano como las músicas provenientes de Ecuador, Perú, Bolivia y Chile.⁹⁰

Este capítulo explora esas influencias musicales para indagar cómo los imaginarios de la música latinoamericana, colombiana y nariñense, construidos durante gran parte del siglo XX a través de la industria cultural y los circuitos locales, que permitieron desde la llegada de las “vitrolas y de los discos de 78 rpm” (Mesa Martínez, 2015, p.62) y la popularización de la radio y la televisión hasta el arribo de nuevas tecnologías, influenciaron a un compositor académico que era a la vez un docente y gestor cultural.

Para este estudio se parte de los marcos teóricos propuestos por Michel Gobat (2013) en torno a la invención del concepto de Latinoamérica y a lo que él llama “raza andina”, además de lo referido por Pablo Palomino (2021) al respecto de una música latinoamericana. Asimismo, se tendrán en cuenta los postulados de Carolina Santamaría en *Vitrolas, rocolas y radioteatros* (2014), en torno a la música colombiana y al territorio nacional. De igual manera, es necesario mencionar el trabajo realizado por Luis Gabriel Mesa en *Luis Enrique Nieto, la música nariñense en los años del Clavel Rojo* (2015), dado que es un importante referente de estudio de cómo “la tradición andina” se desarrolló en Nariño, configurando una noción de “música nariñense”. Finalmente, este capítulo presenta un análisis de las representaciones musicales de lo latinoamericano, colombiano y nariñense, soportado bajo los postulados de Juan Pablo González en *Pensar la música desde América Latina, problemas e interrogantes* (2021). Dichos postulados serán contrastados con ejemplos musicales que contribuyen a entender, de manera general, las configuraciones rítmicas presentadas por Fajardo Chaves.

Michel Gobat (2013) en “The Invention of Latin America: A Transnational History of Anti Imperialism, Democracy and Race”⁹¹, señala cómo la concepción del término Latinoamérica obedece a una reinterpretación del concepto de “raza latina” acuñado por los franceses durante el siglo XIX en respuesta a los discursos eugenésicos anglosajones y alemanes. Así, las élites en Centroamérica, el Caribe y Suramérica reinterpretaron la noción de “lo latino” reafirmando un imaginario de un legado común⁹², que si bien reconocía cómo los procesos políticos, antropológicos y sociológicos dieron

89 Entiéndase la palabra imaginario desde la definición del Diccionario de la Real Academia Española, como una representación mental de algo o de alguien. Para el caso de Fajardo Chaves y la música latinoamericana, colombiana y nariñense, hacen referencia a esa representación que el compositor asumía de estas músicas.

90 Estos países pertenecen a una zona panandina. Acorde a Narda Enriquez (2001), el Panandinismo hace hincapié en estudiar los fenómenos sociales y la identidad étnica de dicha ubicación geográfica.

91 La invención de América Latina: Una historia transnacional del anti imperialismo, la democracia y la raza (Traducción propia).

92 Según Francisco García-Jurado (2023) la mención de la palabra imaginario, presenta un mundo irreal o imposible, donde puede gestarse una literatura, concepto o idea.

origen a un conjunto de estados nacionales, también facilitó establecer una comunidad imaginada⁹³, que construyó un “otro” ubicado en el norte del hemisferio.

Desde esta perspectiva, la noción de “lo latinoamericano” aparece como una construcción de la diferencia que en parte responde al proyecto imperialista estadounidense de finales del siglo XIX y principios del XX. Este esfuerzo por construir a un “otro” no sólo implicó la construcción de Latinoamérica como denominación de un territorio, también conllevó la producción de imaginarios que apelaron a cambiantes rasgos culturales que, entre otros asuntos, incluyeron a la música. Es precisamente, la presencia de algunos de estos rasgos en la obra de Fajardo Chaves, lo que introdujo en ella colores, estéticas, armonías y elementos rítmicos característicos que, aunque pensadas en clave autøxótica, respondían a imaginarios de lo latinoamericano producidos y reproducidos desde ámbitos tan diversos como la música académica, las músicas tradicionales y las mesomúsicas⁹⁴.

Palomino (2021) por su parte, desarrolla la temática de la música en Latinoamérica, abordando las características propias del continente, que él ha llamado heterogéneo desde el punto de vista lingüístico, étnico, geográfico, pero principalmente musical. Así, el autor hace un paneo general de la situación artística continental y contextualiza al lector desde los primeros esfuerzos musicales en Estados Unidos, México, Brasil y Argentina y en las redes transnacionales que se formarán en el camino en Latinoamérica, con el deseo de unificar criterios en torno a una música latinoamericana. Para Palomino, la construcción de “lo Latinoamericano” no debería entenderse como un simple proceso de “oposición” a un otro ubicado en el norte del hemisferio, por el contrario, implicó complejos procesos de negociación entre lo hemisférico, lo local y lo nacional que fueron mediadas por agentes que en distintos momentos operaron bajo la lógica panamericanista, la latinoamericana y la nacionalista, sin encontrar aparentes contradicciones en ello.

Si bien “lo latinoamericano” tiene miradas opuestas entre los autores anteriormente mencionados, cabe anotar el largo proceso que significó otorgarle a un espacio geográfico, la nomenclatura Latinoamérica, que, si bien, Gobat y Palomino refieren razones de origen diferentes, sí se hace necesario comentar el largo proceso de configuración del término. Este proceso es explicado minuciosamente por Palomino (2021) y da cuenta de las redes transnacionales que se tejieron y unieron los países de Sur y Centro América, en donde las expresiones musicales de cada región se fueron trasladando hacia otras y fueron aprovechadas por músicos compositores, resultando en ese imaginario latinoamericano expresado en Fajardo Chaves.

Agregando a lo anterior, González (2021) propone en su capítulo XI, *Raíces y globalización* que, podríamos afirmar, el deseo de proponer una música con influencia en ritmos latinoamericanos, obedece a un deseo de difusión del lenguaje musical individual para poder integrarse con “el manto legitimador del multiculturalismo posmoderno, expresado desde la industria discográfica por el concepto de world music” (González, 2021, p.106), pues si bien Fajardo Chaves no se integró a un movimiento de música con fines comerciales ni tampoco realizó grabaciones discográficas de su música, su lenguaje musical lo ubica en un espacio tiempo en el que la música latinoamericana posee

93 Una comunidad es imaginada porque “aún los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión” (Anderson, 2006, p.23).

94 Es un término acuñado en la segunda mitad del siglo XX por Carlos Vega (1979) y señalado como “conjunto de creaciones funcionalmente consagradas al esparcimiento (melodías con o sin texto), a la danza de salón, a los espectáculos, a las ceremonias, actos, clases, juegos, etc., adoptadas o aceptadas por los oyentes de los países que participan de las expresiones culturales modernas” (Vega, 1979, p.5).

una “reivindicación de lo local que es de lo Local con mayúsculas, donde todos los lugares son un solo y todos los tiempos nos pertenecen” (González, 2021, p.106).

Así, lo latinoamericano abre paso hacia un entendimiento de lo colombiano y nariñense, lo segundo, que entrará a configurarse gracias a la llegada de músicas al Departamento de Nariño y a las tecnologías de reproducción musical de la época, esas vitrolas mencionadas por Santamaría (2014) y Mesa (2015) y que difundieron una música que posteriormente sería retomada por Fajardo Chaves acorde a sus propósitos compositivos.

En este orden de ideas, el presente capítulo presenta un análisis profundo acerca de las influencias musicales de Fajardo Chaves como un camino para entender su obra y también explicar cómo un compositor asociado a la academia concebía la música latinoamericana, música colombiana y música nariñense en Pasto a finales del siglo XX y comienzos del XXI. Por ello, este capítulo se divide en tres secciones.

En la primera parte, se presentarán los múltiples factores entorno a la denominación de una “música latinoamericana”, con el antecedente del proceso político e histórico que dio origen al concepto de Latinoamérica. Las influencias musicales europea, africana y norteamericana, tienen notable participación y contribuirán a entender, por ejemplo, los orígenes del pasillo colombiano, el bambuco, el huayno, el yaraví, como parte de un corpus latinoamericano y utilizados por Fajardo Chaves en su propia concepción de estas músicas y sobre la forma en que él inserta su conocimiento en estos ritmos populares, en la composición de su música. Posteriormente, se estudia cómo los imaginarios de lo regional y lo local dieron pie a representaciones de lo “colombiano” y lo “nariñense” en la obra de Fajardo Chaves, en particular, por medio de estrategias compositivas en las que adoptó y adaptó nociones de “música nacional” construida desde inicios del siglo XX.

Por su parte, la sección que cierra este capítulo ofrece un plano general sobre la música en Nariño a través de la obra de Fajardo Chaves, en relación al contexto geográfico del sur occidente colombiano. Esta zona de frontera hizo que los géneros musicales que llegaron al Departamento de Nariño a inicios del siglo XX, y en especial a la ciudad de Pasto, se enriquecieran con músicas asociadas a Ecuador y a un eje latinoamericano pan-andino, nutriéndose de ritmos propios de dicha zona, como también del interior de Colombia.

De esta manera, estas músicas enriquecieron el paisaje sonoro de Fajardo Chaves, mostrando su visión de lo latinoamericano y lo nacional. Esta sección final presenta varios ejemplos musicales de Fajardo Chaves para ilustrar cómo algunos “ritmos populares” de Latinoamérica, Colombia y Nariño son utilizados por el compositor, dentro de esquemas tradicionales de la música académica.

Así, el análisis que se presenta en este capítulo sugiere que la obra de Fajardo Chaves parte de un proceso de construcción de diversas nociones de “la música latinoamericana”, que son el resultado de un camino extenso de evolución, donde se concentra un gran número de influencias que dan como resultado una música elaborada rítmica, melódica, formal y estructuralmente.

En este orden de ideas se presenta a continuación el estudio acerca de lo regional, la música latinoamericana y la visión que tenía Fajardo Chaves en torno a ella.

4.1. LATINOAMÉRICA Y LO LATINOAMERICANO

La región que ahora llamamos Latinoamérica no fue llamada así siempre, pues debido a su pasado colonial su denominación a lo largo de la historia ha dependido de la nomenclatura dada por las potencias que “siempre codiciaron más sus tierras y riquezas” (Tünnermann, 2007, p.1), nombrándola inicialmente “Las Indias” o “el Nuevo Mundo”, pero desde esta perspectiva europea solo fue hasta el siglo XIX, en Francia, que se le asignó el nombre que actualmente conocemos. Adicionalmente a esa perspectiva, existe otra planteada por Gobat (2006) quien argumenta que, como contraparte a esos movimientos colonizadores, se generaron colaboraciones antiimperialistas que surgen a nivel regional en respuesta a la intervención de los filibusteros de William Walker en Nicaragua y desde escenarios culturales y políticos, generando una noción del concepto Latinoamérica.

Sin embargo, desde el punto de vista cultural, esta subordinación a las metrópolis europeas no es mucho más compleja de lo que pareciera ser a primera vista. Los siglos en que se sintió la influencia europea, tanto durante la colonia como el primer siglo de vida independiente, también significaron para Latinoamérica un aporte que le sumó al enriquecimiento de una música latinoamericana⁹⁵; música que también se valió de influencias africanas, indígenas y, posteriormente, norteamericanas. De hecho, como las ciudades latinoamericanas no tenían las condiciones óptimas en términos de interconexión ni tampoco se encontraban unidas bajo sistemas nacionales durante el siglo XIX (salvo por Buenos Aires y Montevideo), se generaron desarrollos dispares en términos de presentaciones de producciones culturales europeas (como la ópera italiana) que convergían con manifestaciones artísticas tradicionales habituales en ciudades que tenían dichas conexiones. Posteriormente, y gracias a las migraciones, estas prácticas se extendieron ampliando su cobertura hacia otras ciudades y países (Palomino 2021), convirtiéndose en lo que Pablo Palomino describe como un “mosaico de sistemas dispersos” (Palomino, 2021, p.35), es decir, que operaban de manera autónoma y a diferentes ritmos y niveles de desarrollo, pero generalmente con propósitos de integración

Por ejemplo, el son cubano posee influencias africanas (León, 2020); la murga de Montevideo por su parte, rasgos españoles (Chouitem, 2017) y el pasillo colombiano se considera una desambiguación del vals (Jaimés, 2015). Estas características, dan cuenta que lo “latinoamericano” es el producto de la mezcla, de varias regiones, razas y culturas, procesos se dieron de formas disímiles a escala regional, nacional y local. Sin embargo, un estudio del estilo musical del compositor Fajardo Chaves, sugiere que dichos niveles identitarios no son mutuamente excluyentes, por el contrario, indica que ellos pueden coexistir de una manera liminal, a veces complementaria y a veces contradictoria, en el trabajo de un compositor. Así lo ilustran la utilización de ritmos musicales colombianos y latinoamericanos como bambuco, pasillo, currulao, cumbia, son sureño, aire danzable nariñense, huayno, yaraví, entre otros, en la obra de Fajardo Chaves.

Sin embargo, es muy importante tener en cuenta que la mención de Fajardo Chaves como compositor de música latinoamericana, hace especial eco en lo referente a “lo andino” y a las reiteradas menciones y usos que este músico realiza en su trabajo sobre música andina. ¿Andino en lo concerniente a la cordillera de los andes colombiana? O a ¿los andes como una sola unidad biogeográfica que incluye a

95 La estructura musical de muchos de los ritmos típicos de varios países latinoamericanos sigue reglas fabricadas en Europa (Pérez, 2018, p.1).

varios países de Latinoamérica (Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia, Venezuela, Chile y Argentina). Para responder a ese interrogante, tomaremos como referente lo mencionado por Anderson (2006), Gobat (2013) y Palomino (2021) en sus respectivos análisis de los discursos que dieron forma a la noción moderna del estado-nación en esta zona geográfica que llamamos Latinoamérica y que comienza su consolidación a finales del siglo XIX.

En primera instancia la creación de Latinoamérica como región surgió como una reacción a invasiones imperialistas. Según Gobat, imperialistas franceses dieron origen a este término con la finalidad de explicar su invasión a México, ocurrida entre los años 1862 - 1867, originando el término “raza latina” (Gobat, 2013).

(...) Dado que el concepto sigue teniendo peso político, es mucho lo que está en juego para entender sus orígenes. Este es el caso incluso dentro de los Estados Unidos, donde la idea de Latinoamérica ha dado forma al actual debate sobre si la latinidad es una identidad asociada a la blancura o al multirracialismo. Un influyente defensor de “América Latina” como producto de la colonialidad es Walter Mignolo, quien define la colonialidad como “la estructura lógica de la dominación colonial que subyace al control español, holandés, británico y estadounidense de la economía y la política del Atlántico” (Gobat, 2013, p.3 Traducción propia)⁹⁶.

Por tanto, la noción geopolítica de lo latinoamericano, fue un proceso político, diplomático y económico en el cual el capitalismo desempeñó un papel fundamental, que dio inicio a procesos culturales, artísticos y musicales. Por ello, es necesario valorar al proceso de construcción y transformación del concepto de “música latinoamericana” dentro de los escenarios de la educación y el comercio. Según los registros históricos estudiados por Pablo Palomino (2021), la primera noción de “música latinoamericana” aparece en la ciudad de Mendoza (Argentina) a finales del siglo XIX e inicios del XX. Esta ciudad era un paso obligado hacia Chile, por el cual cruzaban compañías teatrales italianas y españolas, quienes requerían los servicios artísticos de músicos locales. Uno de aquellos músicos, Mariano Cortijo Vidal, de ascendencia española, dedicado a la composición de música teatral y músicas de carácter político, llegó a convertirse en un destacado compositor de “tangos americanos” (música influenciada por las zarzuelas españolas), patrocinador musical y financista del Conservatorio Nacional Mendocino. Su hijo, el también músico (y pianista) Lucas Cortijo Alahija, publicó un libro con el repertorio musical latinoamericano, haciendo un llamado a medios de comunicación, compositores y docentes de conservatorios a que dieran su punto de vista sobre la situación actual de la música en sus respectivas regiones, dando como resultado una publicación en 1919 llamada *musicología latinoamericana*.

Lo anterior nos acerca a la construcción de una primera noción de música latinoamericana, que parece tener eco y contraparte en la obra de Alejo Carpentier (1927), quien introduce el folclore cubano dentro de un marco musical de carácter continental, que posee influencia africana, que además tiene equivalencias a lo largo de la música popular de Latinoamérica (Palomino, 2021). Esto parece sugerir que, a principios del siglo XX la música latinoamericana, para ser considerada como tal, precisaba

96 (...) Since the concept continues to have political weight, much is at stake in understanding its origins. This is the case even within the United States, where the idea of Latin America has shaped the ongoing debate over whether Latina/o is an identity associated with whiteness or multiracialism. An influential proponent of “Latin America” as a product of coloniality is Walter Mignolo, who defines coloniality as the logical structure of colonial domination underlying the Spanish, Dutch, British and U.S. control of the Atlantic economy and politics (Gobat, 2013, p.3).

de un ejercicio creativo en el que con frecuencia se apelaba al autoexotismo que se consideraba un resultado lógico de las diferencias culturales que produjeron procesos asociados a la hibridación.

Retomando los esfuerzos académicos en la configuración y unificación de criterios en torno a la música latinoamericana, estos continuaron gracias al musicólogo alemán Francisco Curt Lange y se consignaron en el Boletín Latinoamericano de Música realizado en Montevideo (1935, 1941), Lima (1936), Bogotá (1938) y Rio de Janeiro (1946). El primero de estos tuvo como consigna la “lucha por el respeto y la dignificación de nuestro arte” (Curt, 2019, p.18). Este boletín tendrá secciones dedicadas a la pedagogía musical, a la creación de un diccionario latinoamericano de música y a la publicación de obras y partituras de compositores destacados. Curt Lange fue un preocupado gestor para las buenas condiciones laborales de los músicos.

Para finalizar, las políticas estatales en países como Argentina, México y Brasil en la primera mitad del siglo XX, destacaron por promover esos ritmos de tradición popular en cada país y lo insertaron en sus planes de educación musical, anteriormente a la sombra de un currículo musical basado en los compositores del canon occidental (como Bach, Haynd, Mozart, Beethoven etc.). Esta música, en dichos países de la región, se concentró en la música coral, la música tradicional y una priorización a la interpretación de ritmos populares, modernos y urbanos, lo que “terminó de plantear y consolidar la existencia de una música latinoamericana” (Palomino, 2021, p.149).

Desde esta perspectiva, la hibridación musical se presenta cuando se unen dos o más aspectos, uniendo las músicas de diferentes orígenes, con ritmos o estructuras populares, indígenas, académicas, tradicionales, entre otras. La naturalización de dichos discursos dio origen a prácticas que se extienden en el tiempo. Así lo ilustra el caso de Fajardo Chaves, pues una parte significativa de su obra se enmarca en la unión de formas traídas de la música académica con ritmos tradicionales, pero también con ejemplos de hibridación musical, cantos populares que fueron “re-escritos” en formatos clásicos, villancicos con estructuras que se perciben como inherentes a la música clásica, formas eruditas en música campesina, música de corte académico interpretada con instrumentos andinos, o viceversa. Sin embargo, no es la discusión académica el único aspecto a considerar, también es preciso valorar el papel de la noción de lo latinoamericano que adopta la obra de Fajardo Chaves en la configuración de “las músicas populares” como “músicas latinoamericanas”.

En cuanto a movimientos de difusión de música popular en el contexto de las sociedades urbanas americanas (inicios del siglo XX), cabe destacar lo mencionado por el músico Wilmer López (2017):

Su origen social ubicó su difusión en escenarios propios de las clases populares, grupos campesinos e indígenas de todo el continente. A pesar de la gran riqueza en sus géneros, estilos e instrumentación, muy pocos compositores académicos valoraron su carácter. La población musical académica de esa época, asimiló los conocimientos estéticos y formales de la música en Europa, sin desconocer su gran importancia y aporte al crecimiento formativo y académico de la música latinoamericana, es en el sincretismo y la interacción cultural de los pueblos donde nacen las expresiones que definen las identidades de estos pueblos (López, 2017, p.14).

En ese orden de ideas y gracias a la mezcla de culturas mencionadas anteriormente, en Latinoamérica surgieron ritmos musicales populares como: *cumbia, saya, bolero, samba, son, pasillo, chacarera, bambuco, danzas, yaraví, huayno*, entre muchos otros, algunos de ellos, empleados por Fajardo Chaves.

Uno de ellos, el *huayno*, por ejemplo, un ritmo peruano y centro andino (Bolivia, Norte de Argentina), es considerado como un baile en pareja y de características profanas, apenas mencionado como tal en diccionarios antiguos y señalado como danza grupal por cronistas (Mendivil, S.F). Diversos autores

narran la historia de este ritmo en términos que recuerdan aquellas que hacen énfasis en los procesos de hibridación. Por ejemplo, Julio Mendívil indica que el huayno fue permeado por las características de la música europea, adquiriendo, en su interpretación, la utilización de instrumentos musicales como el arpa, el violín y otros membranófonos de tipo pulsado, también, cambiando su “carácter monódico por elementos polifónicos de la música modal religiosa e insertando así la armonía europea a su estructura musical” (Mendívil, S.F, p.13). El huayno, ha sido utilizado reiteradamente por compositores de música popular. Este ritmo, generalmente posee compás binario y dos frases melódicas que se repiten de manera periódica y en la actualidad se interpreta en casi cualquier instrumento⁹⁷.



Ejemplo musical 4. Ejemplo de esquema rítmico de huayno.

Fuente: 12 composiciones y arreglos para piano. Revelo (2019, p.62).

A continuación, se presenta un ejemplo de huayno tradicional escrito bajo un esquema rítmico sugerido Fajardo Chaves. Este segundo movimiento de la *Suite Andino Nariñense*⁹⁸, da cuenta del interés de este compositor por los ritmos latinoamericanos. Fajardo Chaves reemplazó en ella los movimientos usuales en la suite (preludio, allemande, *courant*, *bouré*, *giga*, *sarabande*)⁹⁹, por unos más cercanos a su sentir latinoamericano, sumándose a la no extensa música de compositores nariñenses que han llevado estas músicas populares a la formalidad de la academia. Los movimientos utilizados en esta suite, son: *Preludio*, *huayno*, *bambuco*, *pasillo* y *aire danzable nariñense*.

Estructuralmente, este movimiento presenta una forma binaria *a-b-codetta*. El movimiento presenta una introducción al ritmo en mención durante los dos primeros compases, para dar lugar a una

97 Hay que tener en cuenta que el esquema rítmico del huayno suscita polémica. Por un lado, algunos teóricos musicales sugieren la combinación de corchea - dos semicorcheas (D’Harcourt, 1990, p.160; Romero, 1985, p.244), en otra orilla, Vásquez argumenta que esa configuración no resulta tan precisa, pues argumenta que una forma más cercana al ritmo tradicional, resulta de la combinación de tres semicorcheas dentro de un tresillo (Vásquez & Vergara, 1990).

98 Composición instrumental generalmente escrita en 4 o 6 movimientos y que poseen características contrastantes entre ellos.

99 Tomando como base teórica a Zamacois (1982), la Suite es una forma musical que consiste en un conjunto o “reunión” de diferentes danzas o canciones. Algunas de las danzas que se integraron a la suite de manera más recurrente fueron la allemande, courante, zarabande y giga.

frase con similar configuración en ambas manos en D y dm (compases 3 - 6). La respuesta a esa frase antecedente (compases 7 - 10), finaliza en dm como primera casilla y tonalidad axial, D en la segunda casilla, dando paso a una frase que concluye una sección corta (compases 13 - 16). La sección *b*, escrita en G se extiende hasta el compás 53 y presenta una rítmica diferente a la anterior: dos corcheas - negra, dando cuenta de un huayno particular según la concepción general y asumida así por Fajardo. Esta sección *b*, se compone de 3 periodos los cuales tienen leves cambios rítmicos que se encargan de desarrollar la obra; *b* concluye (Compases 45 - 53), con un periodo con anotación de *FF* (*fortissimo*), y una rítmica contundente con alta expresividad. Se resalta la combinación de figuras rítmicas *semicorchea - corchea - semicorchea*.

La obra presenta un tema seguido de un periodo de 8 compases y todo ello como introducción del movimiento. Continúa con la presentación del desarrollo, el cual se extiende hasta el compás 53 sin mayores cambios en la tonalidad. El ritmo propuesto y el cual es casi una constante es la unión de *semicorchea - corchea - semicorchea*, para el primer tiempo y dos corcheas para el segundo. Este ejemplo de huayno, sin embargo, entraría a formar parte de uno de los esquemas rítmicos, que según Mendivil varían de acuerdo a la zona andina desde donde se interpreta:

No se trata de abogar ahora por el particularismo en el huayno, como podría suponerse; muy por el contrario, lo que quiero decir es que cuando hablamos del huayno como un ente surgido desde las más profundas grietas de la naturaleza andina, en verdad estamos hablando de un conjunto de formas y tradiciones muy diversificadas entre sí (Mendivil, S.F, p.15).

Este segundo movimiento correspondiente a la *Suite Andino Nariñense*, finaliza con una codetta en A, seguida de una cadencia plagal (gm -D).

II - HUAYNO

Moderato

p

Measures 1-5 of the piece. The music is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Moderato'. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with eighth notes and quarter notes, while the left hand provides a steady accompaniment of quarter notes.

Measures 6-10. The music continues with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The right hand has a melodic line with eighth notes and quarter notes, and the left hand has a steady accompaniment of quarter notes. A first ending bracket is shown above measure 9.

Measures 11-15. The music continues with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The right hand has a melodic line with eighth notes and quarter notes, and the left hand has a steady accompaniment of quarter notes. A second ending bracket is shown above measure 11.

Measures 16-20. The music continues with a piano (*p*) dynamic. The right hand has a melodic line with eighth notes and quarter notes, and the left hand has a steady accompaniment of quarter notes. A mezzo-piano (*mp*) dynamic marking appears in measure 19.

Measures 21-25. The music continues with a first ending bracket above measure 21. The right hand has a melodic line with eighth notes and quarter notes, and the left hand has a steady accompaniment of quarter notes.

Measures 26-30. The music continues with a second ending bracket above measure 26. The right hand has a melodic line with eighth notes and quarter notes, and the left hand has a steady accompaniment of quarter notes.

31

36

41

46

51

56

ff

rit.

GUITRO V.

D.C.

ff

TRV

Ejemplo musical 5: Segundo movimiento - Huayno. Suite Andino Nariñense (2008).

Fuente: Archivo personal José Menandro Bastidas.

4.2. LA MÚSICA COLOMBIANA EN FAJARDO CHAVES

Colombia se ha caracterizado por su diversidad y ha sido la música una herramienta que ha procurado unificar sentimientos en pro de uno con carácter nacional y a una música colombiana como tal. Fajardo Chaves puede considerarse como un referente de esos compositores de música con características asociadas a lo nacional, a lo colombiano, pues su influencia latinoamericana o panandina, no va en contravía de una influencia colombiana. En esta sección entonces, abordaremos un contexto general en el desarrollo de la música en nuestro país, los debates históricos, las polémicas y los acuerdos y cómo ese imaginario de una música nacional los concibe un compositor como Fajardo Chaves.

Durante la primera mitad del siglo XX, Colombia ostentaba con orgullo lo que en ese momento eran considerados emblemas nacionales: el café, las orquídeas, las esmeraldas y el bambuco. La sociedad de entonces festejaba alegremente al son del bambuco como en la actualidad, podríamos afirmar, lo hacen las nuevas generaciones con la música comercial y su altísima difusión en medios de comunicación. En la búsqueda de una identidad nacional en torno a la música, una de las manifestaciones fue la exaltación de la vida campesina y a la imagen romantizada de la vida en el campo. Es decir, las composiciones ofrecían títulos sugerentes a un estereotipo de mujer joven y bonita, palabras en diminutivo acerca de instrumentos musicales, hombres con vestimentas típicas y paisajes colombianos. Este repertorio se compilaba en un periódico escrito a manera de tabloide llamado *Mundo al día*¹⁰⁰, durante los años 1924 - 1938 y que tuvo como objetivos principales:

(...) la preocupación por definir, promover y defender a ultranza una música nacional; la publicación de obras musicales con textos (en el caso de las piezas cantadas), títulos o dedicatorias que hacían referencia directa al periódico o a hechos, lugares o personajes de actualidad; y el interés por el potencial de los novedosos medios de comunicación en la difusión de la música colombiana (Cortés, 2004, p.36).

Aquel propósito en defensa de configurar una música nacional, evidencia un esfuerzo nacional por trabajar hacia un rasgo de nación, mediante esfuerzos de comunicación y difusión de la música de compositores colombianos. Estos esfuerzos eran paralelos a los realizados en otros países de Latinoamérica y da cuenta de una necesidad de construir mediante elementos sonoros una comunidad política soberana.

Así, este medio de comunicación *Mundo al día*¹⁰¹, publicó regularmente partituras de música de compositores colombianos entre 1924 y 1938 y fue una tribuna donde se dieron acaloradas discusiones sobre qué música era la ideal para ser considerada como nacional. En dichos debates, participaron algunos de los compositores y críticos musicales más destacados de la época, distinguiéndose dos bandos. En el primero Guillermo Uribe Holguín - músico bogotano formado en la Schola Cantorum de París -, sus partidarios, quienes afirmaban que la música colombiana debía tener como base los fundamentos y estructuras enseñadas bajo el modelo europeo y, en el segundo bando se encontraban Emilio Murillo, Gustavo Santos, Rafael Mariño Pinto y Jesús Bermúdez Silva, quienes aseguraban que dicha música colombiana estaba localizada en las músicas populares.

100 Periódico de dimensiones menores que las ordinarias, con fotograbados informativos.

101 Según (Cortés, 2004), el periódico *Mundo al día*, tuvo una época de prosperidad que coincide con los años en que las partituras de compositores nacionales se publicaban ahí, compilando una generosa colección musical entre los años 1928 - 1931. El grueso de música escrita y publicada en dicho periódico anualmente, comprendía aproximadamente 47 partituras y ese número decayó drásticamente en 1932 gracias a la crisis económica de la compañía Manrique y que afectó sustancialmente la producción en el periódico. Esto ocasionó que se convirtiera en semanario en el año 1933, publicando cada vez menos trabajos musicales. La última publicación de *Mundo al día* fue a finales de julio de 1938.

Las discrepancias entre ambos bandos trascendieron las páginas del semanario, extendiéndose hasta los ámbitos político y académico. Así, el análisis de Cortés sugiere, por un lado, que había partidarios de promover y difundir una enseñanza musical a manera de reflejo del modelo europeo, con sus respectivos exponentes y que la composición nacional tenía como obligación, el uso de las bases teóricas, formas y estructuras de las enseñadas en los conservatorios del viejo continente. En contraste, otros apoyaban una postura de la música colombiana apoyada enteramente en repertorios musicales de orden popular, construida alrededor de géneros musicales andinos como el bambuco y el pasillo.

Si bien la intención de difusión de la música de compositores colombianos en *Mundo al día*, es sumamente positiva, esta estuvo inmersa dentro de una fuerte polémica que inició en las primeras décadas del siglo XX y se extendió hacia todos los ámbitos culturales en torno a cuál es la música nacional, o cuál debería ser¹⁰² y esto suscitó el verdadero trasfondo de la discusión; por un lado, una música nacional con un enfoque netamente académico y por el otro, el aprendizaje de músicas populares con fines comerciales y de la industria del entretenimiento masivo.

Bajo la premisa de una música direccionada bajo parámetros del modelo europeo, encontramos la figura de Guillermo Uribe Holguín (1880-1971), violinista, director y compositor bogotano¹⁰³, cuya influencia en asuntos institucionales y académico - musicales, durante las primeras décadas del siglo XX, fue destacada. Con un notorio interés de traer a Colombia los modelos de enseñanza de su alma mater¹⁰⁴, impulsó la creación del Conservatorio Nacional y así mismo, fundó una orquesta sinfónica que con el tiempo sería la Orquesta Sinfónica Nacional. Uribe Holguín planteó una reforma profunda a las instituciones de educación musical desde el nivel escolar y ciertamente con ánimo positivo, considerando las precarias condiciones en cuanto a dotación física, talento humano que desconocía el repertorio musical europeo y condiciones mínimas de trabajo formal para un músico, inexistentes para la época (señalado en los discursos de los capítulos anteriores). Sus opiniones en cuanto a la polémica sobre la música nacional y hacia uno de sus detractores, Emilio Murillo (1880-1942), las publicaba en la *Revista del Conservatorio*, que él mismo editaba. Aquí un aparte:

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. (Uribe, 1911, p.33-34).

Agregando a lo anterior y casi en el mismo sentido de Uribe Holguín, se encontraba la corriente de Gustavo Santos (1894-1967)¹⁰⁵, el cual, una vez nombrado como Director Nacional de Bellas Artes

102 El interés por definir una música nacional surge a mediados del siglo XIX cuando, por un lado, se componen las primeras piezas escritas sobre aires nacionales (bambucos, pasillos) y por otro, se intenta elaborar un discurso acerca de una música nacional. Se pasó del costumbrismo decimonónico, a una álgida discusión en las primeras décadas del siglo XX (Cortés, 2004, p.51).

103 Si bien en el listado de obras del compositor hay abundantes piezas con temática nacional, defendía la prerrogativa de componer en un estilo europeo y academizante cuando le fuera necesario. Uribe Holguín es el primer compositor colombiano en componer sinfonías, cuartetos y sonatas en múltiples movimientos y con procedimientos estructurales neoclásicos y neorrománticos (Duque, 1999, p.1).

104 La Schola Cantorum de París.

105 Entre sus notables trabajos se destaca la creación de un Congreso Nacional de Música, el lugar idóneo para hablar del papel de la música en temas referencias al arte, la cultura y la problemática social. Gil (2009) comenta que Santos realizó el primer encuentro en enero de 1936 en la ciudad de Ibagué y se trataron, entre otras, las siguientes temáticas:

del Ministerio de Educación, escribió un documento que estudiaba la situación musical del país. Gustavo no era adepto a la música de raíces indígenas a tal punto que la consideraba “salvaje y primitiva” (Cortes, 2004, p.56), por lo que motivó a que se impulsara la música española. Sin embargo, la posición de Santos, unió de alguna manera manifestaciones musicales campesinas con populares.

Esta “unión” de pensamientos entre Uribe Holguín y Santos llegaría a su final en la segunda década del siglo XX y continuando en los años venideros. Las serias diferencias de opinión entre ellos, bajo la mirada de Cortés (2004), iniciaron con los elogios que Santos le hiciera a Emilio Murillo durante un concierto en el que se interpretó música de él y catalogándolo (a Murillo) como “campeón del arte nacional” (Cortés, 2004, p.57) y hablando sobre las falencias del Conservatorio Nacional, ocasionando el rechazo de Uribe y separando sus ideales hacia orillas contrarias. Más adelante, Santos, anexaría el Conservatorio a la Universidad Nacional, ocasionando la renuncia de Uribe Holguín como director de ese centro de estudios, y ponderando una serie de acciones en pro de músicas nacionales, enfocando sus esfuerzos en “patrocinar orfeones de campesinos y obreros, organizar sociedades de amigos del arte, y crear y fortalecer escuelas de música en diferentes ciudades del país” (Gil, 2009, p.16).

La polémica entró en su etapa más alta llegando la tercera década del siglo XX, con los comentarios de Rafæl Mariño Pinto y Jesús Bermúdez Silva, quienes criticaban no únicamente el estilo compositivo de Uribe Holguín, sino también el modelo de enseñanza musical en el Conservatorio Nacional (dirigido por Uribe). Bermúdez Silva llegó a decir que en “17 años la entidad oficial encargada de formar músicos, no había dado los resultados esperados pues no se había graduado aún el Rimsky-Korsakov o el Enrique Granados colombiano” (Cortés, 2004, p.60). Este comentario realizado por Bermúdez llama la atención, pues casi 40 años después y de manera anecdótica, algo similar ocurriría con la Escuela de Música de la Universidad de Nariño, el cual cerró sus puertas en 1965 y según lo cuenta Carlos Muñoz (2012), fue decisión administrativa de aquel rector, Alfonso Ortiz Segura, el cual dijo que no valía la pena tener abierto ese conservatorio, pues en lo que lleva funcionando, no ha salido ni el primer Beethoven o el primer Chopin¹⁰⁶.

De igual manera, las discusiones en torno a la música y sus respectivos valores, se extendieron hacia la figura de Emilio Murillo (1880-1942) en torno un mismo debate irreconciliable similar al mencionado anteriormente y que fue consignado en *Mundo al Día*¹⁰⁷.

Cabe destacar también, lo anotado por Luis Gabriel Mesa (2014) al respecto de la polémica en torno a una música nacional colombiana:

Importancia de la música en la formación de la cultura.

La música, factor decisivo en la formación de la personalidad.

Valorización de la música colombiana en sí y en relación con la música universal.

Orfeones, masas corales, conjuntos vocales. Su historia. Su importancia social.

Programa para la restauración de las formas puras y típicas de bailes, cantos y coplas regionales populares.

Bailes y cantos regionales en la escuela, el colegio y la universidad.

Bailes y cantos regionales en las festividades aldeanas y en los centros y asociaciones obreras (Gil, 2009: 22-23).

106 Este aspecto fue ampliamente desarrollado en el capítulo II.

107 “En mi humilde concepto, el derrotero que debe seguirse en la empresa colombianista de hacer arte propio, es el siguiente: Selecciones sencillas, canciones, piezas de baile, con o sin letra, como se escriben en la Argentina; pero también obras como el estudio que acabo de leer de José Antonio Rodríguez, cuya factura demuestra la posesión de una técnica estupenda. Que los dueños de una preparación tan estupenda como la de Rodríguez entren a laborar en el colombianismo musical. Con esto podremos demostrar al mundo, en facturas elegantes, la extraordinaria belleza de los cantos del terruño. Las obras deben ser paralelas: Música popular accesible a todos los ejecutantes y escrita dentro de cierto clasicismo para que sea digna de figurar en el repertorio de los profesionales” (Cortés, 2004, p.61).

Gran parte del debate en torno a la búsqueda de una “música nacional” en las primeras décadas del siglo XX se concentró en compositores que, lejos de reconocer la diversidad étnica y cultural del país, asumieron que géneros andinos como el bambuco y el pasillo bastaban para resumir la identidad colombiana. Más allá de los enfrentamientos en una historia conflictiva que involucró figuras como Guillermo Uribe Holguín, Emilio Murillo, Honorio Alarcón, Antonio María Valencia y Manuel Ezequiel de la Hoz, entre muchos otros, la insistencia en desenterrar un emblema patrio desde suelo exclusivamente andino generalizó entre académicos y empíricos una actitud indiferente ante lenguajes de otras regiones del país (Mesa, 2014, p.79).

Estas discusiones acaloradas tuvieron la finalidad de exponer los diferentes puntos de vista alrededor de una música nacional, sin reparar en que todos, en conjunto, participaban mancomunadamente en el proceso de creación de las estructuras generales que marcaron los diferentes procedimientos, actividades y prácticas de la música en Colombia. Los medios masivos de comunicación, así como también la industria musical y las casas disqueras, también formaron parte indispensable en el enriquecimiento y diversificación cultural, con dos emblemas musicales, el bambuco y el pasillo, extendidos en gran parte del territorio nacional y fundamentalmente utilizados por el compositor Fajardo Chaves, como una manera de recalcar las menciones de este músico hacia su territorio, por ejemplo en bambucos que escribió y que tituló *Pastusita corazón (1996)*, *El Rrirre (1996)*¹⁰⁸, *Mi Nariño: Seis estampas paisajistas (2002)*, *El Tambo (2009)*¹⁰⁹, entre otras obras y, en pasillos como *Montaña mía (1986)*, *Díptico sureño nariñense (2001)*, *Dos danzas nariñenses (2008)*¹¹⁰, *Tajumbina (2009)*¹¹¹, entre otros.

El *bambuco*, de gran difusión en la zona andina colombiana y de gran popularidad en este país, posee una métrica de 6/8 y 3/4. No hay completa claridad con respecto a su origen, sin embargo muchos datos arrojan que el bambuco surgió en el antiguo Estado Soberano del Cauca, o llamado coloquialmente Gran Cauca, un territorio habitado por aristócratas blancos esclavistas, grupos indígenas y cientos de negros africanos, lo que de alguna manera da cuenta de esa variedad en la manera de interpretación de este ritmo. Carolina Santamaría (2014) afirma que, gracias a esa mixtura de razas, el bambuco se convirtió en un excelente modelo de país tanto para las personas del gobierno como para los académicos y que su alta difusión a lo largo de la geografía nacional, a la vez que su compleja configuración rítmica, lo ha enmarcado como un ejemplo de música nacional. La síncopa característica que posee, difiere de otros ritmos como el pasillo, un ritmo variación del vals traído de Europa y que tiene varias adaptaciones en la música latinoamericana.

El *pasillo*, por su parte, ritmo utilizado como música de salón desde el siglo XIX, posee ciertas particularidades en su ritmo de acompañamiento, con destacada relevancia en la vida social de aquella época, formando parte de festejos y diferentes eventos sociales.

Estas variaciones dan lugar a agrupaciones diferentes y podrían salirse del esquema de 3/4 (para el que está escrito), generando dos o más interpretaciones por parte de los ejecutantes. La melodía en los pasillos tradicionales, generalmente esquematizadas en 16 compases “tienen la virtud de estar constituidas internamente por grupos de diferentes magnitudes, con lo que se genera interés y se evade la monotonía de frases” (Hoyos, 2014, p.125). Concluye Hoyos acerca del pasillo colombiano

108 Animal pequeño, miedoso, insecto pequeño. Información tomada del diccionario pastuso. Recuperado de: <https://pastotierracultural.jimdofree.com/diccionario-pastuso/r/>

109 Municipio del Departamento de Nariño ubicado a 37 kilómetros de Pasto

110 Pasillo y bambuco

111 La obra hace referencia a la Cascada Tajumbina ubicada en el municipio de La Cruz (Nariño)

(utilizado por Fajardo Chaves), que es un ritmo de mayor complejidad que la percibida, y que puede ser de notable interés para el músico teórico su estudio a profundidad, como recurso interpretativo de la música popular colombiana.

El pasillo protagonizó muchos espacios sociales que anteriormente estaban asignados al vals, como por ejemplo las tertulias y reuniones en ambientes abiertos, especialmente los bailes. En palabras de Martha Rodríguez (2016) sobre el auge de este ritmo en la sociedad bogotana, contribuyó a:

(...) La ampliación de la ciudad y el aumento del número de barrios, promovió el aumento de los espacios de esparcimiento. Los hoteles que hasta finales del siglo XIX estaban ubicados cerca de la Catedral, se ubicaron también en Las Nieves, Santa Bárbara y Egipto, pasando de ofrecer hospedaje y restaurante, a incluir baños con agua fría y caliente, alumbrado eléctrico, banquetes, jardines, comidas campesinas, tés, tés danzantes, bailes y orquestas (Rodríguez, 2016, p.31).

4.3. MÚSICA EN NARIÑO

Un punto relevante para Fajardo Chaves en términos de su desenvolvimiento en la región de Nariño como músico, es cómo se relaciona su obra con los ritmos mencionados anteriormente y a los que se suman danzas nariñenses, adagios andinos, aires danzables, son sureños, entre otros, combinado con las estructuras de la música erudita y describiendo por medio de estas, paisajes de Nariño, presentes por ejemplo, en *Fantasia noches del Tambo* (2006), *Las Lajas* (2007), *Sinfonía Urkunina* (2009); pero también, mitología andina representada en la ópera *El Duende* (2009); y así un sinnúmero de menciones al territorio plasmados en suites, elegías, villancicos, canciones infantiles, piezas para piano, piano a 4 manos, ensambles de cámara, poemas sinfónicos, etc., dando cuenta de una insistencia en aludir rasgos identitarios.

En el marco de un contexto general acerca de la música en Nariño en las primeras décadas de la centuria pasada, esta estuvo definida por la llegada de géneros musicales de otras regiones de Colombia y del Ecuador, como por ejemplo, ritmos de alta popularidad como bambucos, pasillos, polcas, pasodobles, danzas y marchas (Bastidas, 2021), lo que pudo ser el ambiente de cultivo propicio para un Fajardo Chaves, que más adelante tendrá en su haber, mucha de esta música plasmada en sus composiciones y que serán el referente en la presente sección.

De otro modo, conviene subrayar otro aspecto importante que ha representado una influencia notable en la música en Nariño, la música latinoamericana. Esta hace su aparición en el Departamento de Nariño (ciudad de Ipiales y Pasto), por medio del Ecuador y también gracias al mercado discográfico en la ciudad de Medellín, lugar en el cual “tuvo gran acogida por la juventud simpatizante de los movimientos revolucionarios latinoamericanos” (Burbano & Lozano, 2012, p.23).

En el caso puntual de músicos del Departamento de Nariño, se presenta el caso de los músicos Maruja Hiestrosa de Rosero como exponente de la música de salón y Luis E. Nieto, en un contexto de educación no formal, quienes abordaron el estudio de sus respectivos instrumentos (piano y requinto) con una formación musical que les permitió un acercamiento hacia la música académica y que, con las herramientas adquiridas, crearon sus obras de corte popular mediante partituras con varias semejanzas en cuanto a la escritura académica se refiere. Ellos (Hiestrosa y Nieto), podrían considerarse como exponentes de la *mesomúsica* (Mesa, 2014), un término acuñado en la segunda mitad del siglo XX por Carlos Vega (1979) y señalado como “conjunto de creaciones funcionalmente consagradas al esparcimiento (melodías con o sin texto), a la danza de salón, a los espectáculos, a

las ceremonias, actos, clases, juegos, etc., adoptadas o aceptadas por los oyentes de los países que participan de las expresiones culturales modernas” (Vega, 1979, p.5), desechando las concepciones que dividen a la música en culta, superior, moderna, etc., para cobijar “la dispersión de especies de las distintas clases de músicas y los progresivos subgéneros, comerciales, folclóricos y populares, bajo el manto una suerte de inmanencia y permanencia histórica que trascendía lazos cronológicos y telúricos” (González, 2016, p.43). Este es un concepto general que, en palabras de González, “sitúa todos los fenómenos musicales que toca como transversales a la cultura misma e incluso, aunque se trate de una clasificación, se resiste a la taxonomía tradicional del conservatorio y de los estudios musicales conservadores (González, 2016, p.43).

Así, en Nariño se escribieron pasillos y bambucos, ritmos de gran popularidad y, para el caso del pasillo, como desambiguación de las formas *binaria*, *ternaria compuesta* y *forma rondó*¹¹². En Nariño también se recibe al *huayno* como ritmo ya constituido gracias al Ecuador y debido a la música grabada. El huayno tradicional puede tener una forma binaria simple con una re-exposición, como es el caso anteriormente citado.

Fajardo Chaves recogió esa influencia colombiana, escribiendo bambucos y pasillos, también la tomó de la región pan andina, pues compuso una serie de huaynos y otros ritmos tradicionales (que se mostrarán más adelante) incluidos como movimientos o secciones, en obras como suites, fantasías, formas ternarias, rondós etc. A continuación, se presenta el fragmento de la tercera sección de la obra *Noches del Galeras Fantasía sueña* (escrita en formato piano solo), un huayno con la particularidad de tener un cambio en la rítmica al respecto del presentado anteriormente (ejemplo musical número 5) que está escrita bajo los parámetros del ritmo tradicional, lo que lo convierte en danzable, con una métrica de 2/4 y tonalidad Am. Su escritura utiliza la combinación *corchea* y *dos semicorcheas* (para el primer tiempo) y dos *corcheas* (en el segundo tiempo del compás). Esta rítmica se presenta casi durante toda la sección (a partir del compás 109), aunque también se nota el uso de la combinación *semicorchea* – *corchea* – *semicorchea* (compases 130 – 134), lo que denotaría las variaciones rítmicas que posee el huayno y que ya fueron mencionadas (Ejemplo musical 7).

Es preciso señalar que la inclusión de dos ejemplos musicales correspondientes al huayno en Fajardo Chaves (ejemplo musical 7 y 8), se hace necesaria debido a la diferencia rítmica que utiliza el compositor en estos dos ejemplos, pero también para entender que Fajardo Chaves denota rasgos identitarios nariñenses pensados en una clave andina, es decir, si bien es un compositor colombiano con una extensa producción de ritmos nacionales como bambucos, pasillos, guabinas, currulao, merengue y cumbia¹¹³, en su opera omnia se hallan también trabajos artísticos escritos en ritmos que apelan a una región pan andina y además, al empeño de Fajardo Chaves en acudir a la mención de su territorio, por ejemplo en la nomenclatura de bambuco nariñense, bambuco sureño o bambuco pastuso, ritmos utilizados en composiciones como *El Rrirre* (1996), *Cinco pastusadas* (2008) y *Huy la vieja* (2003), respectivamente, dando cuenta de su insistencia en inscribirse como un músico nariñense de una zona andina transnacional.

Esta relación de Fajardo Chaves con lo andino se percibe en los ejemplos musicales sugeridos en el presente capítulo, debido a la utilización de escalas pentatónicas, afirmación que se sustenta en lo publicado por Óscar Hernández (2014), quien relaciona el uso de dichas escalas con la práctica

112 Ejemplos plasmados en canciones como la gata golosa, vino tinto y hasta el mismo cafetero de Maruja Hinestrosa, los cuales tienen un marcado estribillo con sus respectivas secciones y similares progresiones armónicas traídas de la música centro europea.

113 Ver anexo.

musical de las comunidades indígenas de los Andes, donde el citado autor señala la evidente “utilización de giros pentatónicos en combinación con diferentes grados de la escala diatónica, en géneros reconocidamente andinos como el huayno y el yaravi” (Hernández, 2014, p.91).

The image displays a musical score for a piece titled "Huayno Moderato". The score is written for piano and includes several systems of music. The first system, starting at measure 106, features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. The tempo is marked "Moderato" and the dynamics include "ritardando..." and "p". The second system, starting at measure 113, continues the melodic and rhythmic development. The third system, starting at measure 122, shows a more complex melodic line with some grace notes. The fourth system, starting at measure 129, features a dense melodic texture with many sixteenth notes. The fifth system, starting at measure 136, is marked "accelerando" and includes triplets in the bass line. The piece concludes with the title "Aire Danzable Nariñense" centered below the final system.

Ejemplo musical 7: Sección huayno, compases 109 – 143. Compositor Javier Emilio Fajardo (2007), editado por el autor.

Fuente: Archivo personal José Menandro Bastidas.

Esta música nariñense en Fajardo Chaves la podemos evidenciar también en la *Suite Nariñense* (Ejemplo musical 8) escrita para vientos andinos¹¹⁴ y piano, con la acepción que también puede ser interpretada por flauta travesera y piano. Esta obra fue escrita en el año 2008, dedicada su colega y amigo el flautista John Marino Granda Paz, la cual conjuga una estructura académica de la suite con cuatro danzas que, para este caso puntual son: Bambuco, yaraví, pasillo y aire danzable nariñense; conjugando un ritmo colombiano (el bambuco), dos latinoamericanos (yaraví y pasillo en sus diferentes variaciones) y uno nariñense (el aire danzable nariñense¹¹⁵), movimientos que al igual que en la forma suite tradicional, son contrastantes en rítmica y en tempo (velocidad).

El primer movimiento, *Bambuco*, inicia con una indicación *Allegro* (alegre) en tonalidad de Am. El piano da inicio a la obra con un arpeggio que sirve de antesala a la rítmica característica del bambuco. Es un movimiento que posee 97 compases y está estructurado en 3 secciones que llamaremos ABA'.

La sección A (compases 1 - 32) es presentada inicialmente por el piano, como preludeo a la melodía y primer periodo de la flauta (compás 5 con ante compás hasta el compás 11). Es este punto se presenta una elisión que conecta con el siguiente periodo, primer tiempo del compás 18, que a su vez es una elisión que dirige hacia una indicación de primera casilla. La sección A termina en el compás 32 con una barra de repetición, para posteriormente dirigirse a la casilla 2 y dar inicio a B, con una frase antecedente a la sección (compases 33 - 36) y con la ejecución de un arpeggio de A en tresillos por parte de la flauta.

B, es una sección escrita en A como variación tonal a la anterior y al igual que la sección anterior, tiene una melodía presentada por la flauta con el uso de ante compás y con características de estructura similares a A (con la utilización de casillas 1 y 2). La sección comienza su melodía (por el instrumento solista), en el compás 37 precedido por un ante compás y la presentación de casilla 1 y casilla 2, muy usual en la escritura de Fajardo y que se irá presentando a lo largo de esta suite. B se extiende hasta el primer tiempo del compás 66, que a su vez es una elisión que da inicio a A'.

A', es la sección final y retoma la tonalidad axial Am, concluyendo el primer movimiento en el compás 97. Esta sección contiene una estructura rítmica parecida a sus predecesoras.

Se resaltan la cantidad de mordentes presentes en este movimiento interpretados por la flauta.

114 Flauta, zampoña, rondador y de alta popularidad en la ciudad de Pasto.

115 Un ritmo escrito en 6/8, que posee elementos del bambuco y que también se le denomina son sureño.

SUITE NARIÑENSE

FLAUTA, RONDADOR, SIKUS Y PICULLO

Javier Fajardo Ch.

I - BAMBUCO

Allegro

The musical score is written for Flute, Rondador, Sikus, and Picullos. It consists of four systems of staves. The first system includes a flute part and a piano accompaniment with markings 'm.d.' and 'm.i.'. The second system continues the piano accompaniment. The third system includes a flute part with a first ending bracket and piano accompaniment with markings 'm.i.' and 'm.d.'. The fourth system continues the piano accompaniment. The tempo is marked 'Allegro'.

I -Bambuco

Musical score for measures 29-35. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 29 is a whole rest. Measure 30 has a melodic line in the treble staff starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The piano accompaniment in the grand staff features a bass line with eighth notes and a treble line with chords. Performance markings include 'm.d.' (mezzo-dolce) and 'm.i.' (mezzo-forte) above the piano part. A first ending bracket spans measures 31-32, and a second ending bracket spans measures 33-35. The key signature has two sharps (F# and C#).

Musical score for measures 36-41. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 36 is a whole rest. Measure 37 has a melodic line in the treble staff starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The piano accompaniment in the grand staff features a bass line with eighth notes and a treble line with chords. Performance markings include '1.' above the first ending bracket in measure 38. The key signature has two sharps (F# and C#).

Musical score for measures 42-44. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 42 has a melodic line in the treble staff starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The piano accompaniment in the grand staff features a bass line with eighth notes and a treble line with chords. Performance markings include '2.' above the second ending bracket in measure 43. The key signature has two sharps (F# and C#).

Musical score for measures 45-48. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 45 has a melodic line in the treble staff starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The piano accompaniment in the grand staff features a bass line with eighth notes and a treble line with chords. Performance markings include '45' above the first measure and a fermata over the final note of measure 48. The key signature has two sharps (F# and C#).

54

61

68

75

Musical score for measures 81-87. The score is written for a single melodic line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The melodic line features eighth and sixteenth notes with various ornaments and slurs. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands. A fermata is placed over the final note of measure 87.

Musical score for measures 88-90. The melodic line continues with eighth notes and slurs. The piano accompaniment features chords and moving lines. A fermata is placed over the final note of measure 90.

Libre

Musical score for measures 91-94. The melodic line starts with a rapid sixteenth-note passage. The piano accompaniment is empty for measures 91-92. The word "frulatto" is written above the melodic line in measure 93. The piano accompaniment resumes in measure 94.

Musical score for measures 95-98. The melodic line begins with a glissando, indicated by a wavy line and the word "Glissando". The tempo marking "Deciso" is placed above the staff. The piano accompaniment features chords and moving lines. A forte dynamic marking "sfz" is present in measure 97. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Ejemplo musical 8: Suite Nariñense - Bambuco. Compositor Javier Emilio Fajardo (2008), editado por el autor.

Fuente: Archivo personal José Menandro Bastidas.

El segundo movimiento, *Yaraví*, contrasta con el anterior por la indicación, en primera instancia de *Lento*, y además, porque su figuración rítmica, cambia a lo anunciado en el movimiento. La tonalidad escogida en E (5to grado de A. Función dominante), característica usual en las suites. Este movimiento posee apenas 60 compases y se compone de 3 secciones pequeñas.

El piano presenta una frase solista a manera de prelude en los primeros 4 compases, extendiéndose hasta el primer tiempo del compás 5, donde se halla una elisión que conecta con A. De manera similar al anterior movimiento, A presenta melodías con ante compás y para este caso, el uso de escalas pentatónicas, arpeggios disminuidos y la utilización de figuras rítmicas de fusa. El carácter de este movimiento es melancólico, haciendo alusión a los cantos indígenas descritos en la sección de descripción del yaraví como ritmo latinoamericano.

La sección B (compases 19 - 38), se caracteriza por presentar una variación en el acompañamiento ejecutado por el piano y es el uso de una técnica llamada piano preparado¹¹⁶, en el cual, Javier Fajardo sugiere exactamente cómo debe interpretarse este instrumento y la dirección de los arpeggios sugeridos en B.

La sección C (compases 39 - 60), retoma el esquema rítmico de A con unas pequeñas variaciones, pero conservando ese sentimiento de tristeza.

Cabe señalar que este movimiento está concebido para instrumentos latinoamericanos, es decir, A escrito para rondador, B para zampoña y C, nuevamente para rondador. Sin embargo, Fajardo Chaves escribió el movimiento y realmente toda la suite, para que pueda ser interpretada exclusivamente por flauta travesa y acompañamiento de piano.

116 Piano en que el timbre es alterado mediante la inserción de pernos, tornillos, gomas de borrar y otros objetos entre las cuerdas. Desarrollada por John Cage en *Bacchanale* (1940) la técnica fue usada en muchas de sus piezas posteriores y de otros compositores (Latham, 2008, p.1183).

II - YARAVI

Rondador - Zampoña

Lento

p

A Rondador
Libre y rubato

mf

V. 4

13

II -Yaravi

17 *rit.*

19 **B** Zamponia
più calmo e lento
Laconico - liberamente

mp

Presionar las teclas sin que suenen
Rasgar las cuerdas del arpa del piano con la uña del pulgar derecho y cambiar siempre el pedal en forma sincopada para que el sonido se produzca claro.

23

27

31

Musical score for measures 31-34. The vocal line consists of a melody with some rests. The piano accompaniment features chords with 'Ped.' markings and asterisks.

35

rit.

Musical score for measures 35-38. The vocal line features triplets and a fermata. The piano accompaniment has long sustained chords with 'Ped.' markings and asterisks.

39

C Tempo I

Musical score for measures 39-42. The vocal line is mostly rests. The piano accompaniment starts with a piano (*p*) dynamic and features a rhythmic pattern.

43

Rondador

Musical score for measures 43-46. The vocal line has a melodic line with triplets and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The piano accompaniment has a rhythmic accompaniment.

Musical score for measures 47-50. The piece is in 4/4 time. Measure 47 features a complex piano accompaniment with sixteenth-note patterns in the right hand and a steady bass line in the left hand. The melody in the right hand begins in measure 48 with a series of eighth notes, followed by a half note in measure 49 and a quarter note in measure 50. A fermata is placed over the final note of measure 50.

Musical score for measures 51-54. The piano accompaniment consists of sustained chords in the right hand and a simple bass line in the left hand. The melody in the right hand starts in measure 51 with a quarter note, followed by a half note in measure 52, and a glissando in measure 53. The glissando is marked with a wavy line and the word 'Glissando' written above it. The melody ends in measure 54 with a quarter note.

Musical score for measures 55-58. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. The melody in the right hand begins in measure 55 with a glissando, marked with a wavy line and the word 'Glissando' written above it. The melody continues with eighth notes and quarter notes through measure 58.

Musical score for measures 59-62. The piano accompaniment consists of sustained chords in the right hand and a bass line in the left hand. The melody in the right hand starts in measure 59 with a quarter note, followed by a half note in measure 60, and a quarter note in measure 61. The piece concludes in measure 62 with a quarter note. A dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) is present in measure 61.

Ejemplo musical 9: Suite Nariñense - Yaraví. Compositor Javier Emilio Fajardo (2008), editado por el autor.

Fuente: Archivo personal José Menandro Bastidas.

El tercer movimiento, *Pasillo*, contrasta de igual manera con el anterior por la indicación, en primera instancia de *Moderato* (moderado, calmado), y además, porque su figuración rítmica, cambia a lo anunciado en el movimiento. La tonalidad escogida en E (continúa la función de Dominante). Este movimiento se compone de 77 compases divididos en 3 secciones A, B y C.

La sección A comienza con una frase antecedente presentada por el piano (Compás 1 - 5). Esta frase inicia con la presentación del ritmo pasillo. El instrumento solista se presenta a partir del compás 6 con una configuración rítmica generalizada en la sección, por la combinación negra - silencio de corchea - corchea - negra (remitirse a la partitura) y que se extiende durante esa sección. A, posee una primera y segunda casilla, que conectan con la siguiente sección.

La sección B inicia justamente con el inicio de la segunda casilla en el compás 29 y va hasta el compás 53, caracterizándose por la utilización de melodías en figuración de semicorcheas y por el marcado acompañamiento de pasillo ejercido por el piano.

La sección C (compás 54) anuncia el final del movimiento, combinando un esquema rítmico de A y B.

En la presentación de estos 3 movimientos de la *Suite Nariñense* de Javier Fajardo, se reúnen modalidad y tonalidad, cromatismo y diatonismo con libertad armónica afectada por disonancias no previstas ni resueltas. Los modos mayor y menor presentes en la música tradicional nariñense se someten a su voluntad mediante el empleo de elementos cromáticos, séptimas, terceras y quintas que asoman espontáneamente (Guerrero, 2010, p.43); con la implementación de texturas, amalgamas, variaciones de tempo, piano preparado, etc.

III - Pasillo

Picullo

Moderato rit.

5 *a tempo*

9 ¹

13

17

Musical score for measures 17-20. The top staff is a single melodic line with trills and slurs. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand.

21

Musical score for measures 21-24. The top staff features triplets and a long slur. The piano accompaniment continues with chords and a bass line.

25

Musical score for measures 25-28. The top staff has slurs and a *sfz* dynamic marking. The piano accompaniment includes a *sfz* dynamic marking and a diminuendo hairpin.

29

Musical score for measures 29-32. The top staff has a second ending bracket and a diminuendo hairpin. The piano accompaniment continues with chords and a bass line.

33 *crescendo*

Musical score for measures 33-36. The top staff features a continuous eighth-note melody. The middle and bottom staves provide harmonic accompaniment with chords and moving lines. A *crescendo* marking is present above the top staff.

37

Musical score for measures 37-40. The top staff continues the eighth-note melody with some dynamic markings. The accompaniment in the lower staves includes chords and rhythmic patterns.

41

Musical score for measures 41-44. The top staff has a melodic line with accents. The middle staff has a similar melodic line with accents. The bottom staff features a steady eighth-note accompaniment.

45

Musical score for measures 45-48. The top staff includes triplets and accents. The middle staff has a melodic line. The bottom staff has a harmonic accompaniment.

49

rit.

53

Accelerando

crescendo

Accelerando

crescendo

57

dimin...

dimin...

61

61

65 *Tempo I*

69

73

76 *sfz*

Ejemplo musical 8: Suite Nariñense - Pasillo. Compositor Javier Emilio Fajardo (2008), editado por el autor.

Fuente: Archivo personal José Menandro Bastidas.

Para finalizar, el cuarto movimiento, *Aire danzable nariñense*, un ritmo popular en Nariño y que posee diferentes nombres, como se menciona a continuación:

El *sabor* regional presente en su obra se fundamenta, ante todo, en el uso de la rítmica derivada de lo que él tiene a bien denominar de cinco formas diferentes: aire sureño, bambuco pastuso, bambuco sureño, aire danzable nariñense y sonsureño. Después de una cuidadosa revisión de muchas obras que llevan estas denominaciones se llegó a la conclusión de que se trata del mismo ritmo con algunas variantes, producto, posiblemente, de las distintas influencias recibidas por la ciudad de Pasto, dada su exposición a las músicas andinas colombianas, ecuatorianas y las provenientes de la Costa Pacífica (Bastidas, 2012, p.8).

Este movimiento constituye el final de la suite (con un total de 78 compases), por lo tanto y como intención del compositor, se escribe en un tempo (velocidad) *Allegro assai* (muy alegre), con un acentuado tratamiento virtuoso a la flauta traversa. La tonalidad escogida es Am, retomando la idea de tonalidad inicial. El movimiento se compone de dos secciones AB con coda.

La primera sección, A (compases 1 - 34), inicia con la introducción del piano como elemento ya característico en esta obra. B, extendiéndose hasta el compás 47 y la coda, la sección con mayor dificultad técnica el instrumento solista, a partir del compás 48, hasta el final.

IV - Aire danzable nariñense

Flauta

Allegro assai

5

9

13

17

21

25

29

33

37

Musical score for measures 37-40. The system consists of three staves: a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The key signature is two sharps (F# and C#). The vocal line features a melodic line with slurs and ties. The piano accompaniment includes chords and a bass line with eighth notes.

41

Musical score for measures 41-44. The system consists of three staves: a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The key signature is two sharps (F# and C#). The vocal line continues with a melodic line. The piano accompaniment features chords and a bass line with eighth notes.

45

Al ♩

4

Musical score for measures 45-48. The system consists of three staves: a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The key signature is two sharps (F# and C#). Measure 45 has a whole rest for the vocal line. The piano accompaniment continues with chords and eighth notes. Measure 46 has a fermata over the vocal line. Measure 47 has a key signature change to one sharp (F#). Measure 48 has a fermata over the vocal line.

49

1

Musical score for measures 49-52. The system consists of three staves: a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#). The vocal line starts with a first ending bracket over measures 49-50. The piano accompaniment features chords and eighth notes.

First system of musical notation, measures 53-56. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a melodic phrase in measure 53, followed by a repeat sign. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and a bass line.

Second system of musical notation, measures 57-60. The vocal line continues with a steady melodic line. The piano accompaniment features a consistent rhythmic pattern of chords and a bass line.

Third system of musical notation, measures 61-64. The vocal line shows more melodic variation. The piano accompaniment includes a more active bass line with eighth notes.

Fourth system of musical notation, measures 65-68. The vocal line features a complex, fast melodic passage. The piano accompaniment provides a steady harmonic foundation.

The image displays a musical score for 'Aire danzable nariñense' in three systems. Each system consists of a single melodic line for the flute and a piano accompaniment with two staves (treble and bass clef).
 - The first system (measures 69-72) features a flute line with two first endings (labeled '1.' and '2.') and a glissando. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines.
 - The second system (measures 73-76) includes a trill in the flute part and a 'Fru-latto' (trill) marking. The piano accompaniment continues with rhythmic patterns.
 - The third system (measures 77-80) shows a dynamic shift to *sfz* (sforzando) in the piano part, which concludes with a final chord and a fermata.

Ejemplo musical 9: Suite Nariñense – Aire danzable nariñense. Compositor Javier Emilio Fajardo (2008), editado por el autor.

Fuente: Archivo personal José Menandro Bastidas.

Con las composiciones mencionadas anteriormente, debemos comprender el trabajo de Fajardo Chaves desde la teoría musical y la influencia que recibió de su contexto geopolítico, así como también de otros compositores y, parafraseando a Madrid (2020), valorar como su paso por procesos de formación musical en instituciones inspiradas en el conservatorio, no sólo le dieron herramientas propias del conocimiento musical académico europeo, sino también la contribución al enriquecimiento artístico y cultural de su entorno. Es pertinente señalar que, conservando la diferencias entre la época, el estilo musical, el contexto geopolítico y la formación académica entre Julián Carrillo y Fajardo Chaves, el segundo es un exponente de esa influencia desde varios frentes, destacando varias obras de este, como por ejemplo su Preludio número 2 (2008), Los Cuadros (2008), el Pequeño Concerto Grosso (2001), el cual se compone de tres grandes secciones: concertino, ripieno y tutti, es compuesto bajo la inspiración del compositor barroco Arcangelo Corelli (1653-1713). Además de la influencia del compositor italiano, este Concerto Grosso en particular, presenta la singularidad de tener un Scherzo como movimiento del concierto, indicación inusual en la época barroca pero sí muy empleada dentro de una estética neoclásica, acercándose a estructuras utilizadas por grandes exponentes como, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven a manera de homenaje, con el aditivo a la estética musical de los siglos XIX, XX y XXI.

Un pilar fundamental en el estilo musical de Fajardo Chaves es la variedad que poseen sus trabajos, es decir, partiendo de una formación clásica y enmarcada su composición dentro de ella, se enriquece y complejiza utilizando elementos propios de la tradición latinoamericana y teniendo como fuente de inspiración el paisaje nariñense y la idiosincrasia de su gente, utilizando técnicas de composición contemporáneas y así es como lo menciona Guerrero (2010):

Podría hablarse respecto de su labor creadora que ésta se halla tocada por sutiles rasgos de un eclecticismo técnico y estético en cuanto adopta fórmulas y estilos heterogéneos consagrados, sin embargo, transformados en entidades musicales novedosas por el espíritu que las anima, es decir, el universo vital donde coexisten cercado de paisaje andino, nostalgia de la niebla, soledad y silencio montañosos, introyección poética y artística (Guerrero, 2010, p.41).

Los diferentes sucesos históricos, políticos y comerciales que dieron origen a la música latinoamericana, permitieron que la música tuviera un desarrollo diferente al gestado en otras latitudes, debido a las raíces de distintos orígenes que la componían y que inició de manera regional, en países como Cuba, Uruguay, Argentina, Brasil, etc., hasta difundirse por todos los países, teniendo cada uno de estos, músicas autóctonas con influencias africanas, españolas, austriacas, entre otras, llamando la atención de un Fajardo Chaves interesado en plasmar en su música, aquellas configuraciones rítmicas, como bambuco, pasillo, son sureño, aire danzable nariñense, contradanza, huayno, yaraví, entre otros, catalogando a este músico como un compositor de música latinoamericana.

Además, el nacionalismo latinoamericano impulsó la enseñanza de repertorios locales, consolidando una existencia de una música percibida como propia y de alta difusión como las mencionadas anteriormente y que se suman la *cumbia*, *saya*, *bolero*, *samba*, *son* y *chacarera*, nutriendo el paisaje musical hacia la valoración de ritmos populares

Para el caso puntual de Colombia, la discusión periódica en torno a una música nacional y en el olvido de analizar su diversidad ética y cultural, planteó como emblema nacional al bambuco, sin reconocer a otros géneros por fuera de la zona andina colombiana. Dichas diferencias fueron protagonistas en el ambiente académico del país durante las primeras décadas del siglo XX, las mismas que luego sentaron las bases para un compositor como Fajardo Chaves que retomó esas ideas nacionalistas de décadas pasadas, significando para él, el corpus más representativo de su trabajo creativo.

Lo ocurrido en Latinoamérica y en Colombia, llegó al Departamento de Nariño por el sector norte (Colombia) y por su frontera sur (Ecuador) y pese a las difíciles condiciones de acceso generó una especie de invasión musical, que significó para Fajardo Chaves un punto decisivo en la definición de su estilo musical, concebido por él como nariñense o en referencia al sur occidente colombiano, e identificado en el reiterado uso de esta palabra dentro de sus obras y a su particular ritmo, así: danzas nariñenses, adagios andinos, aires danzables nariñenses, pastusadas, entre otras. Combinado además con las estructuras de la música erudita y describiendo por medio de estas, la topografía del Departamento, sus municipios, sus templos y así un sinnúmero de homenajes a esta región plasmados en su catálogo musical, planteando caminos que conducen a la música colombiana, la música latinoamericana y la música andina. Esta última, que comprende específicamente las regiones de Ecuador, Perú y Bolivia, tiene como característica básica la utilización de la escala pentatónica, a diferencia de la escala diatónica de las otras músicas, pero que posee puntos comunes con la armonía, influencia traída del continente europeo, como lo menciona Wolkowicz (2017) quien argumenta que, los compositores latinoamericanos, en la búsqueda de un nacionalismo musical, se inventaron su propio folklore con la mezcla de formas europeas (y a veces, también africanas) usadas en la estética musical del romanticismo de este continente.

Las obras presentadas como ejemplos musicales y con su respectivo análisis, muestran el bagaje de Fajardo Chaves y su dominio de las estructuras tradicionales europeas, aprendidas en sus años de formación en la Universidad de Antioquia. Por ello, hay que aproximarse a la historia de vida que será presentada a continuación y que fue un marco fundamental en su desarrollo artístico, para posteriormente ejercer labores de docente en las áreas de fundamentos y estructuras musicales, piano general y piano complementario en el programa de licenciatura en música de la Universidad de Nariño y que contribuyó al enriquecimiento artístico nariñense y pastuso.



CAPÍTULO V
“EL DUENDE”: LA INVESTIGACIÓN - CREACIÓN
EN PASTO A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX



n 2009 Javier Fajardo Chaves compuso *El Duende*, una ópera en tres actos, como parte de los compromisos adquiridos en su año sabático en la Universidad de Nariño¹¹⁷. La evidencia documental que soportó la propuesta de Fajardo Chaves, sugiere que se trató de un ejercicio de investigación-creación que llevó al compositor a indagar acerca de su relación con el contexto académico y social de su tiempo, embarcándolo en una exploración musical que partió de los parámetros analizados en el capítulo anterior. Aunque hoy en día, la investigación artística ha ganado terreno hasta el punto de ser reconocida por el Ministerio de Ciencias como una forma válida de producción de conocimiento (Estévez et al., 2018), hace 14 años era un asunto novedoso en diversos centros de formación de educación superior en el país.

De esta manera y en concordancia con lo señalado por Wolkowicz (2017) acerca de la necesidad de algunos compositores latinoamericanos interesados en las músicas de tradición popular de sus respectivas regiones y unirlos con su conocimiento de la música europea, es como se presenta el caso de Fajardo Chaves y su lenguaje musical común a casi todo su repertorio, tal como pudo observarse en el Capítulo IV. Desde esta perspectiva, en *El Duende* - su obra de mayor envergadura - el compositor reunió esos aspectos rítmicos, melódicos y armónicos presentes en músicas de Latinoamérica, con las formas comunes en la música europea occidental. De hecho, el estudio de esta ópera desde el marco de la investigación-creación, permite apreciar no solo sus elementos musicales, sino también, obtener valiosa información sobre el contexto en que se compuso y la forma en que Fajardo Chaves concibió su visión de lo latinoamericano, con la necesidad de producir repertorio que respondiera a las demandas

117 Resolución número 0712 de febrero 20 de 2008: Que mediante Acuerdo 077 de 9 de diciembre de 1996, el Honorable Consejo Superior de la Universidad de Nariño, delegó al Rector el otorgamiento de los periodos sabáticos a los docentes que recomienden las instancias respectivas, previo cumplimiento de los requisitos exigidos por los Estatutos Universitarios. Que el Comité Curricular del Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Nariño, avala el PROYECTO DE COMPOSICIÓN MUSICAL *EL DUENDE ÓPERA EN TRES ACTOS* y solicita al comité de investigaciones su aprobación para ser desarrollado por el profesor JAVIER EMILIO FAJARDO CHAVES. Que el Comité de Investigaciones de la Universidad de Nariño, mediante proposición 003 de 11 de febrero de 2008 propone al señor Rector conceder el año sabático al profesor JAVIER EMILIO FAJARDO CHAVES, identificado con cédula de ciudadanía número 8.307.359, adscrito al Departamento de Música, para desarrollar la propuesta de elaboración composición musical *EL DUENDE ÓPERA EN TRES ACTOS*. La universidad de Nariño avala el proyecto de composición musical de una ópera escrita en 3 actos mediante el Acuerdo 0712 de febrero 20 de 2008. Fuente: Archivo General Universidad de Nariño. RESUELVE: Con base en el Acuerdo 077 de 9 de diciembre de 1996, emitido por el Honorable Consejo Superior Universitario, otorgar periodo sabático al PROFESOR JAVIER EMILIO FAJARDO CHAVES. (...) El tiempo de periodo sabático estará comprendido por el lapso de un año a partir de la fecha de la presente resolución (...) Fuente: Archivo General Universidad de Nariño folio de resoluciones año 2008.

del Programa de Música de la Universidad de Nariño. De esta manera, El Duende, toma relevancia tanto dentro del catálogo de obras de este compositor, como de su estilo musical plasmado en ella.

Por ello, este capítulo propone un análisis sobre la investigación-creación en la Universidad de Nariño durante la primera década del siglo XXI, a partir de la producción de la ópera El Duende y de los antecedentes que ella plantea acerca de cómo se entendió la creación artística en su Departamento de Música y para este estudio se tendrán como fuentes primarias: la propuesta de Fajardo Chaves por medio de la cual obtuvo su periodo sabático y fue titulada como *Proyecto de Composición Musical “El Duende”* presentado en el año 2008¹¹⁸. El análisis de este documento ofrece información sobre el contexto de creación de esta composición musical, al presentar los objetivos planteados por el compositor y las consideraciones técnicas y musicales que proyectó inicialmente Fajardo Chaves para el montaje y puesta en escena de dicha ópera y que se señalarán más adelante. Adicionalmente, se tendrán en cuenta los conceptos emitidos en su momento por José Menandro Bastidas y Luis Pazos Moncayo, los pares evaluadores del proyecto, quienes arrojan información de cómo ellos, sus contemporáneos, valoraron la propuesta de Fajardo Chaves en función de la visión institucional de un proceso de investigación-creación. De igual manera, se analizará el libreto y la partitura de El Duende, para identificar características estilísticas que responden a las demandas del contexto en que la obra fue creada.

De esta manera, el capítulo V propone un estudio que sugiere procesos de institucionalización que llevaron a la promoción de la investigación-creación como marco epistemológico para la creación artística en Pasto y otras ciudades colombianas en la primera década del siglo XXI, permitieron que la obra de Fajardo Chaves se insertara en el programa de formación profesional en música en la Universidad de Nariño, cumpliendo con las necesidades curriculares y artísticas de un programa universitario en Pasto.

Para desarrollar dicho análisis, este capítulo se apoya en los elementos teóricos y metodológicos relacionados con: investigación-creación; cómo entender la investigación-creación en debates estéticos; y, asuntos de estilo en función del contexto en que vive el compositor y los cambios que sufre su obra. Así, para los dos primeros temas se toman de referencia lo publicado por Henk Borgdorff (2007), Rubén López Cano y Úrsula San Cristobal (2014), Ileri Chávez Bárcenas (2018) para el segundo y Alejandro Madrid (2020) para el tema final.

En primer lugar, Borgdorff (2007), propone una base teórica respecto a la investigación-creación, sus diferentes subcategorías y aplicación en cada una de las artes, haciendo una distinción en cuándo las prácticas artísticas tienen un componente investigativo o no y qué es necesario para que dichas prácticas sean concebidas como investigación-creación. López y San Cristobal (2014) por su parte, hacen hincapié en la polémica intelectual, institucional y artística sobre lo que significa realizar investigación en las artes, así que en su publicación se hallan definiciones y guías metodológicas para redactar un documento de investigación en el área de la música, a nivel de pregrado, maestría y/o doctorado.

Aunque Chávez Bárcenas (2018) en su texto *Reconsideraciones historiográficas sobre el barroco para el estudio de la música virreinal*, no debate asuntos relacionados con la investigación-creación ni tampoco hace énfasis en el análisis musical como tal, ella plantea una aproximación metodológica en que se conjugan el análisis documental, musicológico y estético, para debatir categorías que se

118 Proyecto de Composición Musical “El Duende” Año: 2008. Fuente: Archivo documental Vicerrectoría de Investigaciones e Interacción Social Universidad de Nariño.

toman como dadas, pero que no necesariamente encajan en las dinámicas propias de las prácticas de creación y consumo musical en América Latina¹¹⁹. Así, Chávez Bárcenas propone una aproximación metodológica a las músicas coloniales novohispanas (en su caso el repertorio catedralicio de México) que parte de categorías estéticas amplias, como la noción del Barroco como estilo, para llegar a un estudio de caso que le permite cuestionar dichas categorías desde lo general hacia lo particular, aplicando principios de análisis musicológico que pueden ser llevados a otros repertorios.

Por su parte, Alejandro Madrid (2020), continúa siendo un referente para desarrollar aspectos teóricos tomando como base su publicación *En busca de Julián Carrillo y el sonido 13*. Para ello, se tomará como modelo la aproximación al análisis musical desarrollado en su capítulo VI titulado “*Continuidades y discontinuidades en un ciclo imaginario. Los trece cuartetos de cuerda*”. En el estudio que el autor hace de estas trece composiciones, una de las “colecciones para cuartetos de cuerda más extensa escrito por un compositor latinoamericano” (Madrid, 2020, p.251), Madrid establece herramientas que ponderan cómo las tendencias artísticas que acompañaron Carrillo a lo largo de su vida, abarcan desde el lenguaje tradicional de sus primeros años, continuando con su música atonal característica de las décadas de 1930 - 1940 y finalizando con el estilo que marcaría su carrera musical y que es definida por Madrid como “la inquebrantable vanguardia microtonal” (Madrid, 2020, p.252). Así, la intención de dicho autor es la de brindar al lector estrategias de interpretación con sentido crítico acerca de los cuartetos de cuerda de Carrillo, que sean aplicables a la totalidad de la música microtonal de ese compositor. De esta forma, Madrid (2020) no sólo examina las múltiples transformaciones del lenguaje musical de Carrillo a través de un conjunto de obras en particular, también analiza cómo esas transformaciones llevaron al desarrollo de un lenguaje propio en Carrillo que respondió a los cambios de su contexto. Al integrar dicha perspectiva en el estudio de *El Duende*, es posible hacer una lectura de la obra Fajardo Chaves que considere la respuesta de esos asuntos estilísticos, tanto a sus búsquedas personales como a las necesidades del contexto en que se compuso la ópera.

En este orden de ideas, el capítulo final propone desarrollar un estudio acerca de la ópera *El Duende* que parte de su valoración como un ejercicio de investigación-creación realizado en Pasto a inicios del siglo XXI, mientras examina sus características musicales en función del desarrollo de un lenguaje musical en la obra de Fajardo Chaves. Para ello, este capítulo se centra en tres asuntos. En primer lugar, se establece la perspectiva en que se ha entendido, y aún se entiende, la investigación-creación y la manera en que se han articulado tanto subcategorías de la investigación artística, como los debates en torno a ella y los requisitos que debe poseer un trabajo creativo para ser considerado investigativo y así, delimitar el trabajo de investigación-creación realizado por Fajardo Chaves en el marco institucional en que se desarrolló cuando compuso su ópera. Posteriormente, indagaré en los antecedentes en este campo de la investigación que se llevaron a cabo en el Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Nariño y cómo ellos se insertaron en el tiempo de Fajardo Chaves bajo la normativa institucional que los hizo

119 La autora de *Reconsideraciones historiográficas sobre el barroco para el estudio de la música virreinal*, realiza un estudio desde la concepción general acerca del Barroco, dividiendo la publicación en 4 ejes fundamentales, así: “La primera sección muestra el origen de los principios formales del estilo barroco en la historia del arte y su extensión en la música; la segunda es una breve revisión historiográfica sobre la incorporación de esta metodología formalista al estudio del arte latinoamericano; en la tercera sección se muestran las reflexiones de algunos historiadores sobre la estética barroca; y la última sección analiza el papel de los villancicos en las celebraciones de la fiesta de Corpus de la Iglesia de la Catedral de Puebla de los Ángeles” (Chávez Bárcenas, 2018, p.166).

posible, con el fin de identificar los procesos investigativos afines a El Duende. Finalmente, este capítulo presenta un análisis musical que toma como eje de estudio los aspectos rítmicos, melódicos y armónicos presentes en El Duende, con el fin de entender estructural y musicalmente el ejercicio de investigación-creación desarrollado por Fajardo Chaves.

De esta manera, este capítulo presenta la visión particular de Fajardo Chaves de concebir lo latinoamericano en función de una obra específica, la cual reúne los aspectos comunes de su lenguaje musical. Dicho análisis revela, desde un estudio de caso, cómo la práctica artística estaba ligada al proceso investigativo-creativo en el Pasto de comienzos del siglo XXI.

5.1. INVESTIGACIÓN-CREACIÓN, CONTEXTO Y DEBATE

Como marco epistemológico y metodológico, el concepto de la investigación-creación, también entendido como investigación artística, o investigación en las artes, ha sido objeto de un amplio debate en entornos artísticos y académicos desde inicios del siglo XXI. Como lo ha señalado el musicólogo y teórico musical Henk Borgdorff (2007), muchas de las discusiones sobre este tema han oscilado entre las posturas académicas que enmarcan la investigación como un área alejada de las muestras de arte y la necesidad a la no “academización” de estas. Sin embargo, los esfuerzos en torno al mejoramiento de estrategias educativas, han tendido puentes entre ambas orillas, situando a la investigación artística en el centro de debates desde y para la academia, contribuyendo al fortalecimiento de la propia práctica creativa con un componente de reflexión e investigación.

Antes que Borgdorff, autores como Christopher Frayling (1993) reconocieron a la investigación en el área de las artes y que estas podrían ubicarse según el propósito que tengan, es decir, investigaciones acerca de arte, investigaciones en función del arte e investigaciones en las artes o a través de ella. Borgdorff extendió el horizonte de este debate en *The debate on research in the arts* (2007) al plantear interrogantes como: ¿Cuándo se considera investigación la práctica artística?, ¿Acaso toda práctica artística no se considera investigación en alguna medida?, ¿Es posible formular criterios que ayuden a diferenciar la práctica artística en sí misma de la práctica artística como investigación?

Estas preguntas llevaron a Borgdorff a reconocer la necesidad e importancia de una terminología clara, que dilucidara las perspectivas conceptuales que ellas planteaban, por lo que decidió hacer énfasis y distinción entre investigación sobre, para y en las artes. La primera de ellas, *Investigación sobre las Artes*, tiene como base fundamental el ejercicio artístico como aspecto global, abordando investigaciones encaminadas a concluir reflexiones argumentadas acerca del ejercicio creativo desde la teoría. Esta subcategoría de la investigación-creación se presenta en áreas de estudio humanísticas como la musicología, historia artística, teatro, comunicación social, literatura, danza, etc., donde la reflexión, interpretación y análisis se halla de manera intrínseca.

La *Investigación para las Artes* por su parte, desarrolla la investigación aplicando el objeto de investigación como su eje fundamental, en el cual el proceso de búsqueda, recolección y sistematización de determinada información, brinde soluciones a una acción artística en particular. En concreto, este tipo de investigación puede encaminarse hacia la búsqueda y experimentación de determinadas acciones y/o materiales en función de un resultado, como, por ejemplo, el uso de

una sustancia para la realización de esculturas, aplicativos eléctricos, electrónicos o tecnológicos en interacción con el diseño, la iluminación, la danza, la música y/o sus respectivas técnicas extendidas¹²⁰. La Investigación para las Artes brinda herramientas que permitan llevar a cabo procesos artísticos.

Finalmente, está la *Investigación en las Artes*. Según Borgdorff, ella introduce la aproximación metodológica más polémica, pues resume su accionar en la reflexión activa, en el cual se hace un proceso reflexivo sobre determinado tema o problema, sumergiendo al investigador dentro de la investigación, en donde “la propia práctica artística es un componente esencial tanto del proceso como de los resultados de la investigación”. (Borgdorff, 2007, p.5)¹²¹. En este orden de ideas, El Duende se inscribe en el marco de *Investigación en las Artes* pues introdujo a su compositor a indagar aspectos propios de la música tradicional latinoamericana, colombiana y nariñense; a investigar acerca de la ópera y su estructura musical; a indagar acerca de la organología andina para incluir estos instrumentos musicales en el formato de la ópera; a documentarse sobre las historias y mitologías propias de la región; entre otras actividades.

La investigación-creación enfocada a la música, refiere actividades encaminadas a componer, interpretar, improvisar y/o analizar. Los aspectos que Borgdorff (2007) relaciona como los componentes de la teoría investigativa son: Objeto - Proceso - Contexto y su interrelación. Así, el Objeto hace referencia a la obra como tal, El Duende en este caso. El Proceso, es el camino desarrollado, o sea, la composición musical. El Contexto tiene que ver con el medio artístico, el entorno cultural al que va dirigida la composición en mención, es decir, la Comunidad Académica de la Universidad de Nariño, la población nariñense y todos los interesados en conocerla. Ello le permite responder a interrogantes inherentes a la práctica en las artes y sobre cuándo se considera la creación como un ejercicio de producción de nuevo conocimiento, es decir, una investigación.

Teniendo en cuenta los postulados de López y San Cristobal (2014) si bien los debates en torno a la investigación-creación han tenido desarrollo y consenso en Europa y Norte América desde los años 90 del siglo XX, en Iberoamérica los programas de formación postgradual en el campo de las artes (maestrías y doctorados), continúan manejando “formatos académicos tradicionales (...)” ligados a la investigación formal y encaminados únicamente a la elaboración de “tesis musicológicas o socioantropológicas” (López y San Cristobal, 2014, p.28), semejantes a las investigaciones presentadas en programas de ciencias sociales o humanas. En el caso particular de Colombia, es relativamente reciente el tema de la investigación-creación “en el contexto de un proceso en el cual los centros universitarios que imparten enseñanzas artísticas a nivel superior, intentan integrarse al sistema de gestión y financiación para la investigación científica del país” (López y San Cristobal, 2014, p.30), generando que la investigación en las artes sea un camino de transformación profesional desde una perspectiva estética, introduciéndose en debates intelectuales para así generar nuevas conexiones en torno al arte, resignificando su importancia desde muestras locales hacia afuera.

En Colombia, el debate en torno a un reconocimiento gubernamental de estas investigaciones, como una práctica que produce conocimiento, tiene como protagonista a la Academia, la cual oferta desde sus respectivas casas de estudio las disciplinas creativas, propiciando la investigación entre sus docentes (Bonilla Estévez, Héctor Antonio; Cabanzo, Francisco; Delgado, Tania Catalina; Hernández Salgar, Oscar Andrés; Niño Soto, Alexander Stward y Salamanca, Juan, 2017) y generando también que la investigación-creación

120 Las técnicas extendidas tienen como objetivo la experimentación y manipulación sonora de un instrumento musical tradicional a través de modos de ejecución no convencionales (Sepúlveda, 2015, p.4).

121 Todas las traducciones realizadas en el capítulo V son hechas por el autor, a menos que se indique lo contrario.

tenga un aporte adicional debido a su cualidad de innovación en la educación y a su labor social intrínseca a través de la experiencia sensible de la práctica artística (MINCIENCIAS, 2020), marcando distancia con la educación tradicional (Ballesteros y Beltrán, 2018). Por ello, el Estado Colombiano mediante la Ley 1286, de 23 de enero de 2009¹²², dio apertura al Sistema Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación, generando procesos de creación por medio de la investigación.

La investigación-creación desde la Universidad de Nariño, ha atravesado por intensos debates en torno a su validez como un ejercicio investigativo llevado a cabo por artistas. Dichas discusiones tuvieron lugar a finales de la década de 2010, es decir, posterior al tiempo de Fajardo Chaves, por lo cual dirigiré mi atención a los antecedentes que permitieron el desarrollo de aquellas discusiones. Con respecto a lo ocurrido en la primera década del siglo XXI, Giraldo Gómez, Docente Titular adscrito a la Facultad de Artes, manifestó lo siguiente en una entrevista:

Durante la primera década del siglo XXI, los docentes de la Facultad de Artes presentaban productos y recibían la respectiva bonificación salarial o asignación de puntaje por sus trabajos. Sin embargo, estos no eran considerados investigativos. Nosotros, los artistas no teníamos la calidad de “académicos” (Gómez en entrevista con Palacios Dávila, 2023).

En el Departamento de Música la investigación artística tiene entre sus referentes, al trabajo desarrollado por Fajardo Chaves en 2007, titulado *Proyecto de Composición Musical “El Duende”*, documento que el compositor presentó al Comité Curricular de dicha dependencia. Así, El Duende, una *investigación-creación en las artes*, contiene los aspectos inherentes a la teoría investigativa: Objeto – proceso – contexto y su interrelación.

El aspecto musical e investigativo, dieron como resultado la creación de la ópera mencionada, considerado un producto original y de contribución al conocimiento y al campo de las artes, además de agregar una composición musical al canon de obras del Departamento de Música de la Universidad de Nariño. Sin embargo, la Ópera El Duende no fue soportada por un documento que registre cómo fue el proceso de composición y/o análisis musical de lo escrito. A pesar de ello sí se asume como un antecedente de lo que configura la investigación-creación en la actualidad.

La Ópera El Duende es un proyecto de *investigación-creación en las artes*, a razón del trabajo investigativo que realizó Fajardo Chaves y que tuvo el resultado de creación de la ópera. Esta investigación va enfocada principalmente a un estudio formal de la música y sus estructuras, del género ópera, de la duración y esquema general de las obras, de la puesta en escena, etc., por lo que resulta pertinente responder a los interrogantes planteados al inicio de la sección: ¿Cuándo se considera la práctica artística una investigación?, ¿Acaso toda práctica artística no se considera investigación en alguna medida?, ¿Es posible formular criterios que ayuden a diferenciar la práctica artística en sí misma de la práctica artística como investigación? Podemos plantear las siguientes respuestas.

La ópera El Duende se concibe como una investigación porque tiene como base central la música académica y latinoamericana con sus respectivos elementos teóricos y morfológicos, en función de la elaboración de un elemento nuevo, que arrojará unos resultados puntuales y no involuntarios, ya que “las contribuciones fortuitas al conocimiento y la comprensión, no pueden considerarse resultados de investigación” (Borgdorff, 2007, p.6).

122 Por la cual se modifica la Ley 29 de 1990, se transforma a Colciencias en Departamento Administrativo, se fortalece el Sistema Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación en Colombia y se dictan otras disposiciones.

El Duende, según las fuentes documentales encontradas, se comprende como el único referente en la Universidad de Nariño de composición de ópera, lo que la convierte en una contribución original para el contexto en el que se produjo, considerando no solo lo mencionado en relación a la música, sino también en la creación de un libreto propio y correspondiente a la mitología del Departamento de Nariño. Este trabajo añade nuevo conocimiento y perspectivas artísticas al canon de obras del Departamento de Música de la Universidad de Nariño.

Fajardo Chaves realizó un documento formal para la elaboración del proyecto de composición de la obra mencionada, con objetivos, consideraciones técnicas y musicales. Estos son:

Objetivo general: Recrear un aspecto mítico de la cultura andino - nariñense en la representación operática de “El Duende”, la cual lo rescatará y pervivirá permitiéndole al espectador disfrutar de la fábula y de la moraleja eminentemente preservacionista en términos ecológicos, enalteciendo el valor moral del ser humano y reconciliándolo con la naturaleza que es su entorno, permitiendo a la juventud conocer el acervo tradicional de esta región y presentando al mundo entero un aspecto importantísimo de la cultura nariñense en el marco de la globalización, enalteciendo los valores regionales que definen tanto la idiosincrasia nariñense. **Objetivos específicos:** Dar a conocer a nivel global un aspecto importante de la mitología regional de nuestra cultura; lograr un desarrollo musical importante a nivel sinfónico en el trabajo de montaje de la obra; propender por la participación de solistas vocales y coro, inmiscuidos en la trama como personajes principales; desarrollar de forma integrada el trabajo escénico en lo que corresponde a la coreografía, danza y teatro, asignada a cada personaje y grupo actuante; generar creatividad de escenario en lo que corresponde a decoración, efectos lumínicos, caracterizaciones, etc.; forjar una cultura hacia este magnífico género musical tan impactante y ligado a nuestra contemporaneidad a nivel mundial; permitir a la niñez y juventud disfrutar de este factor de realismo mágico para que valore la importancia de la cultura regional; abrir una puerta a todas las generaciones de compositores regionales y nacionales para que emprendan la creación de obras similares; permitir que nuestra “Alma Mater” sea la depositaria de esta expresión cultural, tan importante para Nariño y su cultura (Fajardo Chaves, 2007. p.3).

Con respecto a las consideraciones técnicas, musicales y de puesta en escena, Fajardo Chaves anotó:

Consideraciones técnicas: Se plantea la necesidad de tener una orquesta sinfónica de aproximadamente 60 músicos; adicionalmente se necesita tener una agrupación instrumental andina: quenás, zampoñas, picullos, rondadores, charango, tiple, guitarra y percusión andina (bombo leguero, palo de lluvia, chajchas, maracas y capachos, etc.); solistas femeninos y masculinos, coro infantil, coro femenino, coro masculino y coro mixto. Estos integrantes serán al mismo tiempo personajes y actores de escena de la obra; los diseños de vestimenta y de escenario serán creados por el Licenciado y Maestro en Artes Plásticas Carlos Jurado, quien con su creatividad hará una realidad el aspecto visual y el juego de luces para cada escena de acuerdo al libretista y al compositor. **Consideraciones musicales:** La obra consta de una obertura antes de la acción del primer acto. Luego, para cada escena se encontrarán arias, partes vocales, bailes, recitativos, intermezzi, interludios, preludios, postludios, partes instrumentales. La obra tendrá la delicia del “singspiel” alemán, con sus diálogos secos y algo importante que viene de la ópera francesa de Lully: bailes y danzas, los cuales darán un colorido magistral a la obra. La composición musical de cada escena es en realidad la labor ingente, puesto que además de la creación se debe armonizar, arreglar e instrumentar. **Consideraciones sobre la puesta en escena:** La puesta en escena de la obra corresponderá a otro proyecto que se planifique adecuadamente y que tenga un soporte económico pertinente para la contratación de músicos, actores, director general, directores de escena, coreografía, efectos lumínicos, producción y comercialización (...) (Fajardo Chaves, 2007, p.9-10).

De esta manera, Fajardo Chaves hace un aporte al universo artístico, el cual abarca un sector estético, pero también tiene repercusión en aspectos de la vida académica, social y cultural de su entorno de acción. De ahí, es como únicamente se puede “hablar de investigación en las artes cuando la práctica artística aporte una contribución intencionada y original a lo que sabemos y comprendemos” (Borgdorff, 2007, p.6).

La composición en mención, como ya se dijo, tiene su génesis en la formulación del *Proyecto de Composición Musical “El Duende”*, en el cual se consigna la justificación de dicha composición, y el por qué componer una ópera. Así lo anotó Fajardo Chaves:

Es el momento justo para que se proponga un trabajo creativo de esta índole el cual no tiene precedente alguno en el país, poniendo a nuestra Ciudad y Departamento en un sitio muy en alto a nivel nacional y mundial, en el campo de la música con un contenido literario, escénico y musical, que representa nuestra cultura regional muy atada a la naturaleza y su conservación, evocando una leyenda, un mito: “El Duende” que lucha por no ahogarse en las sombras del olvido y que a estas alturas con la globalización, encontrará un sitio de honor gracias a la casta y raza nariñense, llena de desbordante creatividad, ingenio, talento y siendo la Universidad de Nariño la depositaria de este proyecto. (...) En el esfuerzo por rescatar y preservar la mitología nariñense, no existe mejor recurso que una obra operática para conjugar la trama y el folklore representado en la música, las costumbres, los dichos, las leyendas, la vestimenta, las danzas, las creencias populares, etc. Es así como en un escenario se entrelaza el desarrollo del tema enmarcado por la música en los diálogos, los intermezzi y los bailes y visualmente recreado por las danzas, la coreografía, la vestimenta y los efectos lumínicos que harán del espectador un participante más, dentro del espectáculo. Esta región, como varias del país, no ha tenido la oportunidad de recrearse con obras de esta naturaleza, pero seguro es, que, al tener la oportunidad de acercarse a este teatro mágico, el público se verá sumergido en un nuevo mundo maravilloso que lo transportará a un sueño fantástico” (Fajardo Chaves, 2007, p.1).

Dicho proyecto delimita un problema de investigación el cual se apoya en la ausencia de repertorio operístico compuesto por músicos colombianos y a la necesidad de rescatar y difundir la cultura local por medio de una composición de gran formato. Esta problemática la señala también el par evaluador José Menandro Bastidas quien manifiesta lo siguiente:

[El Proyecto de Composición Musical “El Duende” ópera en tres actos] está claramente apoyado en dos aspectos de total vigencia y de importante crítica: la recuperación de la tradición vernácula de la región y el cultivo de un género musical inexistente en el país, ya que dada la compleja estructura [de la ópera], salvo Ponce de León, Gonzáles Zuleta y Zumaqué, ningún otro ha querido asumirlo. Apoyar proyectos de esta naturaleza, va más allá de ser una simple Quijotada, es el principio fundante para mostrar al país y al mundo que somos vanguardia cultural (Bastidas, 2007, p.1).

Por su parte, el par evaluador Luis Pazos Moncayo, argumenta en el mismo sentido:

[El Duende] tiene su origen en una insinuación hecha por el propio acontecer regional, para intentar un asomo, una aproximación a los sucesos demoscópicos que labraron un pasado y los cuales constituyen algunas tradiciones vivas del presente. El teatro lírico - musical que formula la obra, fomenta y estimula la labor creadora musical - literaria y va más allá de la documentación de museo, de ejemplares aislados, salones perdidos. Encuentro aquí una escena viva nuestra, del urdir de una reconstrucción del pretérito perdido a la escena actual de lo nuestro (Pazos Moncayo, 2007, p.1).

Así, Fajardo Chaves plantea la problemática investigativa a partir de la ausencia de repertorio del género ópera en el Departamento de Nariño y en Colombia, a excepción de tres referentes puntuales “Esther de José María Ponce de León en el siglo XIX, Escenas Infantiles de Fabio Gonzales Zuleta y Bolívar de Francisco Zumaqué” (Fajardo Chaves, 2007, p.6).

Cabe destacar que otros requisitos necesarios para considerar un trabajo artístico dentro del marco de la investigación, se relaciona con la respectiva contribución al conocimiento que hace el autor y el rigor investigativo en los métodos de recolección y sistematización de la información. Por ello, a lo largo de la mencionada propuesta, se explica de manera detallada la importancia de la composición de El Duende para el contexto académico regional. Así mismo, se incluye la contribución que hará el compositor y cómo se relacionará su investigación con otras áreas artísticas. Además, Fajardo Chaves utiliza varios métodos de investigación como la revisión documental, el estudio de caso y la etnografía, que le permitieron abordar y responder a las preguntas y problemas.

Finalmente, el estudio y los resultados de investigación de El Duende, se documentaron y tuvieron una difusión acorde con los requisitos de cumplimiento del Periodo Sabático que recibió Fajardo Chaves. Estos, se derivan principalmente de la presentación del proyecto culminado en su totalidad y presentado al Vicerrector Académico de la Universidad de Nariño a inicios del 2009, el Doctor Gerardo León Guerrero¹²³, quien a su vez, delegó a los Señores José Menandro Bastidas - como par evaluador interno - y Luis Pazos Moncayo - como par evaluador externo -, para que realizaran un informe general sobre la ópera presentada. Posteriormente, copias del documento completo y libreto de la ópera El Duende fueron entregados a Rectoría, Vicerrectoría Académica, Vicerrectoría de Investigaciones e Interacción Social y Departamento de Música de la Universidad de Nariño, para su respectivo archivo. En el caso puntual del Departamento de Música, a fecha de 2023, no existe ningún proyecto de montaje de esta composición.

En conjunto, las características anteriores brindan aspectos que permiten ubicar a la ópera de Fajardo Chaves como un proceso de investigación, al poseer “intención, originalidad, conocimiento y comprensión, preguntas de investigación, contexto, métodos, documentación y difusión” (Borgdorff, 2007, p.11).

Teniendo en cuenta los postulados de una investigación ¿en qué se diferencia una investigación convencional de una investigación artística? Se diferencia en el carácter eminentemente artístico que poseen las artes, para nuestro caso, la música, llegando a una “noción modificada de lo que es la investigación académica” (Borgdorff 2007, p.9) justificando la práctica en las artes desde un aspecto ontológico, epistemológico y metodológico, con sus respectivos interrogantes, así:

La pregunta ontológica es: ¿Cuál es la naturaleza del objeto, de la materia, en la investigación artística?
¿A qué se dirige la investigación? ¿En qué se diferencia de otras investigaciones científicas?

La cuestión epistemológica es: ¿Qué tipo de conocimiento y comprensión se plasma en la práctica artística? ¿Y cómo se relaciona ese conocimiento con los tipos más convencionales de conocimiento académico?

123 Licenciado en Ciencias Sociales; Especialista en Historia Social y de la Cultura, Universidad Pablo de Olavide, España; Magister en Administración Educativa, Universidad New México (E.U.); Dr. en Historia de América, Universidad Complutense, Madrid-España; Miembro Correspondiente de la Academia Nacional de Historia del Ecuador; Miembro de Número de la Academia Nariñense de Historia; Ex-Vicerrector Académico, Ex-Vicerrector de Investigaciones, Postgrados y Relaciones Internacionales; Rector Encargado de la Universidad de Nariño; Autor de varios libros sobre Historia Nacional y Regional, Investigador y Docente Jubilado Universidad de Nariño. Fuente: Archivo General Universidad de Nariño.

La pregunta metodológica es: ¿Qué métodos y técnicas de investigación son apropiados para la investigación artística? ¿En qué se diferencian de los métodos y técnicas de las ciencias naturales, las ciencias sociales y las humanidades? (Borgdorff, 2007, p.9. Traducción propia).

El aspecto ontológico está relacionado directamente con el objeto, proceso y contexto, como se mencionó anteriormente, hace referencia a la ópera *El Duende*, el proceso de creación de esta y la comunidad académica a la cual está dirigida, respectivamente. Sin embargo, la práctica artística implica un desarrollo profundo, pues también se incluyen las discusiones estéticas en torno a la belleza de la obra, y que pueden verse involucradas dentro de ese objeto de estudio, sin dejar de lado, claro está, el componente interpretativo o hermenéutico inherente a la composición, la cual puede ser múltiple y/o ambigua. *El Duende* entonces es una práctica artística en el sentido que pertenece al campo del arte y en el arte se desarrollan procesos creativos que expresan ideas y pueden generar sentimientos, comunicar ideas, acontecimientos o relatar historias fantásticas o mitológicas.

Con respecto a la ontología y el por qué *El Duende* responde a esta característica, cabe anotar que “los hechos artísticos tienen su propio estatus intrínseco, que no puede confundirse con los hechos científicos, sociales o históricos” (...) y “un elemento de ese estatus es su inmaterialidad” (Borgdorff, 2007, p.10). La investigación de una práctica artística, por tanto, presta atención a dicha inmaterialidad de la obra en la medida que esta inmaterialidad se hace posible, como a la eventual inmaterialidad de *El Duende* que se halla en el contenido de su música original.

Otra característica presente en el aspecto ontológico es el correspondiente al contexto, aquel que va más allá del objeto y de la práctica artística. En este caso, no existiría la ópera en mención sino hubiera existido una práctica artística que no esté saturada de conocimiento, experiencias, historias y creencias, nacidas del mismo compositor debido a su ubicación espacial en la historia de la cultura musical del Departamento de Nariño. En síntesis, *El Duende* comprende objetos artísticos y procesos creativos, que puede incluir variedad de puntos de vista interpretativos, estéticos, emotivos y expresivos, considerando, además, el contenido material, conceptual y discursivo, pero también lo inmaterial, lo no conceptual y lo no discursivo del proceso de creación de la obra en sí.

Con respecto al aspecto epistemológico, es necesario partir de dos interrogantes que plantea Borgdorff (2007), ¿De qué tipo de conocimiento y comprensión se ocupa la investigación artística? y ¿cómo se relaciona ese conocimiento con las formas más convencionales de conocimiento académico? La respuesta breve a la primera pregunta es: El conocimiento académico necesario para la creación de *El Duende* y su respectivo proceso de composición. La respuesta a la segunda pregunta permitirá comprender de manera más clara lo pertinente sobre ese conocimiento necesario para la creación de dicha obra.

Así, una primera vía de aproximación podría derivarse de la música de corte popular que escuchó Fajardo Chaves en su edad temprana, juventud y adultez; esas músicas que se relacionan con el conocimiento práctico y que posteriormente se mezclaron con el conocimiento teórico¹²⁴, generando que los fenómenos que actúan en torno a la escritura de la ópera *El Duende*, sean “decididamente

124 “El conocimiento no conceptual encarnado en el arte se ha analizado de muy diversas maneras: en Baumgarten como “analogon rationis”, a través del cual el gran arte es capaz de manifestar un conocimiento sensorial perfecto; en Immanuel Kant como “valor cultural” (Kulturwert), la cualidad por la que el arte alimenta el pensamiento y se distingue de la mera gratificación estética de los sentidos; en Friedrich W.J. Schelling como el “organon de la filosofía”, la experiencia artística que se eleva por encima de todo marco conceptual y es la única experiencia que puede tocar lo “absoluto”; en Theodor W. Adorno como el “episteme de la filosofía”; en Theodor W. Schelling como el “organon de la filosofía”, la experiencia artística que se eleva por encima de todo marco conceptual y es la única experiencia que puede tocar lo absoluto” (Borgdorff, 2007, p.12).

cognitivos y racionales, aunque no siempre podamos acceder a ellos directamente a través del lenguaje y los conceptos” (Borgdorff, 2007, p.12). Por lo tanto, la investigación artística es particular y específica a razón de la manera en cómo se articula, ejecuta y transmite la música con sus respectivos contenidos no conceptuales. En resumen, el conocimiento plasmado en la ópera *El Duende*, que será analizado más adelante, tiene una combinación de conocimiento teórico y práctico, cognitivo y sensorial, como también racional, aunque no necesariamente discursivo.

Para finalizar el aspecto metodológico, este tiene como base la diferenciación sobre método y metodología, pues ambos conceptos pueden asumirse como semejantes, sin embargo, acorde a lo mencionado por Ken Friedman en Agustín Martínez (2015), correspondiente a la metodología en las investigaciones artísticas, resulta más apropiado utilizar el término metodología, para hacer referencia al estudio comparativo de métodos.

La investigación en el campo de las artes tiene una característica visible y que la diferencia de la investigación académica convencional. La investigación artística se lleva a cabo por artistas, ya que es una investigación basada en la práctica. Borgdorff (2007), plantea una preocupación al respecto, argumentando que el requisito de una investigación académicamente rigurosa no tiene en cuenta a quién la realiza, pues cualquier investigador debe estar en competencia de obtener resultados equivalentes bajo las mismas condiciones, entonces ¿tienen los artistas un lugar de privilegio en el campo investigativo? La respuesta, según el autor es afirmativa y obedece principalmente a que el proceso creativo, para nuestro caso, la formulación y composición de la ópera *El Duende*, se halla directamente relacionada a la personalidad creativa y particular de Fajardo Chaves, por lo que dicho proceso de creación, hace parte ya de la investigación y en ese sentido, un investigador de un área diferente a la música, no podría obtener resultados ni siquiera aproximados a lo propuesto por él.

En resumen y cerrando el aspecto metodológico, la investigación artística, de manera generalizada, es desarrollada por artistas y dicho trabajo emplea una metodología que reúne la práctica con el conocimiento teórico, encaminada hacia resultados individuales o colectivos. En consecuencia, los componentes de la ópera *El Duende*, su proceso de desarrollo y contexto al cual va dirigida, “encarna un conocimiento tácito y situado que puede revelarse y articularse mediante la experimentación y la interpretación” (Borgdorff, 2007, p.16).

En conclusión, la ópera escrita por Fajardo Chaves resultado de su periodo sabático, se considera un trabajo de investigación-creación y una demostración de *investigación-creación en las artes* por parte de un docente de la Universidad de Nariño. Sin embargo, desde el año 2004, trabajos similares, pero a diferente escala, se venían desarrollando por parte de algunos estudiantes en su proyecto de grado, quienes eligen una de cuatro modalidades de sustentación como requisito parcial para obtener el título profesional de Licenciado en Música. Una de las opciones consiste en proponer un proyecto que incluya la composición y/o arreglo de obras y que se llama justamente *Recital Creativo*, teniendo a Fajardo Chaves como uno de los promotores de esa modalidad en calidad de Asesor y/o Jurado durante la primera década del siglo XXI. Por esta razón, la siguiente sección desarrollará lo pertinente a la normativa y estado del arte de recitales creativos en tiempos de Fajardo Chaves.

5.2. INVESTIGACIÓN-CREACIÓN EN EL DEPARTAMENTO DE MÚSICA DE LA UNIVERSIDAD DE NARIÑO

La investigación-creación en el Departamento de Música de la Universidad de Nariño, tiene su origen en la Proposición número 0018 del 10 de mayo de 2004, vigente a fecha de 2023 y realizada por el Comité Curricular en cabeza del director de la época el Mg. John Granda Paz. En ella, dicho comité propone al Honorable Consejo de la Facultad de Artes, instaurar la normativa de “Trabajo Final de Grado para el Programa de Licenciatura en Música, como requisito parcial para optar al título de Licenciado en Música”¹²⁵, anotando lo pertinente hacia la modalidad recital y/o concierto creativo. En dicha proposición, en su artículo 5, se resalta lo siguiente:

ART 5. El estudiante del Programa de Licenciatura en Música para optar al título de Licenciado en Música deberá presentar un Trabajo de Grado, que podría elegir de las siguientes modalidades:

- AUDICIÓN FINAL DE INSTRUMENTO PARCIAL
- **AUDICIÓN DE RECITAL Y/O CONCIERTO CREATIVO**
- MONOGRAFÍA
- PASANTÍA

PARÁGRAFO: el estudiante para optar al título de Licenciatura en Música debe cumplir con la presentación y sustentación del trabajo final de grado en los componentes específicos: (Audición de instrumento, recital y/o concierto creativo) y pedagógico – investigativo (monografía) (Proposición 0018, 2004, p.2).

Con respecto al Recital Creativo, la normativa contempla dicha modalidad cuando el estudiante realiza un ejercicio de composición, instrumentación y/o arreglos del total del material musical presentado ante un jurado calificador compuesto por tres docentes del Departamento de Música y a la luz de las siguientes condiciones específicas:

- * La elección del instrumento y de género musical será de libre escogencia por parte del estudiante.
 - * El estudiante deberá presentar sustentación escrita (análisis estructural y descriptivo) del proyecto de recital.
 - * Presentación del score de las obras propuestas.
 - * El 50 % del proyecto de recital deberá incluir creaciones musicales del estudiante y el otro 50 % de instrumentación, arreglos y afines.
 - * El análisis estructural de las obras tiene un valor de 50 % y el descriptivo – interpretación de otro 50 %.
- PARÁGRAFO: el acompañamiento de los recitales será de libre elección y para los casos especiales será estudiado y aprobado por el Comité Curricular (Proposición 0018, 2004, p.2).

El jurado emite una calificación numérica entre 0 y 100¹²⁶, teniendo en cuenta puntajes combinados entre la audición y el documento escrito. Los parámetros generales de evaluación refieren aspectos

125 Proposición del Comité Curricular del Departamento de Música número 0018 del 10 de mayo de 2004. Fuente: Archivo Departamento de Música Universidad de Nariño.

126 Acuerdo 140 de septiembre 4 de 1998, expedido por el Consejo Académico de la Universidad de Nariño. En este se reglamentan las distinciones así: Laureado cuando se obtiene una puntuación de 100 puntos; Meritorio cuando la calificación se encuentra entre 95 – 99 puntos y; Aprobado cuando la calificación es inferior a 94 puntos. Fuente: Archivo General Universidad de Nariño.

como pertinencia y originalidad del material presentado, naturaleza del proyecto y ajuste a las normas Icontec vigentes. Así, los puntajes se discriminan de la siguiente manera:

AUDICIÓN DE RECITAL Y/O CONCIERTO CREATIVO

1. SUSTENTACIÓN POR ESCRITO - 20 puntos
 - Coherencia y cohesión 10 puntos
 - Validez de la información 5 puntos
 - Normas técnicas 5 puntos
2. EL SCORE DE LA PARTE CREATIVA MUSICAL - 60 puntos
 - Arreglos 30 puntos
 - Instrumentación 15 puntos
 - Armonía 5 puntos
 - Balance 5 puntos
 - Edición 5 puntos
3. PRESENTACIÓN DE RECITAL - 20 Puntos
 - Conducción de grupo instrumental 3 puntos (Liderazgo)
 - Ensamble 3 puntos
 - Interpretación 5 puntos
 - Afinación 3 puntos
 - Equilibrio y dinámica 3 puntos
 - Expresión, ritmo, fraseo 3 puntos (Proposición 0018, 2004, p.2).

El Magister Carlos Roberto Muñoz, docente catedrático del Departamento de Música en el año 2004, menciona los antecedentes a la reglamentación de los trabajos de grado y el papel que desempeñó Fajardo Chaves en la necesidad de proponer como requisito parcial de graduación, la modalidad Recital Creativo:

Desde el año 1999, algunos estudiantes presentaban propuestas musicales que no estaban relacionadas con la música académica, sino que consistían en recitales o más bien montajes musicales con una finalidad pedagógica. (...) El Mæstro Javier [Fajardo Chaves] fue quien propuso que dichas propuestas tuvieran composiciones o arreglos originales, por lo que en el año 2004, el director John Granda y una comitiva de profesores incluido Fajardo [Chaves], reglamentaron una normativa que incluya al Recital Creativo y que esté soportado por un documento y análisis musical de las obras contenidas (Muñoz en entrevista con Palacios Dávila, 2023).

Así, los recitales creativos en tiempos de Fajardo Chaves (2004 - 2010) corresponden a los realizados por Esteban Nasif (2004), Ányelo Dávila (2005), Mario Diaz (2006), John Gómez (2006), Gilberto Trujillo (2009), Vicente Arteaga (2010) y Andrés Guerrero (2010), recitales que vienen acompañados por un componente argumentativo que se expresa en la formulación de un problema de investigación, una justificación, objetivos, selección de instrumento musical y análisis musical de las obras. Dichas propuestas dan cuenta de procesos investigativos - creativos que se decantaron por los gustos musicales de sus autores, siendo el 50% referentes al jazz; 50% realizados para guitarra eléctrica; un recital con bajo eléctrico como instrumento protagónico y dos recitales que destacan la música tradicional de una región particular.

Esteban Nasif (2004) en su recital creativo titulado *El bajo versátil*, hizo un trabajo de composición para bajo como instrumento protagónico en la presentación de obras escritas en “ritmos, géneros y estilos como bambuco, pasillo, balada rock, bossa – nova, balada, funk, jazz rock, metal, marcha y barroco” (Nasif, 2004, p.9), un total de nueve composiciones en formato trío, cuarteto y quinteto¹²⁷. El trabajo de grado de Nasif se ajusta a los parámetros solicitados por la Universidad de Nariño en cuanto a normativa y se halla de manera implícita un trabajo de investigación que condujo a la composición de dichas obras.

Angelo **Dávila (2005) por su parte, en Recital creativo de grado Latín jazz**, realizó un “trabajo de investigación enfocado a la música latina (latin jazz) que tiene fuerte relevancia en Nariño por su ubicación geográfica ya que recibimos influencia de la costa y la parte andina” (Dávila, 2023). Dávila realizó composiciones para formato Big Band¹²⁸.

Mario Diaz (2006) resalta las características de la guitarra eléctrica en *La guitarra eléctrica ícono cultural del siglo XX*, haciendo especial énfasis en este instrumento como solista y acompañante en géneros musicales como el rock y el metal, del cual Diaz es intérprete. Si bien Diaz se formó en la disciplina instrumental de guitarra clásica, él consideró pertinente realizar una propuesta de composición y arreglos musicales a partir de la guitarra eléctrica con la combinación de orquesta sinfónica. Sin embargo, para el momento de realización de dicho recital, la Universidad de Nariño no contaba con una orquesta sinfónica base que pudiera ejecutar la presentación de las obras, ante esa realidad, Diaz decidió secuenciar de manera digital cada uno de los instrumentos que componen la orquesta y realizar el concierto con pistas musicales¹²⁹. Al respecto de la naturaleza del mencionado recital creativo, Diaz expresa lo siguiente:

Mi idea más allá de ser intérprete era la de ser compositor, contar una propia historia. No era suficiente para mi interpretar a los grandes maestros y por eso decidí hacer un recital creativo, dándole la importancia a la guitarra eléctrica (...). El Maestro Fajardo [Chaves] me ayudó mucho con respecto a la teoría de escalas pentatónicas y escalas pentáfonas, por lo que lo considero un asesor externo (Diaz, 2023).

Con respecto a la razón de tocar con una pista musical y no con una orquesta sinfónica real, Diaz comenta:

Desde el momento de entrar al programa [de Licenciatura en Música en la Universidad de Nariño], yo me programé para hacer un recital creativo, considerando la dificultad de hacer conciertos conjuntos. No había gente para tocar, por ello decidí secuenciar todos los instrumentos de la orquesta sinfónica. Gracias a Gabriel Ortiz conocí el programa REASON y trabajé con él y con el programa todas las obras. Así hice el trabajo debido a que en Pasto no había orquesta sinfónica. Con razón se abrió el panorama (Diaz, 2023).

127 El formato trío: flauta traversa, guitarra acústica, bajo. Cuarteto: flauta traversa, clarinete, guitarra acústica y bajo. Quinteto: flauta traversa, clarinete, dos guitarras acústicas y bajo.

128 Formato instrumental conformado por saxofones, trompetas, trombones, bajo, piano, guitarra y percusión.

129 Un secuenciador es un artefacto electrónico que permite reproducir sonidos. Diaz (2004) inició el proceso de creación con la escritura de las partituras en el editor musical (Finale), para posteriormente exportar el audio en formato MIDI y finalmente introducir la información en el programa de secuencias REASON, en el cual le dio la naturaleza sonora a cada instrumento que compone la orquesta sinfónica.

El recital creativo de Díaz (2004), debido a las características novedosas para la época y para el programa, mereció la más alta calificación según el jurado compuesto por los docentes Luis Olmedo Tutalchá, Carlos Roberto Muñoz y Rolando Chamorro (Díaz, 2023).

Continuando con los siguientes referentes de investigación-creación en el Programa de Música de la Universidad de Nariño, se presenta el trabajo realizado por John Gómez (2006) titulado *Multifuncionallidad en la guitarra eléctrica*. **Gómez también realizó un trabajo desde la guitarra eléctrica pero enfocado hacia el jazz e incluyó composiciones en técnicas extendidas como el uso del tapping.**¹³⁰ En la entrevista realizada a Gómez en 2023, él refiere la importancia de su formación autodidacta debido a la ausencia del estudio en guitarra eléctrica en la Universidad de Nariño, así como también en la técnica instrumental aplicada por él y de la cual apenas recibió nociones desde la Academia. Así, Gómez interpretó composiciones y arreglos de su autoría, siendo Fajardo Chaves su asesor de trabajo de grado.

De manera similar Gilberto Trujillo (2009) en *Tabanok*¹³¹, *composición y arreglos de música andina latinoamericana*, realizó un trabajo creativo instrumental y vocal, que tiene como instrumento protagónico al violonchelo y mediante la composición de nueve obras, Trujillo busca recrear las músicas interpretadas en el Carnaval de Sibundoy (Putumayo). Así, el autor inicia con un recuento del contexto geográfico y cultural de dicha región, para posteriormente hacer un montaje musical con participación de “charango, tiple, guitarra, vientos andinos, canto, percusión y violonchelo” (Trujillo, 2009, p.14), este último, el que estudió Trujillo en sus años como estudiante en el Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño.

Finalmente, se presenta el Recital Creativo de Andrés Guerrero (2010), *Elementos musicales del jazz en la composición de obras para guitarra eléctrica*, donde se señala la importancia de dicho instrumento en la música jazz. El autor resalta en la investigación la importancia “de la guitarra eléctrica en el jazz, la historia y desarrollo del Jazz Fusión, y el estilo jazzístico” (Guerrero, 2010, p.6), como ejes fundamentales en la composición de las obras incluidas en el recital. El trabajo de grado incluye los respectivos análisis musicales, desde la forma, estilo y “las innovaciones que aportan un nuevo horizonte artístico a la cultura musical local” (Guerrero, 2010, p.6).

Fajardo Chaves fue un actor activo de dicha práctica siendo asesor en el Recital Creativo de Gómez (2006) y Arteaga (2010); asesor externo en Díaz (2006); y jurado en Nasif (2004), Trujillo (2009) y Guerrero (2010). Este último, obtuvo calificación Laureada según Proposición 053 del 1 de junio de 2010 emanada por el Comité Curricular del Depto de Música y estuvo acompañada por los conceptos de los evaluadores. Al respecto, Fajardo Chaves manifestó:

[Consideraciones por las cuales se le asignó la máxima calificación]: A) un alto grado en la interpretación de su instrumento de manera impecable. B) la improvisación estuvo a la altura de las dificultades de las obras a presentar en el estilo exigente del jazz. C) la composición de las obras con un nivel muy elevado de exigencia y complejidad. D) el ensamble del grupo medido, serio y ajustado al estilo de las obras. E) el esfuerzo demostrado en la interpretación de un estilo muy fuera de serie con respecto al que se da en el Programa de Música (Fajardo Chaves, 2010. Fuente: Archivo Departamento de Música Universidad de Nariño).

130 Técnica de interpretación en la guitarra eléctrica o bajo eléctrico, llamada también *finger tapping*. Consiste en la ejecución del instrumento utilizando los dedos para oprimir las cuerdas ubicadas en el mástil del instrumento.

131 “Nombre del municipio de Sibundoy en lengua Kamensá” (Trujillo, 2009, p.8).

En consecuencia, durante la primera década del siglo XXI, los procesos de investigación-creación en la Universidad de Nariño se concebían como un acto reflexivo que encierran un proceso creativo y, aunque en los Recitales Creativos se entienda así, la lógica del periodo sabático que recibió Fajardo Chaves es diferente, debido a la ausencia del documento de análisis musical de *El Duende*. Sin embargo, todos los esfuerzos creativos han sido pieza importante en los procesos de formación e institucionalización de la música en la Comunidad Académica de la Universidad. Además, *El Duende*, hace parte de ese corpus creativo que tiene su origen en la unión de la música académica y las músicas populares interpretadas en Nariño, por lo que la sección que viene a continuación propone un análisis de algunos fragmentos de la ópera, haciendo una explicación general de aspectos rítmicos, melódicos y armónicos realizados por Fajardo Chaves.

Llama la atención que énfasis como guitarra eléctrica y bajo eléctrico, no se ofrecen en el plan curricular del Programa de Licenciatura en Música, ni tampoco el enfoque hacia la música jazz, pues el plan de estudios contempla, hasta la actualidad, énfasis en instrumentos acústicos y una interpretación de repertorio derivado de la práctica común. Por consiguiente, lo anterior evidencia un trabajo de investigación llevado a cabo por cada uno de los autores citados y por su respectiva curiosidad intelectual. Los recitales creativos se comprenden entonces como un referente que probablemente motivó a Fajardo Chaves a proponer el *Proyecto de Creación Musical “El Duende”*, teniendo en cuenta una práctica creativa que venían realizando los estudiantes del programa de Licenciatura, los cuales tuvieron a Fajardo Chaves como docente en las asignaturas de piano funcional, práctica coral, teoría musical y/o en asesorías particulares. Así, la investigación-creación se ha venido desarrollando desde el año 2004 en el programa en mención, sin que sea concebida como tal en sus primeros años, pero que un grupo de docentes, entre quienes se incluye a Fajardo Chaves, encontraron la manera de realizarla.

Una vez analizada y referenciada en la sección uno y dos, la investigación-creación y *la investigación-creación en las artes*, a través de la ópera *El Duende* y del estado del arte en el Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño, la sección que viene a continuación propone un proyecto de *investigación-creación sobre las artes*, el cual consiste en un análisis de *El Duende* desde los aspectos rítmicos, melódicos y armónicos.

5.3 ANÁLISIS DE EL DUENDE

Esta ópera recoge mediante la puesta en escena, la representación de un duende llamado Desiderio, el cual desea tener un romance con una mujer campesina nariñense (María), por lo cual se vale de estrategias para enamorarla y casarse con ella, mientras dicha mujer intenta ser salvada por su enamorado, un campesino de la región (Amancio).

La reseña anterior es, de manera general, la historia de *El Duende*, la cual fue escrita por el libretista Manuel Cortés Ortiz¹³², quien crea su relato en torno a la figura un Duende¹³³. Esta obra,

132 Escritor. Nacido en Santa Ana de Imuès (Nariño). Magíster en Literatura Latinoamericana de la Universidad de Nariño. Ha publicado: “La Comida de Cuy con Papa” “Rituales en el País Pasto”, “Las Danzas Arrechas del Infante Cuy Erótico”, “El Regreso de la Guaneña”.

133 El duende es uno de los imaginarios culturales con más vitalidad de Nariño. Muchacho de estatura pequeña, cabello rubio con un lazo al hombro y un gran sombrero... habilísimo en bailar, en tocar la flauta y el tambor, y en enamorar a las muchachas bonitas y de largas trenzas. Es el protagonista de innumerables, divertidas e inquietantes historias. Una señora está lavando ropa y el agua del chorro, de pronto baja revuelta con piedras y excrementos de animales...Travesuras del duende. Los caballos que se han dejado en el potrero se ponen a galopar toda la noche y amanecen sudorosos y cansados... el duende ha sido el loco jinete viajero de la noche. La crin de los caballos o la

utiliza la rítmica de las músicas populares interpretadas en el Departamento de Nariño, con un lenguaje en su mayoría tonal y su construcción gramatical sustentada en la práctica común, es decir, los principios musicales basados en la música tonal desde el siglo XVIII. Sin embargo, de acuerdo con las circunstancias dramáticas de la trama y en consonancia con las necesidades creativas del compositor, también se hace uso de técnicas propias de músicas que rompen con la tonalidad, sugiriendo la atonalidad en secciones determinadas y que se explicarán en detalle.

La ópera *El Duende* comienza con una *obertura*, la cual se extiende durante veintiséis compases. Este aparte se caracteriza por entradas sucesivas de instrumentos, iniciando con el triángulo, el cual interpreta el esquema rítmico de un bambuco colombiano¹³⁴, anunciando el carácter costumbrista que va a tener esta composición. En el compás nueve, hay entrada de redoble de timbales y luego sigue la cuerda, creando una antesala para la entrada de los vientos con el tema inicial de la pieza que consiste en una melodía en estilo brisé¹³⁵, enmarcada en el ritmo de la mencionada danza:



Ejemplo musical 10: Compases 28 – 32 Obertura *El Duende*. Frase de la trompeta en estilo brisé.
Compositor Javier Emilio Fajardo (2009), editado por el autor.

Fuente: José Menandro Bastidas.

La música festiva, inspirada en los ritmos que se escuchan en escenarios de la ciudad y en eventos propios de la cultura nariñense como los Carnavales de Blancos y Negros de la ciudad de Pasto, está presente a través de toda la obra tal como se dijo anteriormente. Hay presencia de ritmos como el Bambuco y el Sanjuanito - aire tradicional del Ecuador el cual se interpreta en Pasto.

La tímbrica utilizada por el compositor en la orquestación hace uso, además de los instrumentos sinfónicos, de instrumentos de cuerda pulsada típicos de la música andina como el charango, el tiple y la guitarra; de instrumentos de percusión latina como claves, maracas, güiro y palo de lluvia; y también de instrumentos de viento como quenás y rondadores.

cola de las vacas amanece toda enredada o hecha trenzas, picardía del duende. Los pequeños que bajan por agua a la quebrada no regresan con los cántaros y peroles, y se debe buscarlos ya entrada la noche... es un duende que los ha entretenido en su cueva enseñándoles a hacer trenzas y contándoles cuentos maravillosos. “Para el duende los excrementos de vaca son pasteles, los de caballo, bizcochos, los de oveja, confites y colaciones... con eso alimenta a los que se lleva a su escondite; por eso se ponen flacos, amarillentos y desganados”. “Cuidado de las muchachas bonitas y de cabello largo, especialmente si llevan los nombres de María, Graciela, Yaneth... de ellas se prenda más fácilmente el duende, y si logra tener amores con ellas, podría nacer el anticristo”. Algunos todavía piensan que los duendes son los ángeles caídos que no se fueron a lo profundo, sino que lograron quedarse enredados en la tierra. “La mejor contra para ahuyentarlos cuando se amañan demasiado con una persona o lugar es el conjuro u oración que reza: Ángel desventurado... Con ella se va por donde ha venido ¡Qué cosas no se cuentan de los duendes!

134 De acuerdo a lo señalado por John Sebastián Romero (2020), el bambuco es un ritmo que posee varias formas de interpretarse dependiendo de la región de Colombia, escribiéndose tanto en compás de 6/8 como de 3/4. Para el caso puntual de Fajardo Chaves, tomaremos la estructura del bambuco andino escrito en 6/8.

135 Es un término que viene del francés *style brisé* y significa “estilo roto”. Recurso utilizado generalmente en la música del siglo XVII escrita para laúd, donde las notas de un acorde no son pulsadas de manera simultánea sino arpegiada, es decir, una seguida de la otra. Fuente: Diccionario Oxford de la música, edición digital.

Aspecto rítmico

Cada estilo compositivo tiene un marco de restricciones dentro del cual se mueven sus características y que permite delimitarlo. Lo anterior, también sucede en el momento de escribir una obra musical determinada, para este caso en particular, de la ópera *El Duende*, la trama y su arraigo costumbrista van a ser determinantes en el momento de definir ese marco de restricciones. El compositor vivió en una época que, en el campo de la composición musical, se caracteriza por ser ecléctica, en la que convergen numerosas técnicas, tanto las heredadas del pasado, así como las que son resultado de innovaciones. En cuanto al aspecto rítmico, el compositor tiene la intención de usar danzas típicas de la región andina y pacífica, en este sentido, conserva restricciones de escritura propias para que puedan ser reconocidas y percibidas como parte integral de la obra.

En el siguiente ejemplo, correspondiente al compás 189 de la *Obertura*, se puede observar el ritmo típico del bambuco que se escucha en las fiestas tradicionales de Blancos y Negros de algunas poblaciones nariñenses.

The image displays a musical score for measures 189 to 192 of the Overture from the opera 'El Duende'. The score is divided into two systems. The first system contains five percussion parts: Timbales (Bass clef, 6/8 time), Redoblante (Snare drum, 6/8 time), Bombo leguero (Conga, 6/8 time), Platillos (Cymbals, 6/8 time), and Triángulo (Triangle, 6/8 time). The second system contains four string parts: Violín I (Violin I, Treble clef, 6/8 time), Violín II (Violin II, Treble clef, 6/8 time), Viola (Viola, Alto clef, 6/8 time), and Cel-Bass (Cello/Double Bass, Bass clef, 6/8 time). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The percussion parts feature a characteristic bambuco rhythm, with the triangle and conga playing a steady eighth-note pattern. The strings play a melodic line with a similar eighth-note rhythm. Dynamics include accents and a forte (f) marking at the end of the passage.

Ejemplo musical 11: Fragmento Ópera el Duende - Overtura.
Compositor Javier Emilio Fajardo (2009), editado por el autor.

Fuente: José Menandro Bastidas.

Más adelante, en el compás 25 del N° 6, Danza, escena III del acto I, aparece un aire sureño de danza que es una remembranza del Sanjuanito, un baile que tiene sus orígenes en la provincia de Imbabura del Ecuador y que tiene amplia difusión en varios municipios del departamento de Nariño y que, además, se interpreta en las fiestas carnestoléndicas del mes de enero.

The image displays a musical score for four instruments: Violín I, Violín II, Viola, and C-B. The music is in 2/4 time and consists of six measures. The Violín I and Violín II parts play a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a sharp sign in the fifth measure. The Viola part plays a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. The C-B part provides a simple harmonic foundation with quarter notes.

Ejemplo musical 12: Fragmento Ópera el Duende - Danza Escena III Acto 1.
Compositor Javier Emilio Fajardo (2009), editado por el autor.

Fuente: José Menandro Bastidas.

En la parte final de la ópera, hacia el número 42, *Desenducamiento de María*, también aparece una referencia a la danza de San Juanito, mencionada anteriormente, esta vez con una orquestación de metales y maderas, respaldada por la percusión.

Clarinete en Sib

Saxofón Contralto

Trompa en Fa

Trompeta en Sib

Trombón

Tuba

Cl. 1

A. Sax.

Trmp.

Tpt.

Tbn.

Tba. ten.

Ejemplo musical 13: Fragmento Ópera el Duende – Referencia al ritmo San Juanito.
Compositor Javier Emilio Fajardo (2008), editado por el autor.

Fuente: José Menandro Bastidas.

Una de las características de la música atonal es el uso de las polimetrías y polirritmias dentro de las composiciones. En la ópera de Fajardo Chaves no se encuentran muchos ejemplos de esos recursos rítmicos, pero cuando las circunstancias dramáticas lo ameritan recurre a su uso. Por otro lado, tal como se ha mencionado anteriormente, esta obra tiene un carácter costumbrista y, en este sentido, el compositor toma sonoridades de la música folclórica colombiana, en este caso puede tratarse de la música del pacífico, la cual se distingue por combinaciones polirítmicas. En el compás 198 del No 42 se puede observar el uso de ritmos de división binaria que se contraponen a la división ternaria. En este pasaje el compositor usa en su orquestación instrumentos propios de la percusión andina y, en general, latina.

Timbales

Triángulo

Platillos

Tambor

Redoblante

Palo de lluvia

Bombo

Bombo leguero

Claves

Maracas

Güiro

Ejemplo musical 14: Fragmento Ópera el Duende – Ejemplo de ritmos binarios y utilización de instrumental andino. Compositor Javier Emilio Fajardo (2009), editado por el autor.

Fuente: José Menandro Bastidas.

Además de lo anterior, Fajardo Chaves también realiza exploraciones rítmicas y que le permiten generar diferentes ambientes sonoros de acuerdo con las situaciones particulares de la trama narrativa. En el comienzo del número 40, el ritmo es protagonista y en este pasaje se puede observar la presencia de combinaciones rítmicas sincopadas y en contratiempo.

Timbales

Platillos

Claves

Bombo leguero

Redoblante

Campanas tubulares

Xilófono

Ejemplo musical 15: Fragmento Ópera el Duende – Ejemplo musical. Compositor Javier Emilio Fajardo (2009), editado por el autor.

Fuente: José Menandro Bastidas

Aspecto melódico

Salvo algunas excepciones, a las cuales se hará referencia más adelante, la mayoría de las melodías compuestas en esta ópera se enmarcan en las características de la composición melódica del siglo XVIII. La melodía tradicional del siglo XVIII se caracteriza por movimientos por grado conjunto o saltos dentro de arpegios que generalmente hacen parte de progresiones típicas de la marcha subdominante – dominante- tónica.

En cuanto a esos intervalos, de tercera o más grandes, que conforman dichos arpegios, se usan generalmente de manera libre, aunque el número de saltos sucesivos es usualmente no mayor que tres. Otra característica de estas melodías es que cuando el intervalo es amplio (de quinta o más grande), se toma y se abandona usualmente en dirección opuesta al salto. Un ejemplo de este tratamiento lo podemos encontrar en la melodía que aparece a partir del compás 82 del N^o 33. Aquí podemos ver que cuando las notas no van por grado conjunto, dibujan saltos dentro de arpeggios y dichos saltos son compensados con movimientos por grado conjunto y en dirección contraria.



Ejemplo musical 16: Fragmento Ópera el Duende – Ejemplo de arpegios irregulares.
Compositor Javier Emilio Fajardo (2009), editado por el autor.

Fuente: José Menandro Bastidas.

Otra característica de la melodía del siglo XVIII es que la nota más alta, llamada también *clímax* o *punto áureo*, no se repite dentro de una frase. Esto debido a que su efecto se pierde si se insiste en ella. Lo mismo sucede con la nota más baja o *nota anticlimática*, aunque la regla, en este caso, no es tan estricta. Generalmente, en las melodías del siglo XVIII, los pasajes conformados por grados conjuntos en la misma dirección no exceden seis notas y luego cambian de dirección.

La siguiente melodía, corresponde al compás 12 del No 9 y está a cargo del tenor (Amancio). Aquí se observa que la melodía está construida en su mayor parte por grados conjuntos, dentro de un rango melódico que abarca desde la nota re (debajo del pentagrama en clave de sol) hasta el sol (encima del pentagrama). En los dos primeros compases se aprecia una doble bordadura sobre la nota mi, lo que permite una conexión por escala entre el mi y el sol. El pasaje siguiente, a partir de la primera corchea del segundo compás se mueve dentro de un intervalo de quinta entre la nota fa y el do superior, sólo en el final de este fragmento se dibujan saltos dentro del arpeggio de Do mayor. La primera frase va hasta la nota la del cuarto compás y su nota más aguda es un do, el cual no se repite. Así mismo, en la segunda frase, la nota más aguda que es el sol del séptimo compás no es reiterado.

Por otro lado, un recurso de elaboración melódica dentro del estilo de composición del siglo XVIII es el uso de arpeggios (arpegiación), en donde se arpeggia una triada de Do mayor.



Ejemplo musical 17: Fragmento Ópera el Duende - Ejemplo de arpeggios irregulares.
Compositor Javier Emilio Fajardo (2009), editado por el autor.

Fuente: José Menandro Bastidas

La frase del siguiente ejemplo pertenece a la *Obertura* de la ópera, se trata de la melodía de la trompeta a partir del compás 27. En esta melodía, se observa la técnica de la arpegiación como recurso de composición. Sin embargo, los acordes que se forman no parecen el fundamento de la estructura, más bien se trata de un tipo de melodía, a la que algunos teóricos la llaman “*melodía compuesta*”, que en realidad es un contrapunto a dos voces realizado en una sola línea. En este caso, en particular, se toma como eje las dos primeras notas del arpeggio de La menor, mientras que en la otra voz se desplaza en las notas superiores con una escala cromática mi, fa, fa#, sol, sol#, la. Los saltos dentro de los arpeggios son tratados dentro del estilo de la melodía del siglo XVIII, en este caso, después de dos saltos, la melodía cambia de dirección.



Ejemplo musical 18: Fragmento Ópera el Duende - Obertura. Melodía de la trompeta.
Compositor Javier Emilio Fajardo (2009), editado por el autor.

Fuente: José Menandro Bastidas.

En la melodía ejecutada por el saxo soprano del siguiente ejemplo que inicia en el compás 37 de la *Obertura*, empieza con un acorde de La menor con notas de elaboración: un sol que no tiene explicación dentro de las ornamentaciones tradicionales y un re que es nota de paso entre do y mi. En el segundo compás se puede detectar la estructura del arpeggio de re menor con una de paso entre las notas re y fa. El tercer compás es la arpegiación del acorde de sol sostenido disminuido, el cual resuelve a la tonalidad de la menor, conformándose una marcha armónica tradicional de Tónica - Subdominante - Dominante - Tónica, en dicha tonalidad.



Ejemplo musical 19: Fragmento Ópera el Duende - Obertura. Melodía del saxofón alto compás 37.
Compositor Javier Emilio Fajardo (2009), editado por el autor.

Fuente: José Menandro Bastidas.

La melodía del ejemplo siguiente pertenece a la *Obertura* y comienza en el compás 125 a cargo del oboe. Esta corresponde a procesos tradicionales de elaboración melódica en los que se alternan pasajes de grados conjuntos con saltos cordales. En los compases 1 y 5 de dicho ejemplo, parece que la estructura base del movimiento melódico es un acorde de subdominante con séptima mayor en la tonalidad de La mayor, aunque también podría interpretarse como un acorde de re mayor con una apoyatura de la nota do sostenido que resuelve a la nota re.



Ejemplo musical 20: Fragmento Ópera el Duende - Obertura. Melodía del oboe compás 125.
Compositor Javier Emilio Fajardo (2009), editado por el autor.

Fuente: José Menandro Bastidas.

La siguiente melodía, que se encuentra también en la *Obertura*, entre los compases 150 y 165 para la flauta, es otro caso del uso del arpeggio y movimientos de grados conjuntos en la composición de melodías. Aquí se puede evidenciar que la construcción tiene como fundamento los acordes de re mayor, re menor, la mayor, mi mayor y fa mayor. En esta melodía también se cumple la característica descrita anteriormente consistente en que después de dos o tres saltos amplios, se cambia de dirección.



Ejemplo musical 21: Fragmento Ópera el Duende - Obertura. Melodía de la flauta compás 150.
Compositor Javier Emilio Fajardo (2009), editado por el autor.

Fuente: José Menandro Bastidas.

Una de las técnicas, aplicadas en la composición de la música tonal, es el uso de secuencias o progresiones melódicas para desarrollar ideas musicales y así poder extender las frases. Lo anterior, lo podemos observar en el N° 3, en la melodía que comienza en el compás 31. El motivo inicial de esta melodía consta de dos compases y es reiterado seguidamente una tercera por debajo. Luego, en el tercer compás surge una nueva idea, la cual es secuenciada dos compases después. En esta ocasión, el movimiento hace énfasis en otras tonalidades, primero presenta una armonía de la7 que conduce hacia un re mayor y luego un do#7 que lleva hacia fa#, con el uso de una *Terza da picarda*; ya que, en esa resolución se esperaría un fa#m. La tercera secuencia es del tipo modificado, comienza en el

segundo compás del segundo pentagrama del ejemplo, aquí no se repite el patrón de manera similar, sino que tiene divergencias, en cuanto a los intervallos que la constituyen.



Ejemplo musical 22: Fragmento Ópera el Duende - Secuencia.
Compositor Javier Emilio Fajardo (2009), editado por el autor.

Fuente: José Menandro Bastidas

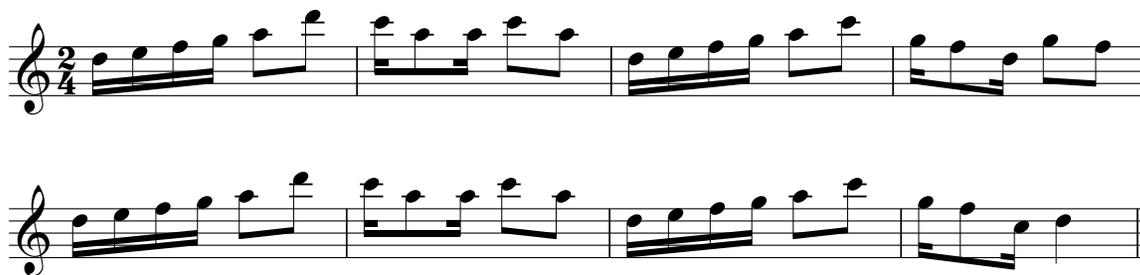
En melodías de la música del siglo XVIII, usualmente no aparecen más de dos capas en una secuencia, en cambio en el ejemplo que se presenta a continuación, perteneciente al No. 5 de la obra (compás 130), se presentan cuatro capas.



Ejemplo musical 23: Fragmento Ópera el Duende - Secuencia con capas.
Compositor Javier Emilio Fajardo (2009), editado por el autor.

Fuente: José Menandro Bastidas.

Tal como se ha expuesto, El Duende tiene un carácter costumbrista y usa como referente la música andina del sur de Colombia y de Ecuador. Por esta razón, la escritura melódica también responde a ese criterio. Un ejemplo de esto, es la siguiente melodía, que inicia en el compás 38 del N° 6 y tiene el ritmo de Sanjuanito, que es una danza ecuatoriana. Dicha música, usualmente es modal y esto lo tiene en cuenta el compositor, al escribirla en el modo dórico.



Ejemplo musical 24: Fragmento Ópera el Duende – Ritmo de San Juanito.
Compositor Javier Emilio Fajardo (2009), editado por el autor.

Fuente: José Menandro Bastidas.

En el transcurso de la ópera, además de los recursos del estilo tonal para la escritura melódica, también se puede encontrar ejemplos atonales. Este es el caso de la melodía del siguiente ejemplo, que se encuentra a partir del compás 141 de la escena II del acto I, llamada “Aire”, la cual a sugerencia del autor, tiene la indicación *Gespräch-gesang*.

Exceptuando la escala cromática, en la melodía no se reconoce, de manera clara, el uso de alguna escala o modo conocido. La melodía inicia con un intervalo de tritono, el cual no es resuelto, sino que salta a un re bemol que desciende luego a un do por semitono, desdibujando, de esta manera cualquier relación tonal. A continuación, se presenta un descenso por intervalos de segunda menor, tercera aumentada y segunda mayor, lo cual también se aleja del lenguaje tonal que caracteriza a toda la obra. Por otro lado, es de resaltar el hecho de que se presente una figura irregular como el cuatrillo en la cifra de seis octavos, lo cual también es un recurso propio de la composición tonal, en la que se exploran nuevas expresiones rítmicas.



Ejemplo musical 25: Fragmento Ópera el Duende – Ejemplo musical. Compositor
Javier Emilio Fajardo (2009), editado por el autor.

Fuente: José Menandro Bastidas.

El uso de técnicas de armonía cromática no es frecuente en esta obra, sin embargo, se pueden encontrar ejemplos como el caso de la melodía correspondiente al aria de El Duende en la escena II del acto I, compás 5. En este ejemplo, la base armónica es un cuarto grado menor, producto del intercambio modal entre Do mayor y Do menor, el cual se dirige, luego, hacia una dominante que resuelve a la tónica, para conformar así, una cadencia completa de primera especie.



Ejemplo musical 26: Fragmento Ópera el Duende – Ejemplo de uso de armonía cromática.
Compositor Javier Emilio Fajardo (2009), editado por el autor.

Fuente: José Menandro Bastidas.

En la sección que comienza a partir del compás 50 del *Camino del duende*, acto II, escena I, aparece una melodía que hace uso de la escala cromática. Este pasaje es acompañado por cuartas disminuidas, lo cual desestabiliza la tonalidad, sin embargo, en el final se cierra con una cadencia tonal en do mayor con los acordes de re disminuido siete, do mayor, sol siete y do mayor.



Ejemplo musical 27: Fragmento Ópera el Duende – Ejemplo de uso de escala cromática.
Compositor Javier Emilio Fajardo (2009), editado por el autor.

Fuente: José Menandro Bastidas.

Aunque en los tres últimos compases del siguiente ejemplo se presente una cadencia típica en re mayor, la mayor parte del pasaje usa recursos atonales basados en la escala cromática. Se trata de un fragmento del *Recitativo* entre Amancio y amigos del acto II, escena II, y es precisamente, en los *recitativos* en los que Fajardo Chaves realiza exploraciones armónicas diferentes a las tonales, logrando así, un contraste entre éstos y las otras secciones, particularmente las arias.

Ejemplo musical 28: Fragmento Ópera el Duende - Ejemplo de armonía postonal basada en la escala cromática. Compositor Javier Emilio Fajardo (2008), editado por el autor.

Fuente: José Menandro Bastidas

Un recurso atonal que usa Fajardo Chaves a través de esta ópera es el de la combinación de escalas. Lo anterior se puede observar en algunas frases del N^o 39; se trata de María en su casa, escena II del tercer acto. En estos apartes, que comienzan en los compases 167, 196 y 227, respectivamente, se observa el uso de alteraciones tanto de la tonalidad de La menor (tonalidad con la que inicia el número), así como de Fa menor, en una relación que puede interpretarse como de préstamo modal:

Ejemplo musical 29: Fragmento Ópera el Duende - Ejemplo de alteraciones en la tonalidad. Compositor Javier Emilio Fajardo (2009), editado por el autor.

Fuente: José Menandro Bastidas

Contrapunto

A través de la ópera se puede encontrar apartes en donde se aplican varias técnicas de contrapunto. En la mayoría de la escritura contrapuntística de El Duende, el compositor aplica los procedimientos que caracterizan la música de tradición escrita del siglo XVIII. Sin embargo, como se explicará más adelante, sus necesidades expresivas lo llevan a salirse de ese marco restrictivo.

En el siguiente ejemplo, que inicia en el compás 50 del No 9, se puede observar que, tal como sucede en el contrapunto del siglo XVIII, se prefiere el movimiento oblicuo y contrario, aunque no se evitan los paralelismos de quintas y octavas justas, al igual que las octavas o quintas directas, lo cual es característico del mencionado estilo.

The image displays a musical score for a fragment of an opera. It consists of five staves: Tenor, Violín I, Violín II, Viola, and Vc.-Bs. The music is in 4/4 time and features a key signature of three flats (B-flat major/D minor). The Tenor part is written in the upper register, while the instrumental parts are in their standard ranges. The score illustrates contrapuntal techniques such as oblique and contrary motion between the voice and instruments.

Ejemplo musical 30: Fragmento Ópera el Duende - Ejemplo de contrapunto oblicuo y contrario.
Compositor Javier Emilio Fajardo (2009), editado por el autor.

Fuente: José Menandro Bastidas.

En el siguiente ejemplo, correspondiente al compás 47 del No 5, se puede observar dos melodías elaboradas mediante un contrapunto de primera especie. La realización se fundamenta, en su mayoría, en la superposición de terceras con un movimiento paralelo. En la cadencia de los dos últimos compases aparecen intervalos de sexta y un tritono que es resuelto de manera tradicional en la tonalidad de fa mayor: la nota mi resuelve a fa y el si bemol baja a la nota la.



Ejemplo musical 31: Fragmento Ópera el Duende – Ejemplo de contrapunto de primera especie. Compositor Javier Emilio Fajardo (2009), editado por el autor.

Fuente: José Menandro Bastidas.

El pasaje que se presenta a continuación (compás 61 del N° 8) se sale del marco restrictivo del contrapunto del siglo XVIII en cuanto a la interválica. Se sabe que se prefieren los intervalos de sextas y terceras como fundamento armónico, pero el compositor, en este caso, prefiere el uso de intervalos de cuarta. Dicho intervalo, cuando está en relación con el bajo, es considerado una disonancia en el estilo de la música del siglo XVIII y necesita resolución. Fajardo Chaves, en esta frase, se aparta de esa tendencia y usa paralelismos del intervalo de cuarta.



Ejemplo musical 32: Fragmento Ópera el Duende – Ejemplo de intervalos de cuarta. Compositor Javier Emilio Fajardo (2008), editado por el autor.

Fuente: José Menandro Bastidas.

La Escena de duendecillos, correspondiente a la escena IV del acto II, consiste en un dúo de guitarras, percusión y voz. Este número es un ejemplo de una aplicación técnicas atonales de contrapunto. Las dos voces superiores se mueven por intervalos de sextas y terceras paralelas, como es costumbre en el contrapunto tonal, pero la tonalidad se desestabiliza por la insistencia de intervalos que suponen un

mi eólico; incluso se presentan dos terceras mayores paralelas para cerrar la frase, intervalos que no suelen presentarse de esta manera en el estilo del siglo XVIII. La voz del bajo se mueve a manera de ostinato entre los acordes de mi menor siete y fa sostenido semidisminuido, contribuyendo al color disonante del pasaje. Llama la atención el efecto rítmico que producen las polirritmias, las cuales también son típicas de lenguajes atonales.

The musical score consists of two systems. The first system features two guitar staves, 'Guitarra I' and 'Guitarra II', both in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). 'Guitarra I' has a whole rest for the first two measures, followed by a half note chord in the third measure. 'Guitarra II' plays a continuous eighth-note pattern with triplets. The second system also has two guitar staves. The upper staff, labeled 'Guit.', starts at measure 5 and features a series of chords and eighth-note patterns. The lower staff, also labeled 'Guit.', continues the eighth-note pattern with triplets. The piece concludes with a double bar line at the end of the second system.

Ejemplo musical 33: Fragmento Ópera el Duende – Pieza Escena de Duendecillos, ejemplo de contrapunto. Compositor Javier Emilio Fajardo (2009), editado por el autor.

Fuente: José Menandro Bastidas.

En el ejemplo del compás 1 del número 7 de textura coral, se puede observar que no se aplica el tratamiento tradicional de la consonancia en el estilo del siglo XVIII de manera estricta. En el compás ocho del ejemplo, un la natural forma un intervalo disonante de cuarta aumentada con la contralto y es abandonada por salto hacia un do, lo usual es que se resolviera por grado conjunto. Por otro lado, la cadencia para este pasaje tampoco resulta usual. En los tres últimos acordes un acorde de la semidisminuido es conducido hacia uno de re# disminuido y resuelve a un acorde de la menor siete en primera inversión. En la teoría del jazz, los acordes de la semidisminuido y la menor siete son considerados acordes de do menor y do mayor con sexta, que son los acordes típicos con los que se cierran los boleros.

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Contralto, Tenor, and Bajo. The music is in 3/4 time and features an isorhythmic texture. The Soprano part begins with a whole note rest, followed by a half note and a quarter note. The Contralto, Tenor, and Bajo parts begin with a quarter note, followed by a half note and a quarter note. The Soprano part has a fermata over the final note. The Contralto, Tenor, and Bajo parts have a fermata over the final note.

Ejemplo musical 34: Fragmento Ópera el Duende - Ejemplo de coral.
Compositor Javier Emilio Fajardo (2009), editado por el autor.

Fuente: José Menandro Bastidas.

En el ejemplo del compás 70 del No 7, vemos una elaboración a cuatro voces. Se trata de una textura coral que es isorítmica en sus primeros cinco compases y en la cual se prefiere el movimiento contrario de las voces, aunque los intervalos de tercera y sexta, entre el bajo y la soprano se mueven de manera paralela. La cadencia que se presenta entre el cuarto y quinto compás resultará en un reto para los cantantes debido a la dificultad de la entonación, en ella se espera una resolución a un acorde de do mayor, pero el compositor realiza una cadencia rota al sexto bemol en su reemplazo, una técnica de préstamo modal entre do mayor y do menor.

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Contralto, Tenor, and Bajo. The music is in 2/4 time and features an isorhythmic texture. The Soprano part begins with a quarter note, followed by a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The Contralto, Tenor, and Bajo parts begin with a quarter note, followed by a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The Soprano part has a fermata over the final note. The Contralto, Tenor, and Bajo parts have a fermata over the final note.

Ejemplo musical 35: Fragmento Ópera el Duende - Ejemplo de textura coral isorítmica.
Compositor Javier Emilio Fajardo (2009), editado por el autor.

Fuente: José Menandro Bastidas.

En el compás 42 del No 10, el compositor usa una técnica muy común en los arreglos de música latinoamericana consistente en el respaldo rítmico de base, utilizando la voz. Es así como, las voces masculinas realizan un acompañamiento con el ritmo base, en este caso, de un bambuco. Mientras tanto, en las voces superiores se realizan un contrapunto de primera especie en un intervalo de tercera. La textura resulta homofónica, ya que es una melodía reforzada con terceras paralelas, con acompañamiento.

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Contralto, Tenor, and Bajo. The music is in 3/4 time and has a key signature of one sharp (F#). The Soprano and Contralto parts have a melodic line with eighth and quarter notes. The Tenor and Bajo parts provide a rhythmic accompaniment with quarter notes and rests. The score is divided into two systems of four staves each.

Ejemplo musical 36: Fragmento Ópera el Duende – Ejemplo de arreglo tradicional en la música latinoamericana. Compositor Javier Emilio Fajardo (2008), editado por el autor.

Fuente: José Menandro Bastidas.

Aspecto armónico

Tal como se estableció la ópera El Duende es una obra que en su mayoría se enmarca en el sistema tonal y, en este sentido, las progresiones armónicas se mueven dentro de ese marco. Pero, debido a la ubicación temporal de compositor, dicho marco puede romperse sin problema cuando sus necesidades

expresivas así lo requieran. Teniendo en cuenta lo anterior, el análisis que se hace a nivel armónico se centrará en encontrar esos momentos llamativos en los que el compositor precisamente se desborda y se sumerge en lenguajes diferentes a los de la tonalidad.

En el siguiente aparte (compás 1 del N^o 11, *Aria* de María) se puede observar una exploración armónica interesante. En ese momento, la partitura no tiene armadura, lo cual sugeriría una tonalidad de do mayor, sin embargo, los dos acordes iniciales son de mi menor; uno en fundamental y el segundo con bajo en la quinta. Lo anterior, parece implicar el uso de un mi frigio pero, en el cuarto compás de este ejemplo, aparece un acorde de re mayor, el cual sería propio de mi eólico. Usualmente, en una armonía tonal, ese séptimo mayor se dirigiría a un cuarto y para luego ir a una dominante y así, conformar una cadencia frigia, pero aquí el compositor escribe un acorde de fa mayor, lo cual nos devuelve a una sonoridad frigia; sería un segundo napolitano en la tonalidad de mi menor. Ese segundo napolitano es conducido a una dominante, como es lo usual en el lenguaje del siglo XVIII, sin embargo, no lo resuelve a la tónica (mi menor para este caso), sino que lo lleva a un sexto grado con séptima mayor, do mayor *maj* siete, configurando, de esta manera, una cadencia rota. Esta aria transcurre entre esas sonoridades hasta el compás 47, en el que mediante una *terza da picarda*, la pieza modula a mi mayor. Dentro de esta última tonalidad, existen varios pasajes en los que se hace énfasis en el cuarto menor y el séptimo mayor, como préstamo modal, todas estas progresiones llevan a la pieza a terminar en la tonalidad de mi mayor.

The image displays a musical score for four instruments: Violín I, Violín II, Viola, and Cel-Bass. The music is in 3/4 time and consists of two systems of five measures each. The first system shows measures 1 through 5, and the second system shows measures 6 through 10. The score features a sequence of chords and melodic lines. Dynamics include *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte). The key signature is natural (no sharps or flats), and the time signature is 3/4. The score is written in a standard musical notation with stems and beams.

Ejemplo musical 37: Fragmento Ópera el Duende – Ejemplo de segundo napolitano de Mi menor. Compositor Javier Emilio Fajardo (2009), editado por el autor.

Fuente: José Menandro Bastidas.

En el comienzo del *recitativo* entre Amancio y El Duende, se observa un ejemplo de lenguaje atonal. La armadura corresponde a la tonalidad de Mi mayor, en el acompañamiento del clavicordio aparecen unos acordes de re # semidisminuido con bajo en la, lo cuales respaldan un ascenso por escala desde la nota la hacia un mi, en modo menor natural. A partir del cuarto compás del ejemplo, acordes de re menor siete y un último de fa mayor acompañan un descenso dentro del modo Lidio. Llama la atención un re# que aparece en el segundo acorde del quinto compás, probablemente es un error de escritura.

Ejemplo musical 38: Fragmento Ópera el Duende - Ejemplo de lenguaje atonal.
Compositor Javier Emilio Fajardo (2009), editado por el autor.

Fuente: José Menandro Bastidas.

En el compás 166 del número 16 se encuentra un pasaje en el que pasa de armonías de re mayor a acorde de ri bemol mayor que es el sexto bemol como préstamo modal de re menor, el acorde de si b mayor se devuelve a re mayor pasando por un acorde de fa mayor, como si fuera a hacer una cadencia frigia en sol menor y esa es la tonalidad que se queda en el oído, pero el pasaje permanece en Re mayor. En este caso, el si b mayor sólo actuó como una extensión de la tónica.

de músicas como el Jazz. Las resoluciones de las disonancias en este aparte no cumplen con las reglas de la música tonal, sino que más bien, son tratadas de manera libre por parte del compositor.

The image displays two systems of a musical score for woodwinds. The first system consists of six staves: Flautín (Flute), Flauta 1 (Flute 1), Oboe, Clarinete en Sib 1 (Clarinet in Bb), Saxofón Contralto (Alto Saxophone), and Fagot (Bassoon). The time signature is 2/2. The Flautín part begins with a whole rest, followed by a melodic line. The Flauta 1 part starts with a quarter rest, then a melodic line. The Oboe part starts with a quarter rest, then a melodic line. The Clarinete en Sib 1 part starts with a quarter rest, then a melodic line. The Saxofón Contralto part starts with a quarter rest, then a melodic line. The Fagot part starts with a quarter rest, then a melodic line. The second system, starting at measure 7, shows sustained notes and rests for the instruments. The Flautín part has a whole note. The Fl. 1 part has a whole note. The Ob. part has a whole note. The Cl. 1 part has a whole note. The A. Sax. part has a whole note. The Fag. part has a whole note.

Ejemplo musical 40: Fragmento Ópera el Duende – Ejemplo de atonalidad como medio de expresión. Compositor Javier Emilio Fajardo (2009), editado por el autor.

Fuente: José Menandro Bastidas.

El número llamado Idilio entre María y El Duende usa recursos típicos de la música minimalista. Un trémulo en los bajos y chelos se mantiene durante toda la escena, mientras los violines primeros mantienen un la sobregado y las violas y segundos violines alternan intervalos de quintas y sextas, todo lo anterior con un acompañamiento en ostinato por parte de la percusión. Las voces de María y El Duende realizan un dúo, en su mayoría isorítmico y compuesto con contrapunto de primera especie a intervalos de terceras y sextas.

The image displays a musical score for a percussion ensemble and strings. The percussion parts include Timbales, Triángulo, Platillos, Redoblante, Palo de lluvia, Bombo leguero, and Tambor pequeño. The string parts include Voz, Violín I, Violín II, Viola, and Cel-Bass. The score is in common time (C) and consists of six measures. The percussion parts are highly rhythmic, while the string parts are more melodic and harmonic.

Ejemplo musical 41: Fragmento Ópera el Duende – Ejemplo de uso de recursos minimalistas.
Compositor Javier Emilio Fajardo (2009), editado por el autor.

Fuente: José Menandro Bastidas.

En la escena XII del acto II, se presenta un pasaje en el que canta un coro de duendas y duendes. En este sitio podemos ver el uso de otro recurso atonal que consiste en la conformación de estructuras pluscuamtriádicas. Si en el primer acorde del ejemplo, se asume que la nota si es una apoyatura, se puede concluir que se trata de un la menor siete que continúa, en el siguiente compás, a un mi disminuido siete, seguido de un sol con novena menor. Asimismo, en los tres últimos compases, también se puede observar el uso de este mismo acorde, alternado con la misma estructura, pero con novena mayor, para terminar con un acorde de sol mayor con bajo en la novena mayor.

SOPRANO

CONTRALTO

TENOR

BAJO

Ejemplo musical 42: Fragmento Ópera el Duende - Ejemplo de conformación de estructuras pluscuamtriádicas. Compositor Javier Emilio Fajardo (2009), editado por el autor.

Fuente: José Menandro Bastidas

A partir del compás 12 del Encuentro entre Yolanda y Amancio, acto III, escena I, se observa un pasaje que resulta difícil de explicar dentro de una perspectiva tonal. La melodía inicia con una secuencia que, en su primera capa, es armonizada con un acorde de mi disminuido. Se esperaría que, a continuación, para conservar la secuencia, siguiera un acorde de re disminuido, sin embargo, el compositor opta por un acorde alterado; se trata de un sol# disminuido con la tercera elevada, el cual, curiosamente, va a un acorde de mi siete.

Por otro lado, en este mismo ejemplo, en el tercer compás, en el clavicordio, aparece una armonía de sol siete, lo cual sugiere la tonalidad de do mayor, pero en la melodía se dibuja una escala de sol lidio, la cual, también podría interpretarse como el segundo pentacordio de re mayor. Sin embargo, el siguiente acorde es sol siete (con fa natural) que resuelve a do mayor. El pasaje termina de manera tonal con una cadencia autentica imperfecta en la tonalidad de re mayor. Todo lo anterior, sugiere el uso del recurso de la politonalidad en este fragmento.



Ejemplo musical 43: Fragmento Ópera el Duende – Ejemplo de politonalidad. Compositor Javier Emilio Fajardo (2009), editado por el autor.

Fuente: José Menandro Bastidas.

En el mismo número 37, Encuentro entre Yolanda y Amancio, hacia el compás 19, encontramos el uso de *clusters*, los cuales no son comunes en la obra. En la armonía, el compositor usa acordes de las tonalidades de sol y do mayor para luego realizar una cadencia en do sostenido disminuido después del *cluster*.



Ejemplo musical 44: Fragmento Ópera el Duende – Ejemplo de uso de clusters. Compositor Javier Emilio Fajardo (2009), editado por el autor.

Fuente: José Menandro Bastidas

Uno de los rasgos que caracteriza esta obra, es el hecho de que el compositor, en algunos de los números, prefiere no usar armaduras y escribir las alteraciones en el transcurso de la música, lo cual genera dudas en cuanto al carácter tonal o postonal del pasaje en cuestión. Un ejemplo de este planteamiento, lo podemos ver en el comienzo del número 38, Encuentro de Yolanda y Amancio - La venganza. En este aparte no se especifica la armadura, pero se usa una combinación de las escalas de fa menor y do mayor, lo cual sugiere el uso del recurso de la politonalidad.

The image displays a musical score for four instruments: Violín I, Violín II, Viola, and Cel-Bass. The score is written in 2/4 time and consists of four systems of music. The first system shows the initial measures, with the Violín I and II parts starting with rests. The Viola and Cel-Bass parts begin with a series of notes. The second system continues the development of the polytonal texture. The third system, starting at measure 17, shows further harmonic complexity. The fourth system concludes the fragment with a final cadence.

Ejemplo musical 45: Fragmento Ópera el Duende - Ejemplo de politonalidad.
Compositor Javier Emilio Fajardo (2008), editado por el autor.

Fuente: José Menandro Bastidas

Cadencias

Las cadencias son rasgos estilísticos que ayudan a definir las peculiaridades de la escritura de un compositor. A través de la ópera, se puede observar que Fajardo Chaves recurre en diversas ocasiones al uso de la subdominante menor como préstamo modal en modo mayor, este es el caso del siguiente ejemplo que se encuentra en el final del Aria de María y Amancio, acto I, escena IV.

Violín I

Violín II

Viola

Cel-Bass

Ejemplo musical 48: Fragmento Ópera el Duende - Ejemplo de cadencia.
Compositor Javier Emilio Fajardo (2009), editado por el autor.

Fuente: José Menandro Bastidas

En el final del Aria e María y Amancio, acto II, escena V, también se puede observar el uso de acordes de la región de subdominante prestados del modo menor. El aria en cuestión cierra con un sexto grado bemol, al que lo sucede un segundo grado semidisminuido, constituyendo, de esta manera una cadencia plagal.

Voz

Violín I

Violín II

Viola

Cel - Bass

Ejemplo musical 46: Fragmento Ópera el Duende - Ejemplo de cadencia plagal.
Compositor Javier Emilio Fajardo (2009), editado por el autor.

Fuente: José Menandro Bastidas.

Otro ejemplo de una cadencia plagal con préstamo modal se presenta en el comienzo del Aria de Amancio, escena I del acto III. En este pasaje se produce una progresión de fa mayor a si menor y vuelve a fa menor en la conclusión de la frase.

The musical score consists of eight staves. The top four staves are for woodwinds: Flautas (Flutes), Oboes, Clarinetes en Sib (Clarinets in B-flat), and Saxofón contralto (Alto Saxophone). The bottom four staves are for strings: Violín I (Violin I), Violín II (Violin II), Viola, and Violonchelo (Cello). The music is in common time (C) and starts in F major. The cadence is plagal, moving from the IV chord (F major) to the V chord (C minor). The woodwinds play chords and single notes, while the strings play a simple harmonic accompaniment.

Ejemplo musical 47: Fragmento Ópera el Duende - Ejemplo de cadencia plagal. Compositor Javier Emilio Fajardo (2009), editado por el autor.

Fuente: José Menandro Bastidas

Otro ejemplo de préstamo modal en las cadencias, al cual Fajardo recurre en varias ocasiones, es el empleo de la *Terza da picarda*, la cual consiste en terminar con un acorde en la tonalidad paralela, generalmente se hace en el modo menor, para lo cual se termina con un acorde tónica mayor. En el siguiente ejemplo, que corresponde al final del Aria de Amancio, escena XI del segundo acto, llama también la atención la cadencia rota a un cuarto grado con séptima (re menor siete en la menor) antes de proseguir a la dominante siete y concluir con el acorde de la mayor.

Ejemplo musical 48: Fragmento Ópera el Duende – Ejemplo de tercera de picardía.
Compositor Javier Emilio Fajardo (2009), editado por el autor.

Fuente: José Menandro Bastidas.

Otro rasgo que puede calificarse como distintivo en esta composición de Fajardo Chaves en las cadencias es el hecho de que, en varias de ellas, los instrumentos de percusión tocan después del último acorde del número o escena. Tal es el caso del siguiente ejemplo que corresponde al final del Aria del Duende, acto I, escena IV. Llama la atención, en este pasaje, el último acorde que se forma por la superposición e intervalos de quintas; el resultado es un la menor con oncena (la, do, mi, sol, re, la nota si no está presente para completar esta sonoridad).

The image displays a musical score for a 2/4 time piece. The percussion section includes Triángulo, Plátillos, Percusión, and Tambor. The string section includes Violín I, Violín II, Viola, Violonchelo, and Timbales. The score shows a cadence where the string instruments finish their part, but the percussion instruments continue to play, marked with a forte (ff) dynamic.

Ejemplo musical 49: Fragmento Ópera el Duende – Ejemplo de finalización marcado por la percusión. Compositor Javier Emilio Fajardo (2009), editado por el autor.

Fuente: José Menandro Bastidas.

Este mismo caso de cadencia, en el que los instrumentos de percusión se quedan sonando después del último acorde, se puede observar también en el final del Preludio al acto II. El triángulo, los platillos y los timbales continúan interpretando después de un acorde de la mayor a cargo de las cuerdas y metales.

The image displays a musical score for a percussion-led final cadence. The score is written in 6/8 time and includes the following instruments and parts:

- Trompa en Fa:** Melodic line in the upper register.
- Trompeta en Sib:** Harmonic accompaniment.
- Trombón tenor:** Harmonic accompaniment.
- Tuba:** Harmonic accompaniment.
- Timbales:** Rhythmic accompaniment, ending with a *p* (piano) dynamic.
- Claves:** Rhythmic accompaniment.
- Palo de lluvia:** Rhythmic accompaniment.
- Plátillos:** Rhythmic accompaniment.
- Triángulo:** Rhythmic accompaniment.
- Redoblante:** Rhythmic accompaniment.
- Bombo:** Rhythmic accompaniment.
- Violín I:** Melodic line.
- Violín II:** Melodic line.
- Viola:** Melodic line.
- Violonchelo:** Melodic line.
- Contrabajo:** Melodic line.

The score features a final cadence marked by percussion, with dynamics such as *ff* (fortissimo) and *p* (piano) indicated.

Ejemplo musical 50: Fragmento Ópera el Duende – Ejemplo de finalización marcado por la percusión. Compositor Javier Emilio Fajardo (2009), editado por el autor.

Fuente: José Menandro Bastidas

En el final del Diálogo entre el duende y un paisano, acto II, escena VII, Fajardo Chaves también realiza una cadencia con instrumentos de percusión. En este caso, no suenan después de acordes sino al terminar una melodía y un diálogo a cargo del tenor.

The image shows a musical score for a percussion ensemble and a voice part. The percussion instruments are Triángulo, Palo de lluvia, Bombo leguero, and Tambor, all in 2/4 time. The voice part is in G major (one sharp) and 2/4 time. The score shows a sequence of notes for the voice and rhythmic patterns for the percussion instruments.

Ejemplo musical 51: Fragmento Ópera el Duende – Ejemplo de finalización marcado por la percusión. Compositor Javier Emilio Fajardo (2009), editado por el autor.

Fuente: José Menandro Bastidas.

Como conclusión, Fajardo Chaves desarrolla en *El Duende* una temática en función de homenajear el territorio nariñense, valiéndose de la mitología del departamento de Nariño como inspiración y utilizando así ritmos y músicas de esta zona del país. En ese sentido, esta ópera tiene melodías generalmente tonales y modales y ritmos que evocan esas músicas de los Andes colombo ecuatorianos que dan cuenta del lenguaje musical de este compositor, dentro de formas o esquemas de la música académica occidental, una característica presente en la mayoría de su producción musical, razón por lo cual se tomó como referente la presente ópera, pues en ella, convergen lenguajes tonales y atonales propios del siglo XX e identificados en lo ya mencionado y en el uso insistente de escalas cromáticas, clusters¹³⁶, canto hablado¹³⁷, entre otros recursos para representar un imaginario del territorio.

Fajardo Chaves es entonces un compositor nariñense pensado en clave andina, que escribió casi de manera exclusiva en este lenguaje y para su comunidad universitaria local, por lo cual se ha decidido desmarcarlo de un Nariño pensado desde la zona pacífica, pues, salvo ejemplos musicales puntuales y escasos, el compositor centró su ópera omnia en la música académica con la mezcla de ritmos populares en el Nariño andino.

Durante la segunda mitad del siglo XX, el departamento de Nariño fue testigo de dinámicas internas complejas, especialmente en el ámbito de la música y el arte. La música académica en el Nariño andino, influenciada por ritmos populares y tradicionales, se convirtió en un terreno fértil para la fusión de géneros. La riqueza cultural de la región se reflejaba en los sonidos que surgían de la interacción entre la música clásica europea y los ritmos autóctonos de la zona. Sin embargo, estas dinámicas no estuvieron exentas de tensiones. Las disparidades socioeconómicas y raciales a menudo

136 (En el piano) Escalas de notas completas usadas como acordes, o al menos tres notas contiguas en una escala usadas como acorde.

137 Sprechgesang.

se reflejaban en la distribución desigual de recursos y oportunidades en el ámbito artístico. Mientras que algunos músicos y artistas andinos tenían acceso a instituciones y programas de formación musical, muchos talentos de la zona costera enfrentaban obstáculos para desarrollar su potencial artístico. A pesar de estas tensiones, la música seguía siendo un poderoso agente de integración y resistencia en Nariño. Festivales de música, conciertos y encuentros artísticos se convirtieron en espacios de encuentro donde las diferencias se diluían en armonías compartidas. La música, con su capacidad para trascender barreras culturales y sociales, actuaba como un puente entre las comunidades, tejiendo redes de solidaridad y entendimiento mutuo (Wade, 2023).

La ópera *El Duende* puede concebirse como la obra magna de Fajardo Chaves considerando las circunstancias que el compositor necesitó para su creación y que además involucrara un montaje musical y escénico que resulte en una unión de diferentes artes (música, teatro, artes visuales, etc.). *El Duende* se constituye entonces como la única ópera escrita en el contexto del Departamento de Nariño, realizada por un músico local. Sin embargo, llama la atención que el Proyecto de Composición Musical *El Duende*, no haya concebido el montaje e interpretación de esta obra, sumado a que las directivas de la Universidad de Nariño, tampoco encontraron necesario que la obra únicamente se presente en un escrito y no, al tratarse de una obra musical, que fuera estrenada en público y, en consecuencia, otorgaran el visto bueno para que Fajardo Chaves acceda a su periodo sabático.

Lo anterior podría justificarse considerando que, si bien es factible valorar algunas características del Departamento de Música que el mismo Fajardo Chaves ayudó a fundar 16 años atrás, se hace necesario mencionar las limitaciones que determinarían en el compositor decantarse por no realizar el estreno musical de su ópera. Estas limitaciones como la ausencia de una orquesta sinfónica formalmente constituida en la Universidad de Nariño, la inexistencia de una compañía de ópera y finalmente un escenario con características acordes a los montajes operísticos en la ciudad de Pasto, son resultados de acciones referentes a la gestión cultural, a los escasos recursos económicos para impulsar la música local y a la carencia de talento humano necesario para dicho montaje, esta última, una consecuencia de la migración estudiantil hacia ciudades principales, temática que se desarrolló en el capítulo II y que da cuenta de una red académica que se ha ido formando y que constituye una serie de músicos nariñenses formados en dichas ciudades y que posteriormente regresaron a Pasto a fortalecer la formación musical.

El debate en torno al reconocimiento del Gobierno acerca de la investigación-creación tiene su origen en el proceso creativo como una práctica generadora de nuevo conocimiento, en armonía con el desarrollo tecnológico, la innovación y el desarrollo integral de Colombia. De esta forma, las universidades pueden generar un mayor impacto en su intención de formar profesionales con capacidades creativas, en pro de la cultura (Bonilla Estévez, Héctor Antonio; Cabanzo, Francisco; Delgado, Tania Catalina; Hernández Salgar, Oscar Andrés; Niño Soto, Alexander Stward y Salamanca, Juan, 2017). (Bonilla et al., 2017)

El Duende da cuenta de una asimilación y una visión musical de lo latinoamericano, a partir de las distintas representaciones que Fajardo Chaves recibió de su contexto. Sin embargo, en la obra también sobresalen las interpretaciones que el autor hizo de lo colombiano y lo nariñense, construyendo un lenguaje sonoro que le permitió unificar la teoría musical occidental con sus imaginarios personales de lo local, lo nacional y lo regional. Estos imaginarios tienen explicación en la noción de hibridación musical que tiene el compositor, extendida en la mayoría de su producción artística

Si bien Fajardo Chaves nació en un periodo que lo inserta en un canon de compositores latinoamericanos contemporáneos donde predomina un lenguaje musical por fuera de la tonalidad, no

es el caso de este músico, pues sus composiciones, salvo contadas obras, se inscriben en una estructura ligada a ésta y lo podríamos explicar desde varias ópticas. En primer lugar, Fajardo Chaves fue un músico formado según los estándares académicos de la Universidad de Antioquia de mediados de la década de 1970, educación que, según certificados de estudio, tuvo como base curricular la música de los periodos barroco, clasicismo y romanticismo. En segundo lugar y de manera reiterativa, la función creadora de este compositor nació principalmente por motivos pedagógicos a razón de subsanar la precaria dotación de partituras de la Escuela de Música de la Universidad de Nariño en la década de 1980. Y, en tercer lugar, si bien muchos compositores del siglo XX han basado su música por fuera de la tonalidad, hay muchos ejemplos de compositores que siguieron con ella, como por ejemplo Sergei Rachmaninoff (1873 - 1943), Segei Prokofiev (1891 - 1953), George Gershwin (1898 - 1937), Philip Glass (1937 -), etc; en Colombia, se encuentran compositores tonales como Luis A. Calvo (1882 - 1945), Adolfo Mejía (1905 - 1973), Germán Borda (1937 -) y otros dedicados a la creación de música para cine, música para medios audiovisuales y que también usan la tonalidad.

Al momento de finalización de este libro, no existe en la Universidad de Nariño y en su Departamento de Música, un proyecto musical que se encargue del montaje de *El Duende*, pues los costos artísticos y logísticos para su realización continúan siendo inviables, según conversaciones informales con colegas de dicho centro de estudios. Sin embargo, esta ópera se ha convertido en un referente académico y en una suerte de anhelo que pueda ser estrenada algún día.

Como se mencionó a lo largo del capítulo, la música presente en esta ópera refleja muchos aspectos de la música nariñense, desde su música de carnaval, su música de la costa pacífica, entre otras. Sin embargo, a Fajardo Chaves, oriundo del Departamento de Nariño se lo debe entender como un nariñense pensado en clave andina. Su producción musical salvo ejemplos puntuales, alude a un Nariño andino con su centro en la ciudad de Pasto y dirigida especialmente a sus estudiantes como recurso de estudio pedagógico, a sus colegas y a título personal, a los interesados en que su música se conozca más allá del claustro universitario local.

Finalmente, a pesar de la ausencia de un documento que sustente el proceso compositivo realizado por Fajardo Chaves en *El Duende* que actualmente reevaluaría el producto como un ejercicio de investigación-creación, el acto creativo es ya creador de conocimiento y la ópera en mención da cuenta de ello. Además, dicho producto se inserta en un periodo de tiempo en el que se estaba configurando el ejercicio investigativo desarrollado por artistas en la Universidad de Nariño. Lo anterior no refiere exclusivamente a que Fajardo Chaves solamente conozca ese lenguaje tonal, por eso se evidencia que algunos pasajes de su ópera *El Duende* tienen recursos postonales, además del uso de un lenguaje rítmico diferente al del siglo XVIII, justamente para referenciar la música popular interpretada en el departamento de Nariño.

EPÍLOGO

Javier Fajardo Chaves, *el músico y su música*, permitió identificar los procesos, las lógicas y las instituciones que dieron forma a la educación musical en Pasto y a la práctica de la música académica en dicha ciudad, a partir de la historia de vida del compositor. Esta historia planteó un punto de partida en el año 1950, abriendo un panorama de estudio acerca de la sociedad pastusa de la época, la tradición de salón, la formación musical en instituciones educativas, entre otros aspectos que se dieron durante los primeros años de vida de Fajardo Chaves. Posteriormente, durante la adultez temprana del compositor (décadas de 1970 y 1980), su proceso profesional arrojó información sobre la formación musical universitaria en la Universidad de Antioquia y su modelo de educación basado en música, investigación y pedagogía, modelo que Fajardo Chaves insertó en la Escuela de Música de la Universidad de Nariño en Pasto, una vez logró la reapertura de dicho centro de estudios, pues este había funcionado hasta 1965. Así, el proceso musical en Pasto se concibió como un reflejo del modelo educativo de la Licenciatura en Música en la Universidad de Antioquia. Esta información permitió entender a un músico de su tiempo interesado en la formación musical de su región a través de planes curriculares que ya estaban siendo aplicados con cierto grado de éxito, dando como resultado un paralelismo educativo entre Antioquia y Nariño.

Para comenzar, cabe señalar que, a mediados del siglo XX la ciudad de Pasto estaba experimentando notables cambios urbanísticos. Por ejemplo, se erigió nueva infraestructura vial que conectó a la ciudad y al departamento de Nariño con el norte de Colombia, así como la edificación de modernas construcciones como el Estadio Libertad, el Coliseo Cubierto, el Teatro al Aire Libre, el Aeropuerto Antonio Nariño y la Empresa de Acueducto y Alcantarillado¹³⁸, que contribuyeron a la urbanización en Pasto y la creación de nuevas instituciones como la Escuela de Música de la Universidad de Nariño (1938). Sumado a esto, las instituciones educativas y la formación musical en recintos privados, propició un ambiente para que un joven Fajardo Chaves iniciara sus primeras lecciones musicales. La tradición del salón en la que estuvo inmersa Concepción Chaves – madre del compositor – fue primordial en los posteriores intereses profesionales del músico, así como también lo fue para muchos entusiastas del piano. Esta presencia femenina en el salón y el piano, constituye un elemento determinante en la formación de músicos de Pasto, pues esta educación pianística temprana, la recibieron, además de

138 Fuente: Plan de Ordenamiento Territorial: Pasto, territorio con – sentido. Contexto histórico. 2012.

Fajardo Chaves, personajes como Ana Josefa Montenegro, María Inés Segovia, entre otros, quienes continuaron con la enseñanza de dicho instrumento a nuevas generaciones.

Estos procesos de formación musical en el Pasto de mediados del siglo XX, dan cuenta de una sociedad conservadora, donde el estudio del piano estaba supeditado a personas con los suficientes recursos económicos para poder adquirir un piano y costear su aprendizaje, lo que permite inferir que la posición social en la que se desarrolló Fajardo Chaves, le facilitó poseer algunos privilegios, como ser heredero justamente de una tradición del salón e impregnarse de aquellos valeses, mazurcas, pasillos y bambucos, interpretados en el piano y enseñados a él gracias a un conjunto de mujeres, que dan cuenta de su importancia en el desarrollo pianístico en esta región del país; mujeres como su madre Concepción Chaves, la Hermana Celina de la Dolorosa y la pianista Estella Miranda, quienes desempeñaron un destacado rol e influencia determinante en el compositor y en muchas generaciones de futuros pianistas, rol que se ha transmitido y sigue vigente hasta la actualidad.

Sin embargo, muy a pesar de los notables cambios que estaba experimentando la ciudad de Pasto en materia de desarrollo urbano y la promoción de la enseñanza institucionalizada de la música desde la Universidad de Nariño, los altos costos de funcionamiento de esta dependencia y la visión de la administración central de la época, tuvieron como consecuencia el cierre de dicha Escuela en 1965, generando no solo la interrupción a los mencionados procesos musicales sino también, la desaparición de un valioso inventario de instrumentos y documentos. Es preciso señalar que, si bien no hay información que permita asegurar que Fajardo Chaves fue estudiante de la Escuela de Música de la Universidad de Nariño, sí formó a una generación completa de interesados en este arte, entre quienes se cuenta su madre, su primera maestra de piano.

El cierre de la Escuela de Música, que se extendió por 15 años, generó un vacío en la formación profesional de músicos en Pasto que no pudo llenarse con los otros procesos de educación informal ya descritos. Ello tuvo como efecto colateral la migración de varios jóvenes pastusos interesados en estudiar música de manera profesional en otras ciudades colombianas, entre quienes se contaban José Revelo, Fausto Martínez y Javier Fajardo Chaves, entre otros. Esta “diáspora estudiantil pastusa” generó una relación Pasto – Medellín, Pasto – Popayán, Pasto – Bogotá, en términos de circulación de músicos por el centro y occidente del país.

En cuanto a algunos estudiantes de la Escuela de Música como José Guerrero Mora, Ana Josefa Montenegro, Horacio Mora y María Inés Segovia, quienes no salieron de la ciudad de Pasto pero que se dedicaron profesionalmente a la música, fue necesario en ellos la capacitación autodidacta debido a lo ya mencionado. Estos personajes se destacaron en el medio local por ser los docentes de nuevas generaciones de músicos en la nueva Escuela de Música, aquella en la que Fajardo Chaves contribuyó a reabrir en la década de 1980, bajo las difíciles condiciones económicas que se mencionaron en su momento.

La tradición del salón que recibió Fajardo Chaves, determinó un paradigma de estudio que guio su vida y fue fundamental en la reapertura, formación, crecimiento, institucionalización y consolidación de procesos musicales en el suroccidente colombiano, desempeñando labores docentes, administrativas y políticas. Estas acciones tuvieron como efecto, el impacto del actual Departamento de Música de la Universidad de Nariño y su Programa de Licenciatura en Música, el cual provee al Departamento de Nariño de docentes en instituciones oficiales, privadas, así como también a centros de formación específica en música como la Red de Escuelas de Formación Musical de Pasto, Batuta y Academia de música de la ciudad. De igual manera, egresados de dicho programa cumplen labores académicas y artísticas a lo largo del territorio nacional. Estos logros no son exclusivos de Fajardo Chaves, pues fueron alcanzados gracias a un numeroso grupo de docentes, en su momento, liderados por el compositor.

Durante la década de 1980 y en el marco de la Escuela de Música en su segunda etapa de funcionamiento, con miras a convertirse en un programa de formación profesional, se generó otro aspecto derivado al impacto de los músicos en la sociedad pastusa y está relacionado a la actividad desarrollada por Fajardo Chaves en Pasto desde la perspectiva de la formación pública. Es necesario señalar a manera de contexto histórico que, en el periodo inmediatamente posterior al cierre de la Escuela de Música de la Universidad de Nariño (1965), la música académica en la ciudad no evidenció mayor actividad. Este panorama cambió en la década de 1980, gracias a la gestión de particulares que, notando la insuficiencia de recursos públicos destinados a promover la música clásica, financiaron con recursos propios su difusión. Este modelo filantrópico propiciado por Fajardo Chaves, los hermanos Manuel y José Guerrero Mora y Gertrudis Quijano le brindaron a la ciudad de Pasto una década de 1980 nutrida en actividad artística, pues más allá de enumerar una lista de conciertos e invitados nacionales e internacionales, evidencian una inquietud privada que posteriormente tuvo eco en el Municipio, que sumó esfuerzos adhiriendo agentes culturales como El Centro Cultural del Banco de la República de Pasto en cabeza de Genaro Delgado, Carmen Perini y Luis Pazos Moncayo y la misma Universidad de Nariño en personas notables como Mireya Uscátegui, quienes sí se interesaron y desde sus posiciones laborales, profesionales y/o artísticas, contribuyeron a forjar esa “época dorada para la cultura en San Juan de Pasto” (Pazos Moncayo, 2022).

Paralelamente a la actividad cultural ya mencionada, esta Escuela de Música de la Universidad de Nariño de la década de 1980, pasaba por toda suerte de dificultades. Las personas entrevistadas, antiguos estudiantes de aquel centro de estudios y fuentes documentales de archivo, evidencian la precariedad de dicha Escuela, lo que pareciera una desdicha histórica frente a los músicos nariñenses, no es más que ausencia de voluntad política y gestión administrativa frente a las necesidades. El lenguaje a veces romántico de las fuentes primarias consultadas permiten notar un válido interés por institucionalizar la música en un Departamento de Nariño, conocido coloquialmente como asidero de músicos, pero que carecía de un Conservatorio o de un programa profesional adscrito a una Facultad de Bellas Artes, así que todas las gestiones para sacar adelante al Departamento de Música toman vigor y evidencian una continua necesidad de recalcar en las Administraciones Centrales de la Universidad de Nariño, la importancia de la música como opción de vida en muchos nariñenses. Así, el papel de Fajardo Chaves fue crucial pues lideró estos procesos administrativos, pero también desempeñó labores oficiosas como la de afinador de pianos, gestor cultural, arreglista y compositor, esta última, la que se convertiría en su principal actividad tiempo después.

Las continuas manifestaciones de inconformismo y las respectivas estrategias políticas en pro de mejorar las condiciones de la Escuela de Música, contribuyeron a su crecimiento y a institucionalizar el primer Programa de Formación Musical en el suroccidente colombiano. Sin embargo, el naciente Programa de Música en la década de 1990, no estuvo exonerado de dificultades, carencias y polémicas, gracias en parte, a que la región no tenía la cantidad suficiente ni necesaria de músicos profesionales que pudieran impartir clases. El cierre de la Escuela de Música de la Universidad de Nariño en 1965, ocasionó una suerte de falla sistémica, generando no solo que sus estudiantes interrumpieran sus estudios, sino que, al verse incapacitados para continuar su formación musical por fuera de la ciudad, no pudieran avanzar en su respectivo campo de conocimiento, reflejando un daño décadas después en las generaciones venideras.

A pesar de las dificultades académicas y económicas del nuevo Departamento de Música de la Universidad de Nariño, es notable el esfuerzo del cuerpo docente de la época, liderado por Fajardo Chaves, el cual tuvo que convertir su labor docente en una combinación de trabajos varios, entre los

que se cuentan pianista acompañante, afinador de pianos, director de coros, cantante y compositor, esta última, una de las inquietudes principales en la realización de este libro. Si bien podríamos cuestionarnos el interés de Fajardo Chaves en la escritura de música tonal más cercana a un tipo de composición de mediados del siglo XX o incluso anterior y del cual no podría considerarse como un compositor vanguardista, se debe tomar en cuenta las razones por las que él escribió su música y entre la que se cuenta básicamente, necesidades de tipo pedagógico a razón de aportar material de estudio ante la crisis ya expuesta, ponderando su trabajo, el cual, según consta en el catálogo realizado para esta investigación, comprende una ópera omnia amplia, variada y con distintos grados de dificultad. Así, es como se entiende y se justifica la reiterada sensación de gratitud entre la comunidad académica y artística hacia el músico Fajardo Chaves.

Podemos afirmar que el Departamento de Música de la Universidad de Nariño y su Programa de Licenciatura en Música, fue una especie de gran laboratorio para la ejecución de actividades musicales e investigativas y Fajardo Chaves también hace parte de ello. Llama la atención cómo el Programa llevó a cabo ejercicios de investigación-creación en tiempos donde no existía normativa ni legislación para ello y en una opinión personal, esto puede explicarse que la creación musical, sin importar un estilo estético, siempre se pudo relacionar con Fajardo Chaves debido a esa necesidad de enseñanza y a la carencia de repertorio que, considerando un tiempo en el que no existía acceso al conocimiento y a la ausencia de herramientas de difusión y comunicación tecnológicas como en la actualidad, se necesitaba de una cualidad de servicio y recursividad acorde con las circunstancias. Fajardo Chaves entonces es un músico de su tiempo que sorteó diversas actividades para llevar al Departamento de Música de la Universidad de Nariño en un referente académico en el suroccidente colombiano.

Fajardo Chaves, como ya se ha mencionado, desempeñó diversas labores oficiales y oficiosas. En su faceta oficial como docente, es probable enmarcarlo dentro de una corriente pedagógica constructivista pues, gracias información obtenida en las entrevistas realizadas a estudiantes, colegas y también a título personal, sobre cómo eran sus clases individuales y grupales en asignaturas como piano, composición, coro, dirección y teoría musical, dan cuenta, que el conocimiento en el aula era adquirido como resultado de los diálogos críticos que el compositor planteaba a sus estudiantes y que ayudaban a construir el conocimiento en cada una de las áreas musicales a su cargo. De acuerdo al Colegiado Nacional de Desarrollo Educativo, (2013), el constructivismo “propone un aprendizaje opuesto a la mera acumulación de información, pero con un matiz diferente: ante la disyuntiva entre educar o instruir, lo importante no es informar al individuo ni instruirlo, sino desarrollarlo, humanizarlo (Colegiado Nacional de Desarrollo Educativo, 2013, p.31).

Finalmente, y como si hubiera sido premeditado, fue gracias a la Sinfonía Urkunina, la que se mencionó al inicio, que se marcó el punto de partida en mi interés académico y artístico acerca del compositor Fajardo Chaves. Gracias a Urkunina no solo conocí su ópera omnia, poco difundida, su lenguaje musical, su trabajo oficial y oficioso y, su vida desde las esferas personales y laborales, sino también, inducido por una curiosidad musical e investigativa, indagué en documentos de archivo, realicé entrevistas a fuentes primarias, recolecté programas de concierto, recopilé anécdotas entre colegas y familiares, entre otras tareas y datos adicionales, que logré conocer por medio de su figura, acerca de la historia de la institucionalización, enseñanza y práctica de la música académica en mi ciudad natal Pasto; sus antecedentes, dificultades, cualidades y proyecciones artísticas, desde un camino que trazó un compositor Fajardo Chaves décadas atrás y sigue tomando forma día con día



JAVIER FAJARDO CHAVES

PASTO, 2009

Fuente: Tatiana Bondarenko



DIEGO PALACIOS DÁVILA

Pianista. Doctor en Humanidades Cum Laude de la Universidad Eafit. Ha ofrecido recitales en diferentes escenarios en la ciudad de Pasto, Medellín, Bogotá y Zipaquirá; En Estados Unidos, México y Canadá. En 2019 y 2021 publica sus libros *Torta de Chocolate con Café – Composiciones para piano y cámara* y *Spianato – música para piano* en diferentes formatos, respectivamente, dos colecciones de composiciones en distintos géneros como el solista, cámara, sinfónico, entre otros. Igualmente, en 2023 publica su libro *Preludio*, un documento de apoyo pedagógico para el estudio de escalas diatónicas pianísticas.

Como investigador ponente ha participado en eventos de carácter nacional e internacional en la Universidad de Nariño, Universidad de Caldas, Universidad de Antioquia, Universidad Eafit, Universidad de los Andes, Casa de las Américas (Cuba) y Universidad de Lethbridge (Canadá).

Desde 2015 se encuentra vinculado por concurso, como docente de planta en la Facultad de Artes de la Universidad de Nariño.

REFERENCIAS

- Appelbaum, N. (2016). *Mapping the country of regions. The Chorographic Commission in nineteenth-century Colombia*. Chapel Hill, The University of North Carolina.
- Acevedo, A & Villabona, J. (2015). *El Cogobierno en la Universidad de Antioquia. 1970-1973. Una victoria del movimiento estudiantil y profesoral*.
- Acevedo, A & González, D. (2011). “Movilización y protesta estudiantil en Colombia (1971). Una Lectura desde la organización gremial por el cogobierno universitario y la memoria de protagonistas y testigos”. *Anuario de historia regional y de las fronteras*, 16. Universidad Industrial de Santander.
- Acuña, O. (2016). “La guerra con el Perú, una perspectiva en la construcción de la nación colombiana”. *Revista Época*, 21. Dirección de Investigaciones de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. UPTC.
- Alonso, A. (2022). “La escritura afectiva como estrategia feminista en la biografía musical”. *Boletín Música Casa de las Américas. La biografía musical a discusión*, 58, nueva época.
- Álvarez, T. (2012). Pasto y sus intentos modernizadores en el periodo de la República. Liberal 1930-1946. *Revista Historia y Memoria*, 5.
- Anderson, B. (2006). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Andrade, M. (1999). *Diccionario musical brasileiro*. Rio de Janeiro: Itatiaia.
- Arce, D. (S.F.). *La universidad colombiana en el periodo neoliberal (1990-2013)*. https://www.academia.edu/21872342/LA_UNIVERSIDAD_COLOMBIANA_EN_EL_PERIODO_NEOLIBERAL_1990_2013
- Área Artística OSSLP. (2020). *Mussorgsky “Cuadros de una Exposición”*. Orquesta Sinfónica San Luis de Potosí. <https://www.osslp.org/single-post/2020/07/03/mussorgsky-cuadros-de-una-exposición-orquestación-de-maurice-ravel?locale=es>
- Aretz, I. (1985). *América Latina en su Música*. Siglo XXI Editores.
- Atehortúa, A. (2007). “El conflicto colombo - peruano. Apuntes acerca de su desarrollo e importancia histórica”. Artículo de Reflexión según clasificación de Colciencias. Pertenece a la investigación doctoral del autor, titulada *Modernización y profesionalización del ejército en Colombia, 1907-1958*.

- Atehortúa, A. (2010). “El golpe de Rojas y el poder de los militares”. *Revista Scielo*, 31. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Ballesteros, M; Beltrán, E. (2018). ¿Investigar creando? Una guía para la investigación-creación en la academia. Bogotá: Universidad El Bosque.
- Banco de la República. (S.F). *Labor Cultural del Banco de la República*. <https://www.banrep.gov.co/es/actividad-cultural>
- Banner, L. (2009). *Biography as history*. American historical review.
- Barriga, M. (2007). “La educación musical informal grupal en Bogotá 1880 – 1920”. *Revista El Artista*, 4. Revista de investigaciones en música y artes plásticas.
- Bastidas, J. (2008). *Evaluación de Proyectos de Investigación. Sistema de Investigaciones Universidad de Nariño. Proyecto de composición musical El Duende ópera en tres actos*. Universidad de Nariño. Vicerrectoría de Investigaciones e Interacción Social VIIS.
- Bastidas, J. (2012). “Javier Fajardo Chávez. Síntesis musical de su tiempo”. *Revista El Artista*, 9 (1).
- Bastidas, J. (2014). *Compositores Nariñenses de la Zona Andina. La música académica y las nuevas tendencias populares 1950 – 1990*. Editorial Universitaria. Universidad de Nariño.
- Bastidas, J. (2019). “Ecos lejanos de una disputa conceptual. El nacionalismo musical en Nariño”. *Música, cultura y pensamiento*, 8 (8), 25-44.
- Bastidas, J. (2021). *Atavismos coloniales, música y transformación social. La educación musical en Pasto: 1938 - 1965*. Colección de tesis doctorales. Editorial Universitaria. Universidad de Nariño RUDECOLOMBIA. San Juan de Pasto.
- Bastidas, J. (2000). *La historia urbana de Pasto*. Bogotá: Ediciones testimonio.
- Bastidas, J. (2022). *La música en Pasto y la Escuela de Música de la Universidad de Nariño*. Entrevista realizada por Diego Palacios Dávila.
- Bastidas, J. A. (2016). “El Departamento de Lingüística e Idiomas, 50 años de historia”. *Revista Hechos y proyecciones del lenguaje*, 22 (1).
- Behague, G. (1979). *Music of Latin-america: An introduction*.
- Bello, C. (2008). “La violencia en Colombia. Análisis histórico del homicidio en la segunda mitad del siglo XX”. *Revista Criminalidad*, 50 (1). Bogotá.
- Beltramino, F. (2021). “Canon y educación musical. Análisis de los programas de formación en relación con los programas de conciertos en la región metropolitana de Argentina”. *Revista del ISM* 18. Universidad Nacional de Lanús
- Benjamin, G. (1967). Julián Carrillo and “sonido 13”, yearbook, Inter-american Institute for musical research.
- Blackaller, E. (1969). *La revolución musical de Julián Carrillo*. Ciudad de México: Secretaría de Educación Pública.

- Bolaños, M. (2008). *La invención de la música indígena de México. Antropología e historia de las políticas culturales del siglo XX*. Colección complejidad humana. Buenos Aires.
- Bonilla Estévez, Héctor Antonio; Cabanzo, Francisco; Delgado, Tania Catalina; Hernández Salgar, Oscar Andrés; Niño Soto, Alexander Stward y Salamanca, Juan, (2017). “Apuntes sobre el debate académico en Colombia en el proceso de reconocimiento gubernamental de la creación como práctica de generación de nuevo conocimiento, desarrollo tecnológico e innovación”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 13 (1). <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavæ13-1.asda>
- Bourdieu, P. (1972). *Esquisse d'une theorie de la pratique*. Droz. Genève, Paris.
- Borgdorff, H. (2007). “The Debate on Research in the Arts”. *Dutch journal of music theory*, 12 (1). <https://cpb-eu-w2.wpmucdn.com/blogs.brighton.ac.uk/dist/c/2106/files/2016/05/H-Borgdorff-The-Debate-on-Research-in-the-Arts-14d694g.pdf>
- Buitrago, C. (2006). *Medellín: movimientos migratorios y relaciones espaciales*. Observatorio Geográfico de América Latina. Recuperado de <http://observatoriogeograficoamericalatina.org>
- Burbano, J & Lozano, F. (2012). *Dama – wha, la historia desde adentro*. Trabajo de fin de grado. Universidad de Nariño.
- Cabrera, H. (2008). *Programa de Música de la Universidad de Nariño*. Entrevista realizada por Carlos Roberto Muñoz.
- Caicedo, L. (2022). *Fajardo Chaves y su papel dentro de la Universidad de Nariño*. Entrevista realizada por Diego Palacios Dávila.
- Calva, J. (1984). *Julián Carrillo y microtonalismo: “La visión de Moisés”*. Ciudad de México. Cenidim.
- Carrillo, D. (1992). *Testimonio de una vida*. San Luis Potosí: Comité organizador “San Luis 400”.
- Casas, M. (2010). “El piano de la música de salón. Un estudio de caso en Guadalajara de Buga, 1890-1930”. *Revista de historia regional y local*. <https://www.redalyc.org/comocitar.oa?id=345832076005>
- Castro, B. & García – Peña, D. (1996). *Gran Enciclopedia de Colombia*. Tomo de biografías. Tomo 2. Círculo de Lectores. Bogotá.
- Castro – Gómez, S. (2009). *Téjidos Oníricos. Movilidad, capitalismo y biopolítica en Bogotá (1910-1930)*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá.
- Chaparro, f. (1998). “Apropiación social del conocimiento en el proceso de construcción de sociedad”. *Documentos del Seminario Internacional sobre Apropiación Social del Conocimiento*. Cali – Colombia.
- Chávez Bárcenas, I. (2018). “Reconsideraciones historiográficas sobre el barroco para el estudio de la música virreinal”. En Javier Marín López: *Músicas coloniales a debate (1492-1898): procesos de intercambio euroamericanos*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Chouitem, D. (2017). “Cádiz, cuna de la murga uruguaya: ¿mitificación de los orígenes?” *Memorias: Revista Digital de Arqueología e Historia desde el Caribe*, 13, (32), 42-64.
- Colegiado Nacional de Desarrollo Educativo. (2013). *Una mirada a las teorías y corrientes pedagógicas*. Consejo Nacional Técnico – Pedagógico. Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación. México

- Cortés, J. (2004). *La música nacional popular colombiana en la colección Mundo al Día (1924 - 1938)*. Programa de Maestría en historia y teoría del arte y la arquitectura. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá.
- Curt, L (2019). “Americanismo musical: ideas para una futura sociología musical latino-americana”. *Revista memória. Revista brasileira de música*. Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Currie, L. (1950). *Bases de un programa de fomento para Colombia. Informe de una misión*. Banco de la República. Colombia.
- Davidson, H. (1969). *Diccionario folclórico de Colombia. Música, instrumentos y danzas. Tomo I*. Banco de la República. Bogotá.
- Dávila, A. (2005). *Recital creativo de grado latín jazz*. Recital creativo. Trabajo de final de grado. Universidad de Nariño.
- Dávila, A. (2023). *Recital creativo de grado latín jazz*. Entrevista realizada por Diego Palacios Dávila.
- Diario del Sur (2009). *Celebración aniversario del combate en Guepi condecoración a héroes del conflicto colombo peruano*. Diario del Sur, San Juan de Pasto.
- Díaz, M. (2004). *La Guitarra eléctrica ícono cultural del siglo XX*. Recital creativo. Tesis de fin de grado. Universidad de Nariño
- Díaz, M. (2023). *La Guitarra eléctrica ícono cultural del siglo XX*. Entrevista realizada por Diego Palacios Dávila.
- D’Indy, V. (1897). *Cours de composition musicales*. Tomo I.
- D’Indy, V. (1900). *Une écoles de musique répondant aux besoins modernes*.
- D’Harcourt, R. (1990). *La música de los Incas y su supervivencia*. Universidad de Michigan. Lima. Occidental Petroleum Corporation of Peru.
- DNP. (1991). *La apertura educativa*. Bogotá: Ministerio de Educación Nacional. Departamento de Planeación Nacional.
- Documento Marco Universidad de Nariño. (1991). *Documento Marco del proceso de reestructuración académica de la Universidad de Nariño. Por una universidad comprometida con el desarrollo regional*. Pasto. Centro de Publicaciones de la Universidad de Nariño.
- DRÆ. (2022). *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua*. <https://dle.rae.es/oficioso?m=form>
- Duque, E. (1999). *Guillermo Uribe Holguín: Creador del conservatorio y de la sinfónica nacional*. Credencial historia número 120. Biblioteca virtual del Banco de la República de Colombia. <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-120>. Fecha de búsqueda 18-2-2022
- Egas, M. (2022). *Pasto y su música, años 80 y 90*. Entrevista realizada por Diego Palacios Dávila.
- El Derecho, (1965). *Presupuesto de la Universidad de Nariño*. Edición 13 de febrero. Archivo histórico de la Universidad de Nariño.

- Elias, N. (1990 [1987]). *La sociedad de los individuos*. Barcelona: Ediciones Península.
- Enríquez de Astorquiza, V. (2022). *Historia del piano familiar*. Entrevista realizada por Diego Palacios Dávila.
- Espinosa, H. (2011). *Génesis de Un Proyecto Público de Educación Musical en Medellín: El Conservatorio de La Universidad de Antioquia y el prospecto del Conservatorio de la Universidad de Antioquia 1968*. Programa de Maestría en Historia. Universidad de Antioquia.
- Estévez, H. A. B., Cabanzo, F., Delgado, T. C., Salgar, Ó. H., Soto, A. S. N., & Salamanca, J. (2018). “Apuntes sobre el debate académico en Colombia en el proceso de reconocimiento gubernamental de la creación como práctica de generación de nuevo conocimiento, desarrollo tecnológico e innovación”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*.
- Fajardo, A. (2022). *Actividad cultural en San Juan de Pasto durante la década de 1980*. Entrevista realizada por Diego Palacios Dávila.
- Fajardo Chaves, J. (2004). *Cantata académica Universidad de Nariño 100 años*. [CD]. Teatro Imperial de la Universidad de Nariño. Pasto: Fondo Mixto de Cultura de Nariño.
- Fajardo Chaves, J. (2007). *Escuela de Música de la Universidad de Nariño*. Entrevista realizada por Carlos Roberto Muñoz.
- Fajardo Chaves, J. (2007). *Proyecto de composición musical El Duende ópera en tres actos*. Trabajo creativo investigativo. Pasto: Universidad de Nariño.
- Fajardo Chaves, J. (2010). *Concepto académico sobre la sustentación de Recital Creativo de Andrés Felipe Guerrero*. Requisito parcial de grado para optar al título de Licenciado en Música de la Universidad de Nariño.
- Fleming, R. (2009). *Writing biography at the edge of history*. American historical review.
- Frayling, C. (1993). *Research in Arts and Design*. Royal College of Arts. Research papers. https://researchonline.rca.ac.uk/384/3/frayling_research_in_art_and_design_1993.pdf
- García, N. (2001). *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Editorial Paidós.
- García - Jurado, F. (2023). *El legado imaginario: La moderna invención de una historia ficticia de la literatura latina*. <https://clasicos.hypotheses.org/10974>
- Gil, Fernando. 2009. Congresos nacionales de música 1936-1937, Música, Cultura y Pensamiento. *Revista del Conservatorio del Tolima*, 1, (1).
- Gobat, M. (2006). Reflexiones sobre el encuentro Nicaragüense con el regimen filibuster de William Waker 1855-1856. *Revista IHNCA. Revista de historia*. Managua
- Gobat, M. (2013). The invention of Latin America: A transnational history of anti - imperialism, democracy and race. *American History Review*. University of Pittsburgh.
- Godoy, M. (2007). *Breve historia de la música del Ecuador*. Corporación Editora Nacional. Quito - Ecuador.
- González, J. (2016). *Poesía y modernidades en la canción popular latinoamericana*. Tesis de maestría. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

- González, J. (2021). *Pensar la música desde América Latina, problemas e interrogantes*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado. Alameda 1869. Segunda edición. Santiago de Chile
- Gómez, J. (2006). *Multifuncionallidad en la guitarra eléctrica*. Trabajo de fin de grado. Universidad de Nariño.
- Gómez, J. (2023). *Multifuncionallidad en la guitarra eléctrica*. Entrevista realizada por Diego Palacios Dávila.
- Gómez-Vignes, M. (1991). *Imagen y obra de Antonio María Valencia*. Corporación para la Cultura, María Isabel Caicedo. Cali, Colombia.
- Gómez-Vignes, M. (2013). *La polifacética personalidad musical de Luis Antonio Calvo*.
- Gómez-Vignes, M. (2022). *Universidad de Antioquia en los tiempos de Fajardo Chaves*. Entrevista realizada por Diego Palacios Dávila.
- Granda, A. & otros (1998). *Procesos urbanos y de construcción de ciudad*. En Revista Pensamiento Humanista número 4. Universidad Pontificia Bolivariana PP.65-80. Medellín
- Guerrero, A. (2010). *Elementos musicales del jazz en la composición de obras para guitarra eléctrica*. Trabajo de fin de grado. Universidad de Nariño.
- Guerrero, J. (2010). *Aproximación conceptual a la técnica y a la estética en la obra musical del maestro Javier Emilio Fajardo Chaves*. Editorial Universitaria - Universidad de Nariño. San Juan de Pasto.
- Guerrero Mora, M. (2022). *Javier Emilio Fajardo Chaves*. Entrevista realizada por Diego Palacios Dávila.
- Guthrie, R. (2013). *The amazing Bud Powell. Black genius, jazz history and the challenge of bebop*. University of California Press. Berkeley and Los Angeles, California.
- Henriquez, N. (2001). *Imaginario nacionales. Algunas proposiciones desde el centro y la periferia*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Herrera, D. (2022). *Academia de Modelaje Diana Herrera*. Entrevista realizada por Diego Palacios Dávila.
- Herrera, S. (2010). *Hacia una estética de la música culta latinoamericana del siglo XX, según Heitor Villalobos y Carlos Chávez*. Revista de las artes vol. 66 n. 1. Universidad de Costa Rica.
- Hernández, O. (2016). *Los mitos de la música nacional. Poder y emoción en las músicas populares colombianas. 1930 - 1960*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Hernández-Hidalgo, O. (2000). *Catálogo integral del archivo Julián Carrillo*. San Luis Potosí: Editorial Ponciano Arriaga.
- Hoyos, J. (2014). Una aproximación a la estructura rítmica del pasillo colombiano. Un análisis desde la perspectiva de la teoría generativa de la música tonal. *Revista Ricecare*. Universidad Eafit. Medellín, Colombia.
- Hurtado, M. (2022). *Llegada del piano de cola francés marca Pleyel, a la casa de la familia Hurtado*. Entrevista realizada por Diego Palacios Dávila.
- I.A.D.A.P., Nariño (1988). *Pasto, 450 años de historia y cultura*. Universidad de Nariño. Facultad de Filosofía y Humanidades.

- Informe de Autoevaluación con fines de Acreditación Institucional. (2021). *Renovación Acreditación Institucional Universidad de Nariño*. San Juan de Pasto, Colombia.
- Jaimes, F. (2015). *Bambucos, pasillos, guabinas y valsos con elementos modales*. Trabajo de fin de grado. Universidad Autónoma de Bucaramanga. Bucaramanga.
- Jaramillo, J. (1980). *Decreto Orgánico Instrucción Pública Nov. 1/1870*. Digitalizado por Red Americana. Universidad Pedagógica Nacional.
- Lara, A. (1945). *Revelaciones políticas de un condenado*. Bogotá: Librería Leticia.
- Latham, A. (2008). *Diccionario enciclopédico de la música*. México: Fondo de Cultura Económica.
- León, A. (2020). *Ensayo sobre la influencia africana en la música de Cuba*. Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana. <https://cidmucmusicacubana.wordpress.com/2020/05/25/ensayo-sobre-la-influencia-africana-en-la-musica-de-cuba/>
- Loaiza, G. (1996). *Manuel Ancízar y su época (1811 – 1882). Biografía de un político hispanoamericano del siglo XIX*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- López Cano, R & San Cristobal, U. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Escola Superior de Música de Catalunya. México: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.
- López, C. (2022). *Cantata Académica Universidad de Nariño 100 años*. Entrevista realizada por Diego Palacios Dávila
- López, W. (2017). *Documento historiográfico musical de las agrupaciones de música andina latinoamericana vigentes en la ciudad de Pasto*. Tesis de maestría. Universidad Internacional de la Rioja.
- Lorza, A. (2022). *Javier Fajardo Chaves y Ecovocal Ensemble*. Entrevista realizada por Diego Palacios Dávila.
- Madrid, A. (2017). *Diversidad, tokenismo, músicas no canónicas y la crisis de las humanidades en la Academia Estadounidense*. Revista del Departamento de Música Eafit Ricercare, número 7 2017. Traducción: Juan Fernando Velásquez. Medellín
- Madrid, A. (2020). *En busca de Julián Carrillo y el sonido 13*. Edición en español UHA. Ediciones. Universidad Alberto Hurtado. Santiago de Chile.
- Madrid, A. (2021). *Tania León's stride: A Polyrhythmic Life (Music in American Life)*. University of Illinois Press, Urbana, Chicago, Springfield. Series: Music in American Life.
- Malmstrom, D. (1974). *Introducción a la música mexicana del siglo xx*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Martínez, A. (2019). *La educación en la Colombia liberal de los años 30 y 40. La trascendente contribución del exilio español consecuencia de la Guerra Civil 1936-1939*. Revista Migraciones y exilios número 4. PP 9-30. Colecciones Arte y Humanidades, 380, (1).
- Martínez, M. (2004). "Transversalidad en la investigación en las artes y la creación musical". Colecciones Arte y Humanidades, 380, (1). Universidad de La Rioja. España.

- Martínez, F. (2011). *Historia de la música en Nariño*. Bogotá. Arte Nova Music Lab. Dirección Administrativa de Cultura Departamental. Gobernación de Nariño. San Juan de Pasto.
- Martínez Maya, J. (2022). *Pasto y su música, años 80 y 90*. Entrevista realizada por Diego Palacios Dávila.
- Medina, M. (1989). *Bases urbanas de la violencia en Colombia 1945-1950, 1984-1988*. Historia crítica número 1. Universidad de los Andes. <https://doi.org/10.7440/histcritl.1989.02>
- MEN, (1992). *Ley 30 de 1992*. <https://www.mineduccion.gov.co/1621/article-86437.html>
- MEN, (1993). *Ley 60 de 1993*. <https://www.mineduccion.gov.co/1621/article-86437.html>
- MEN, (1994). *Ley 115 de 1994*. <https://www.mineduccion.gov.co/1621/article-86437.html>
- Mendívil, J. (S.F.). *Huaynos híbridos: Estrategias para entrar y salir de la tradición*.
- Mendívil, J., & Romero, R. (2018). *Prácticas musicales andinas a comienzos del siglo XXI*. *Anthropologica*, 36 (40). <https://dx.doi.org/10.18800/anthropologica.201801.001>
- Mendoza, Z. (2006). *Crear y sentir lo nuestro. Folclor, identidad regional y nacional en el Cuzco, siglo XX*. Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú. Perú
- Mesa, L. (2014). *Maruja Hinestroza. La identidad nariñense a través de su piano*. Fondo Mixto de Cultura. Alcaldía de Pasto (Secretaría de Cultura). San Juan de Pasto.
- MINCIENCIAS, (2020). *La investigación + creación: Definiciones y reflexiones*.
- Miranda, R. (1998). *A tocar señoritas. Una mirada al repertorio mexicano para piano durante el siglo XIX*. México. Congreso Iberoamericano de Musicología: la vida musical en los salones del siglo.
- Mora, H. (2022). *Actividad cultural en San Juan de Pasto durante la década de 1980*. Entrevista realizada por Diego Palacios Dávila.
- Mosquera, G. (2000). *Por América, la obra de Juan Francisco Elso, arte y religión*. Dirección general de artes plásticas. México: Universidad Autónoma de México.
- Muñoz, C. (2012). *Historia curricular Licenciatura en Música (1993-2006)* Universidad de Nariño. San Juan de Pasto: Editorial Universidad de Nariño.
- Muñoz, C. (2022). *Programa de Música de la Universidad de Nariño*. Entrevista realizada por Diego Palacios Dávila.
- Muñoz, C. (2023). *Recitales creativos e investigación-creación en el programa de Música de la Universidad de Nariño*. Entrevista realizada por Diego Palacios Dávila.
- Museo Casa de la Memoria. (S.F.) *Medellín. Década de los 70*. <https://www.museocasadelamemoria.gov.co/medellin/decada-del-70/>
- Narváez, E. (1958). *Año de Austeridad*. El Derecho. Ed 7078.
- Narváez, E. (1966). *Lleras y Ospina en Nariño*. El Derecho. Ed 10191.
- Nasif, E. (2004). *El bajo versátil*. Recital creativo. Trabajo de fin de grado. Universidad de Nariño.
- Ochoa, J. (2011). *La "práctica común" como la menos común de las prácticas: una mirada crítica a los*

supuestos que configuran la educación musical universitaria en Colombia". Tesis de maestría en Estudios Culturales. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá.

- Odipe, (1954). *El Cincuentenario de Nariño*. Oficina de Información y Propaganda del Estado ODIPE. Formato cinematográfico de 35mm.
- Odipe, (1970). *Medellín años 70*. Oficina de Información y Propaganda del Estado ODIPE. Formato cinematográfico de 35mm.
- Orta, G. (1970). *Breve historia de la música en México*. Ciudad de México: Joaquín Porrúa.
- Ospina, S. (2017). *Dolor que canta. La vida y la música de Luis A. Calvo en la sociedad colombiana de comienzos del siglo XX*. Instituto colombiano de antropología e historia. Bogotá.
- Ospina, S. (2022). *Vidas después de la muerte y otros desafíos biográficos: música, performatividad y viajes en el tiempo*. La Biografía Musical a Discusión. Boletín Música. Casa de las Américas Número 58 La Habana. Cuba.
- Palomino, P. (2021). *La invención de la música latinoamericana. Una historia Transnacional*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Pasuy, W. (2011). *Teatro Imperial Pasto. Un patrimonio vivo*. Experiencias y métodos de restauración en Colombia. Rubén Hernández Molina y Olimpia Niglio (Eds). Asociación Colombiana de Facultades de Arquitectura. Bogotá. Aracne editrice.
- Pazos L. (2008). *Evaluación de Proyectos de Investigación. Sistema de Investigaciones Universidad de Nariño. Proyecto de composición musical El Duende ópera en tres actos*. Universidad de Nariño. Vicerrectoría de Investigaciones e Interacción Social VIIS
- Pazos, L. (2022). *Escuela de Música de la Universidad de Nariño*. Entrevista realizada por Diego Palacios Dávila.
- Pérez, A. (2018). *Pensando el futuro. La planeación en Colombia entre 1950 y 1970*. Trabajo de fin de grado. Universidad Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario.
- Pérez, S. (2018). "Vestigios de la influencia europea en el folclor latinoamericano: Las décimas". *Revista Nova et Vetera*, 4 (38). Universidad del Rosario.
- Pike, A. (1966). *The discoveries and theories of Julián Carrillo 1975-1965*.
- Pinzón, A. (1990). *La colonización militar y el conflicto colombo peruano*. Vol. 1. Bogotá: Acore.
- Plan Bienal Universidad de Nariño. (1993). *Plan bienal 1993-1994 (Primera parte)*. Universidad de Nariño - Oficina de Planeación. Pasto.
- Plan de Ordenamiento territorial (2012). *Pasto, territorio con-sentido. Contexto histórico*. Alcaldía de Pasto.
- Porrás, R. (1946). *Notas para una biografía del yaraví*. Periódico El Comercio. Lima. https://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/libros/linguistica/legado_quechua/notas_para.htm

- Programa de Licenciatura en Música Universidad de Antioquia. (2017). Descripción del programa. <https://www.udea.edu.co/wps/portal/udea/web/inicio/unidades-academicas/artes/estudiar-facultad/pregrados/licenciatura-musica>
- Rampsey, G. (2013). *The Amazing Bud Powell: Black Genius, Jazz History, and the Challenge of Bebop* Repositorio Institucional Universidad Eafit. Sección Mario Gómez Vignes. <https://repository.eafit.edu.co/handle/10784/14768>
- Revelo, J. (2019). *12 composiciones y arreglos para piano. Música tradicional de las Zonas Andina y Llanera de Colombia*. Editorial Universidad de Nariño. San Juan de Pasto. Colombia.
- Rivadeneria, R. (S.F). *Comisión Corográfica*. Biblioteca Nacional. Researchgate. <https://bibliotecanacional.gov.co/es-co/colecciones/grafica/publicacion/comisión-corográfica>
- Rodríguez, H. (2007). *La Universidad de Nariño y su devenir. 1990 – 2000*. Editorial Universitaria Universidad de Nariño. San Juan de Pasto.
- Rodríguez, M. (2016). *Música Nacional. El pasillo colombiano*. Universidad de Los Andes. Researchgate. <https://www.researchgate.net/profile/Martha-Rodriguez-Melo>
- Romero, J. (2020). *Aprendizaje de los compases de 3/4 y 6/8 a través de los ritmos de pasillo y bambuco colombiano en el I.E.D. República de Colombia*. Trabajo de fin de grado. Universidad Pedagógica Nacional. Bogotá.
- Romero, R. (1990). *La música tradicional y popular, en la música del Perú*. Lima: Patronato popular y porvenir pro música clásica.
- San Luis Potosí. Gobierno de San Luis Potosí. (1992). *Biografías para niños. Julián Carrillo*.
- Santamaría, C. (2014). *Vitrolas, rocolas y radioteatros. Hábitos de escucha de la música popular de Medellín, 1930 – 1950*. Editorial Universidad Javeriana. Pontificia Universidad Javeriana. Banco de la República. Bogotá.
- Santos, E. (S.F). *La revolucionaria República Liberal*. <https://www.banrepultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-183/la-revolucionaria-republica-liberal>
- Secretaría General Universidad de Nariño. (1994). *Relación de Acuerdos emitidos por el Consejo Superior*. [https://secretariageneral.udenar.edu.co/archivos/ACUERDOS%201994\(3\).pdf](https://secretariageneral.udenar.edu.co/archivos/ACUERDOS%201994(3).pdf)
- Sepúlveda, A. (2015). *Técnicas extendidas en la composición latinoamericana para contrabajo. Una panorámica histórico – social*. En Musicænclave volumen 9 número 3. Universidad de la Rioja. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6972590>
- Solís, E. (1996). *La revolución del sonido 13. Un ensayo de explicación social*. Tesis de Maestría. Universidad Autónoma del Estado de México
- Steingress, G. (2004). *La hibridación transcultural como clave de la formación del Nuevo Flamenco (aspectos histórico - sociológicos, analíticos y comparativos)*. Revista transcultural de música n. 8. Barcelona. España.
- Trujillo, G. (2009). *Tabanok, composición y arreglos de música andina latinoamericana*. Trabajo de fin de grado no publicado. Universidad de Nariño.

- Tünnermann, C. (2007). “América Latina: Identidad y diversidad cultural. El aporte de las universidades al proceso integracionista”. *Polis Revista Latinoamericana. Open Edition Journal*. <https://journals.openedition.org/polis/4122>
- Udenar Periódico. (2020). *Intervención del Maestro Gustavo Álvarez Gardeazábal. 116 años de la Universidad de Nariño*. <https://periodico.udenar.edu.co/la-gratitud-y-la-memoria-me-hice-maestro-en-esta-universidad/>
- Uribe, G. (1911). “Triunfaremos”. *Revista del Conservatorio*.
- Uscátegui, M. (2022). *Escuela de Música de la Universidad de Nariño*. Entrevista realizada por Diego Palacios Dávila.
- Vásquez, Ch. & Vergara, A. (1990). *Ranulfo el hombre*. Centro de desarrollo agropecuario. Lima.
- Velasco, J. (1943). *Julián Carrillo, su vida y su obra*. Ciudad de México. Grupo 13 Metropolitano.
- Vega, C. (1979). *Mesomúsica*. “Un ensayo sobre la música de todos”. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*. 3, (3), 1979. Biblioteca digital de la Universidad Católica Argentina. <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/greenstone/cgi-bin/library.cgi? a=d&c=Revistas&d=mesomusica-ensayo-musica-todos>
- Verdugo, A. (2004). *La ciudad de Pasto en el presente siglo*. En Manual de Historia de Pasto. Ed. Academia Nariñense de Historia. Pasto. Alcaldía de Pasto.
- Vicerrectoría de Postgrados y Relaciones Internacionales de la Universidad de Nariño. (2001). *Personajes importantes en la historia de la Universidad de Nariño*. Editorial Universitaria. Graficolor. Pasto.
- Villalobos, A. (2006). *El sincretismo y el arte contemporáneo latinoamericano*. Universidad Autónoma Indígena de México. El Fuerte México.
- Wade, Peter. 2023. *Música, Raza y Nación. Música Tropical En Colombia*. Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Wolkowicz, V. (2017). *Inventing Inca Music: Indigenist Discourses in Nationalist and Americanist. Art Music in Peru, Ecuador and Argentina (1910-1930)*. University of Oxford. England.
- Yepes, G. (2022). *Historia de Fajardo Chaves y Universidad de Antioquia*. Entrevista realizada por Diego Palacios Dávila.
- Yepes, L. (1998). *De las bellas artes a la cultura como proyecto pedagógico. Universidad de Antioquia historia y presencia*. Coord María Teresa Uribe de Hincapié. Universidad de Antioquia. Medellín
- Yepes del Castillo, J. (2021). *El tratado Salomón Lozano y la pérdida del triángulo de Sucumbíos. Una lección geopolítica*. Escuela de Postgrado. Escuela Superior de Guerra del Ejército. Perú.
- Zúñiga, A. (2022). *Historia de Fajardo Chaves*. Entrevista realizada por Diego Palacios Dávila.

Catálogo completo de obras

El presente catálogo hace parte de la investigación sobre el compositor Fajardo Chaves (1950 – 2011) en los años 2020 - 2024. Además de los archivos pdf facilitados por el profesor José Menandro Bastidas España en la ciudad de San Juan de Pasto, se tuvieron en cuenta los listados que ya habían elaborado el mismo Bastidas (2014) en *Compositores nariñenses de la Zona Andina colombiana* y Martínez (2015) en *La Historia de la música en Nariño*. Con el propósito de facilitar su consulta, este catálogo musicológico está organizado de manera cronológica.

La numeración propuesta (N.D.P.D), responde a un criterio cronológico y donde también se incluyen otros campos como: año de composición de la obra, título de esta, género musical al que pertenece, ritmo, formato (instrumentos para los que se escribe la obra) y observaciones generales cuando haya lugar, como datos adicionales de las partituras, o anotaciones realizadas por Fajardo Chaves.

Abreviaturas utilizadas

N.D.P.D = Numeración de catálogo propuesta por Diego Palacios Dávila

Año = Año de composición

Alt. = Contralto

Arp. = Arpa

A.sx. = Saxofón alto

B. = Bombo

Bs. = Barítono

Bs.sx. = Saxofón barítono

Bt. = Batería

Bla. = Bandola

Camp. = Campanas

Cl. = Clarinete

Cr. = Corno

Cb. = Contrabajo

Ci. = Coro infantil

Cm. = Coro masculino

Cf. = Coro femenino

Cmx. = Coro mixto

Cel. = Celesta

Cjch. = Caja china

Ch. = Charango

Dz. = Danzantes

Eguit. = Guitarra eléctrica

Eb. = Bajo eléctrico

Fl. = Flauta traversa

Flp. = Flauta de pan
Fgt. = Fagot
Gn. = Gong
Guit. = Guitarra
L.dr. = Log drum
Mb. = Marimba
OcI. = Orquesta de cuerdas infantil
Org. = Órgano
Ob. = Obœ
P.N. = Partitura no disponible
Perc. = Percusión
Percan. = Percusión andina
Pn. = Piano
Pl. = Platillos
Picc. = Pícolo
Pll. = Palo de lluvia
Qu. = Quena
R. = Redoblante
Rd. = Rondador
S.F. = Sin fecha
Sop. = Soprano
Sint. = Sintetizador
Sop.sx. = Saxofón soprano
Sx. = Saxofón
Ten. = Tenor
Tpt. = Trompeta
Tbn. = Trombón
Tb. = Tuba
Ten.sx. = Saxofón tenor
T. = Timbales
Trg. = Triángulo
Tpn. = Tímpani
Tpl. = Tiple
Vln. = Violín
Vla. = Viola
Vc. = Violonchelo
Xyl. = Xilófono
Zpsop. = Zampoña soprano
Zp. = Zampoña

Para los nombres de las notas, estas se nombran como: do, re, mi, fa, sol, la y si; y sus características y o alteraciones: mayor, menor, sostenido, bemol.

CATÁLOGO CRONOLÓGICO COMPLETO

	AÑO	TÍTULO	GÉNERO	RITMO	FORMATO	OBSERVACIONES	DISCOGRAFÍA
1	1974	Himno Academia de modelaje Diana Herrera	Himno	N/A	Sop., a.sx., L.Dr., perc., e.guit., e.b., vln.1., vln.2., vla., vc., sint.	Texto: Diana Herrera	
2	1983	Pregón. Coro Universidad de Nariño	Coral	N/A	Sop., alt., ten., bs.		
3.A	1986	On' tá?	Canción	N/A	Sop., guit.	Pieza dedicada a su hija Kelly Fajardo.	
USCAR	1986	Montaña mía	Coral	Pasillo	Sop., alt., ten., bs.	Texto: Humberto Márquez	
5	1986	Cueche blanco	Coral	Ñapango	Sop., alt., ten., bs.	Según Fajardo Chaves, el Ñapango es un género nariñense escrito a 5/8	
6	1987	Montaña mía	Canción	Pasillo	Sop., pn.	Texto: Humberto Márquez	
7	1987	Cóndor	Tonada	N/A	Sop., guit.		
8	1987	Cóndor	Tonada	N/A	Sop., alt., ten., bs.		
9	1988	Tres alegorías. Alegoría a un paisaje - alegoría a la historia - alegoría a una raza	Música de cámara	N/A - N/A - Aire danzable nariñense	Vln.1., vln.2., vla., vc.	Obra creada por los 450 años de la fundación de la ciudad	
10	1988	Ritmos. De León de Greiff su her- mano Otto de Greiff	Música de cámara	N/A	Sop., alt., bs., vc.1., vc.2.	Texto: Leon de Greiff	
11	1989	Raíz americana	Coral	N/A	Sop., alt., ten., bs.	Texto: Humberto Márquez	

12	1992	Siete bocetos para piano	Instrumental	N/A	Pn.	Obras sin marcación de metro	
13	1992	Tatiana	Instrumental	Vals	Pn.	Vals dedicado a su esposa Tatiana Bondarenko	
14	1992	Siete aforismos concertantes	Música de cámara	N/A	Pn.1., pn.2.	Si bien el compositor señala que el formato es piano a 4 manos, la partitura indica un formato de dos pianos	
15	1993	Romanza	Instrumental	N/A	Pn.		
16	1993	Romanza	Música de cámara	N/A	Fl., pn.		
17	1996	Auca	Coral	N/A	Sop., alt., ten., bs.	Texto: Fajardo Chaves	
3.b	1996	On' tá?	Canción	N/A	Sop., alt., ten., bs.	Pieza dedicada a su hija Kelly Fajardo.	
18	1996	Pastusita corazón	Coral	Bambuco	Sop., alt., ten.	Esta obra posee dos versiones adicionales: sop., y Sop., alt., ten., bs	2009. Ecovocal - Coro femenino. Producciones Espíritu Andino
19	1996	El cuco	Coral	Huayno	Sop., alt., ten., bs.	Canon a dos partes y ostinato	
20	1996	El hueso	Coral	N/A	CI.	Canon a 4 partes	
21	1996	Los chiguacos	Coral	N/A	CI.	Melodía con ostinati. Texto por: Roberto Mora Benavides	
22	1996	Sapito	Coral	N/A	CI.		
23	1996	Quodlibet	Coral	N/A	CI.	Quodlibet escrito a tres partes. Esta pieza posee una versión a cinco partes	
24	1996	El rirre	Canción	Bambuco nariñense	Sop., ten.		
25	1996	La navidad	Villancico	Ñapango	Sop., ten.	Danza de movimiento candoroso, bailada por los campesinos de Pasto	
26	1996	Papá Dios	Villancico	N/A	Sop., ten.		

27	1997	Brumas	Música de cámara	N/A	Picc., fl., cl., tpt., tbn. Sop., alt., ten., bs., bla., guit.1., guit.2., pn., cel., xyl., Cjch., r., trg.		
28	1997	Laberintos	Sinfónico	N/A	Fl., cl., a.sx., tpt., tbn., sop., alt., pn., trg., r., cjch., cel., xyl., org.	Texto: José Guerrero Mora	
29	1998	Bagatela	Música de cámara	N/A	A.sx., pn.		
30	1998	Bagatela	Música de cámara	N/A	Cl., pn.		
31	1998	Tres estructuras	Sinfónico	N/A	Picc., fl., ob., cl., fgt., tpt., tbn., tb., t., arp., trg., cjch., r., gn., b., vl.1., vl.2., vla., vc., cb.	Los movimientos están escritos como "Structure I, Structure II, StructureIII"	
32	1998	Misa corta ceremonial	Música religiosa	N/A	Sop., alt., ten., bs.		
33	1998	Esbozo	Instrumental	N/A	Pn.	Sin marcación de metro	
34	1998	Esbozo II	Instrumental	N/A	Pn.		
35	1999	Tres estampas musicales colombianas	Música de cámara	Guabina - huayno - son sureño	Cl., pn.		
36	1999	Largo sostenuto y danza	Música de cámara	Danza	Tpt., pn.		
37	1999	Preludio y 12 imágenes "Sopa de letras"	Música de cámara	Tango (solo Imagen VI)	sop., alt., ten., bs., vl., vla., vc., cb.	Poemas de Álvaro Zúñiga 'Balín'	
38	1999	El carnaval	Coral	Aire danzable nariñense	Sop., alt., ten., bs.	Rápido y alegre.	
39	1999	El cuspe	Coral	Aire danzable nariñense	Sop., alt., ten., bs.		
40	2000	Tríptico colombiano	Música de cámara	Bambuco - Danza - Porro	Cl., pn.		
41	2000	Chamones	Coral	Ñapango	Sop., alt., ten., bs.	Chamones = garrapateros (Aves)	

42	2000	KarA.Melo	Coral	Aire danzable nariñense	Sop., alt., ten., bs.	La obra hace referencia a un personaje ficticio llamado Don Karamelo	
43	2000	Indio	Dueto	Aire danzable nariñense	Sop., alt.	Pieza vocal que habla sobre minacuros (luciérnagas), tulpá (piedras dispuestas para cocinar), morra (alimento a base de maíz) y guagua (bebé o niño pequeño)	
44	2000	Tambores	Coral	N/A	Sop., alt., ten., bs.	Texto por: Augusto Rincón	
45	2000	Vuelve	Canción	Merengue	Sop., guit., o pn.	La obra tiene cifrado americano para que sea acompañado por un instrumento armónico	
46	2001	Preludio y danza		N/A	Tpt., pn.		
47	2001	Díptico elegiático	Música de cámara	N/A	Vl., pn.		
48	2001	Tus ojos	Canción	Bambuco	Sop., guit., o pn.	La obra tiene cifrado americano para que sea acompañado por un instrumento armónico	
49	2001	Divertimento con aire sureño nariñense	Música de cámara	Aire danzable nariñense	Cl.1., cl.2., mb., vl.1., vl.2., vla., vc.		
50	2001	Pequeño concierto grosso	Música de cámara	N/A - aire danzable nariñense	Ocl., vl.1., vl.2., vla., vc.		
51	2001	Gavilán y Quililí	Coral	Ñapango	Sop., alt., ten., bs.	Quililí = Ave	
52	2001	On'ta'rás?	Coral	Aire danzable nariñense	Sop., alt., ten., bs.		
53	2001	Achichay	Dueto	Aire danzable nariñense	Sop., ten.	Achichay = que frío. Expresión nariñense	
54	2001	Ñapanga	Coral	Huayno	Sop., alt., ten.	Ñapanga = campesina	2009. Ecovocal – Coro femenino. Producciones Espíritu Andino

55	2001	Mi tierra	Coral	Aire danzable nariñense	Sop., alt., cten., ten., bs.	Esta pieza incluye una voz cantada de contratenor	
56	2001	Mi Tumaco	Canción	Currulao	Sop., guit., o pn.	La obra tiene cifrado americano para que sea acompañado por un instrumento armónico	
57	2001	El Tambo	Música de cámara	Son sureño	A.sx., pn.		
58	2001	Nocturno	Música de cámara	N/A	Cl., pn.		
59	2001	Díptico sureño nariñense	Música de cámara	Pasillo - aire bambuqueando	Tbn., pn.		
60	2002	Morasurco al amanecer	Música de cámara	Tonada y aire danzable nariñense	Vl.1., vl.2., vla., vc.		
62	2002	La tulpa	Dueto	Son sureño	Sop., ten.	Tulpa = tres piedras grandes dispuestas de manera triangular y sobre las cuales se coloca la olla para cocinar	
63	2002	In memoriam. A un alpinista	Coral		Sop., alt., ten., bs.	Texto por: Oswaldo Guerrero Gaviria (alpinista nariñense muerto por una avalancha en la Sierra Nevada del Cocuy)	
64	2002	Pasto en carnaval	Canción	Cumbia	Sop., guit., o pn.	La obra tiene cifrado americano para que sea acompañado por un instrumento armónico	
65	2002	Mi Nariño. Seis estampas paisajistas	Música de cámara	N/A	Vl.1., vl.2., vla., vc., cb.		
66	2002	Tres bagatelas	Música de cámara	N/A - N/A - aire danzable nariñense	Cb., pn.	Esta obra posee además, una versión para violonchelo - piano	
67	2002	Díptico. Laguna Negra y Galeras	Música de cámara	Tonada - pasillo	Fl., pn.		

68	2002	Suite Colombiana N.1	Música de cámara	N/A - Bambuco - Danza - Aire danzable nariñense	Fl., pn.		
69	2002	Estampa andina nariñense	Música de cámara	N/A	Tbn., pn.		
70	2002	Suite colombiana N.1	Música de cámara	N/A - Pasillo lento - Cumbia - Currulao	Tpt., pn.		
71	2002	Suite colombiana N.2	Música de cámara	Contradanza - Pasillo - Polca - Aire danzable nariñense	Tpt., pn.		
72	2002	Suite colombiana N.3	Música de cámara	Danza - Bambuco - Pasillo - Cumbia -	Tpt., pn.		
73	2003	El Vendaje vecino	Coral	Aire danzable sureño	Sop., alt., ten., bs.	Texto: Fajardo Chaves	
74	2003	Huy! la Vieja	Coral	Bambuco pastuso	Sop., alt., ten., bs.		
75	2003	El canto inconcluso	Coral	N/A	Sop., alt., ten., bs.	Esta obra posee puesta escénica explicada en la partitura	
76	2003	Voces al Viento	Coral	N/A	Sop., alt., ten., bs.	No hay partitura. La obra se explica detalladamente por medio de un texto	
77	2003	En mi tierra la del sur	Dueto	Son sureño	Sop., ten.		2009. Ecovocal - Coro femenino. Producciones Espíritu Andino
78	2003	Colombian andean suite	Música de cámara	N/A - Yaraví - Bambuco - Pasillo - Son sureño	Fgt., pn.		
79	2003	Suite Colombiana N.1	Música de cámara	Pasillo - Bambuco - Cumbia - Aire danzable nariñense	A.sx., pn.		

80	2003	Sonatina	Música de cámara	N/A - son sureño	Guit., pn.		
81	2003	Pasillo	Música de cámara	Pasillo	Tbn., pn.		
82	2003	Tríptico colombiano	Música de cámara	Bambuco - Contradanza - Vals -	Tpt., pn.		
83	2004	Romanza	Música de cámara	N/A	Fl., pn.		
84	2004	Urkunina - Bomba	Música de cámara	N/A	Fl., pn.		
85	2004	Solo tu	Canción	Pasillo	Sop., pn.	Esta obra posee además dos versiones adicionales; para solista con acompañamiento de cifrado americano para instrumento armónico; y para coro	
86	2004	Tus manos	Canción	Pasillo	Sop., pn.	Esta obra posee además dos versiones adicionales; para solista con acompañamiento de cifrado americano para instrumento armónico; y para cuarteto de cuerdas	
87	2004	Suite Andina	Música de cámara	Chacona - Bambuco - Yaraví, Huayno - Son sureño	Vl.1., vl.2., vla., vc., cb.		
88	2004	The cantos	Coral	N/A	Alt., bs., ci., sop., alt., ten., bs., pn.	Texto: Dan Albertson	
89	2004	Canto al Sur. Valle de Atriz	Música de cámara	N/A	Alt., sop., alt., ten., bs., pn.		
90	2004	Cantata Universidad de Nariño	Sinfónico	N/A - marcha - Rap - N/A	Sop., alt., ten., bs., fl., ob., cl., fgt., tpt., sx., cr., tmb., vl.1., vl.2., vla., vc., cb., pn., tpn.	Obra escrita para conmemorar los 100 años de fundación de la Universidad de Nariño	2004. Grabado en directo en los Estudios de John Granda Paz. Con el apoyo del Fondo Mixto de Cultura de Nariño

91	2004	Poema Sinfónico N. 1. Tambores	Sinfónico	Huayno	Alt., picc., fl., ob., cl., fgt., cr., tpt., tbn., tb., pl., tpn., camp., arp., vln.1., vln.2., vla., vc., cb.	Texto: Aurelio Arturo	
92	2004	Cuatro Textos Sacros	Música religiosa	N/A	Alt., sop., ten., bs.	Texto: Hildegard Von Bingen (1098-1179). Versión en español: José Guerrero Mora Obra dedicada a Gonçalo Lourenço, director del coro Odysee (Lisboa - Portugal)	
93	2004	Desenrolei- me de ti	Coral	N/A	Alt., sop., ten., bs.	Texto: Antonio Carlos Chainho Obra dedicada a Gonçalo Lourenço, director del coro Odysee (Lisboa - Portugal)	
94	2004	Nocturno. Oda a la Paz	Coral	N/A	Alt., sop., ten., bs.		
95	2004	Petición	Coral	N/A	Alt., sop., ten., bs.	Texto: Humberto Márquez Castaño	
96	2005	Pasto mi ciudad	Canción	Son sureño	Sop., pn.		
97	2005	Juanambú	Música de cámara	Aire danzable nariñense - Son sureño	Vl.1., vl.2., vla., vc., cb.		
98	2005	Río Cali	Música de cámara	Pasillo	Vl.1., vl.2., vla., vc., cb.		
99	2005	Poema Sinfónico N. 2. Cantos de Hombres	Sinfónico	N/A - huayno - son sureño	Qu., zp., fl., ob., cl., sop. sx., a.sx., fgt., cr., tpt., tbn., tpn., b., percan., ch., tpl., guit., pn., sop., alt., ten., bs., vl.1., vl.2., vla., vc., cb.,	Texto: Aurelio Arturo	
100	2006	O Bone Jesu	Música religiosa	N/A	Sop., alt., ten., bs.		
101	2006	El carnaval de blancos y negros.	Música de cámara	Aire danzable nariñense	Alt., percan., guit., o pn.	La obra tiene cifrado americano para que sea acompañado por un instrumento armónico	

102	2006	Mi tierra	Música de cámara	Aire danzable nariñense	Alt., percan., guit., o pn.	La obra tiene cifrado americano para que sea acompañado por un instrumento armónico. Además, esta obra posee una versión para coro	
103	2006	Noches del Tambo	Sinfónico	Yaraví - Pasillo - Aire danzable nariñense	Picc., fl., ob., cl., a.sx., ten. sx., tpt., cr., tbn., tb., cb., pl., r., b.	Fajardo Chaves describe esta obra como una fantasía sureña en estilo nariñense	
104	2006	Sinfonía N. 1. Urkunina	Sinfónico	N/A - N/A - Huayno - N/A	Fl., ob., cl., fgt., sop.sx., a.sx., cr., tpt., tbn., tb., tpn., pl., vl.1., vl.2., vla., vc., cb.		
105	2007	Amor deliciosa mentira	Coral	N/A	Sop., alt., ten., bs.	Texto: León de Greiff	
106	2007	Hiroshima - Nagasaki 1945. In memoriam	Coral		Ci., sop., alt., ten., bs.	In memoriam. Homenaje a los niños, mujeres y ancianos	
107	2007	New York: 9-11. Th2001.	Coral	Jazz	Sop., alt., ten., bs.	In memoriam. Homenaje a las víctimas y héroes	
108	2007	Vals número 1	Instrumental	Vals	Pn.	Obra dedicada a Fernando Pareja	
109	2007	Vals del recuerdo	Instrumental	Vals	Pn.		
110	2007	Noches del Galeras - Fantasía sureña	Instrumental	Danza - Pasillo fiestero - Huayno - Aire danzable nariñense	Pn.		
111	2007	In Memoriam	Instrumental	N/A	Pn.	Obra basada en el argumento para el cortometraje de Alberto Moncayo "Aurelio Arturo, al sur de los sueños". La obra también tiene secciones en piano preparado	
112	2007	El carnaval	Canción	Aire danzable nariñense	Alt., guit., o pn.	La obra tiene cifrado americano para que sea acompañado por un instrumento armónico	

113	2007	Las Lajas	Sinfónico	Bambuco nariñense	Fl., cl., a.sx., ten.sx., tpt., cr., tbn., tb., tpn., perc.	Fajardo Chaves concibe esta obra como "aire son sureño"	
114	2007	Tajumbina	Música de cámara	Son sureño	Qu., zpsop., flp., zp.1., zp.2.,		
115	2007	Canto de un Alma Solitaria	Canción	N/A	Sop., guit.	Texto: Manuel Cortés Ortiz	
116	2007	El Regreso de la Guaneña	Canción	N/A	Sop., guit.		
117	2007	Luna	Canción	N/A	Sop., guit.		
118	2007	Me Sucedió Contigo	Canción	N/A	Sop., guit.	Texto: Manuel Cortés Ortiz	
119	2007	Princesa de Atriz	Canción	Bambuco nariñense	Sop., guit.	Texto: Manuel Cortés Ortiz	
120	2007	Somos Nariñenses	Canción Bambuco	Bambuco	Sop., guit.	Texto: Manuel Cortés Ortiz	
121	2007	Concierto para guitarra y orquesta	Música de cámara	N/A	Guit., vl.1., vl.2., vla., vc., cb.	Obra dedicada a Luis Olmedo Tutalchá	
122	2007	Canción de la distancia	Música de cámara	N/A	Sop., vl.1., vl.2., vla., vc., cb.	Texto: Aurelio Arturo	
123	2007	Nariño. Bastión pujante de los Andes	Oda sinfónico escénica	N/A	Sop., alt., ten., bs., dz.	Texto: Manuel Cortés Ortiz	
124	2008	Preludio número 1		N/A	Pn.	Epígrafe Chopin	
125	2008	Preludio número 2	Instrumental	N/A	Pn.		
126	2008	Preludio número 3	Instrumental	N/A	Pn.		
127	2008	Preludio número 4	Instrumental	N/A	Pn.		
128	2008	Preludio número 5	Instrumental	N/A	Pn.	La obra también tiene secciones en piano preparado	
129	2008	Meditación I	Instrumental	N/A	Pn.		
130	2008	Meditación II	Instrumental	N/A	Pn.		
131	2008	Meditación III	Instrumental	N/A	Pn.		
132	2008	Burlesque I	Instrumental	N/A	Pn.	La obra también tiene secciones en piano preparado	

133	2008	Burlesque II	Instrumental	N/A	Pn.	La obra también tiene secciones en piano preparado	
134	2008	Dos danzas nariñenses	Instrumental	Pasillo - bambuco pastuso	Pn.		
135	2008	Vals número 2	Instrumental	Vals	Pn.		
136	2008	Cinco pastusadas	Instrumental	Bambuco - Pasillo - Bambuco sureño - Bambuco - Bambuco sureño	Pn.		
137	2008	Preludio y fuga	Instrumental	N/A	Pn.		
138	2008	Suite Andino Nariñense	Instrumental	Preludio - Huayno - Bambuco - Pasillo Aire Danzable Nariñense	Pn.		
139	2008	Sonata número 1	Instrumental	N/A	Pn.		
140	2008	Los Cuadros	Sinfónico	N/A	Fl., ob., cl., fgt., sop.sx., a.sx., cr., tpt., tbn., tb., tpn., pl., vl.1., vl.2., vla., vc., cb., sop., alt., ten., bs., pn., tpn., qu., flp., zp., ch., tpl., guit., b., percan., pll.	Suite instrumental. Obra derivada del trabajo pictórico de Guerrero Mora	
141	2008	Pasillo en la menor	Instrumental	Pasillo	Guit.	Obra dedicada a Daniel Moncayo	
142	2009	El Duende	Ópera	N/A	Sop., alt., ten., bs., ci., cm., cf., cmx., qu., flp., r., zp., ch., tpl., guit., percan., pll., b., picc., fl., ob., cl., sop.sx., a.sx., fgt., tpt., cr., tbn., tb., vl.1., vl.2., vc., cb., perc.	Libreto: Manuel Cortés Ortiz	

143	2008	Suite Nariñense número 1	Música de cámara	Preludio - Danza - Pasillo - Bambuco	Vl., pn.		
144	2008	Suite Nariñense número 2	Música de cámara	N/A - Bambuco - Pasillo - Aire danzable nariñense	Vl., pn.		
145	2008	Suite Nariñense	Música de cámara	Bambuco - Yaraví - Pasillo - Aire danzable nariñense	Flp., zp., rd.	Obra dedicada a John Granda Paz	
146	2008	Queja	Canción	N/A	Sop., guit.	Texto: Consuelo López	
147	2009	Tajumbina	Instrumental	Pasillo	Pn.	Fajardo Chaves describe esta obra como pasillo fiestero	
148	2009	El Tambo	Instrumental	Bambuco	Pn.	Fajardo Chaves describe esta obra como bambuco sureño	
149	2009	Impromptu número 1	Instrumental		Pn.		
150	2009	Elegía al Maestro Educador	Sinfónico	N/A - Aire nariñense	Picc., fl., ob., cl., fgt., sop. sx., a.sx., ten. sx., bs.sx., cr., tpt., tbn., tb., tpn., trg., r., perc., percan., bt., xyl., sop., alt., vc., cb.		
151	2009	Trío	Música de cámara	N/A	Violín - guitarra - piano		
152	2009	Ven, Ven, Ven	Coral	Aire sureño	Cf.		
153	2010	Ninaurco	Instrumental	N/A	Fl.	Fantasia para instrumento solista	
154	2010	Denis (P.N)	Instrumental	Vals	Pn.	Obra dedicada a su hijo Denis	
155	2010	Trío II (P.N)	Música de cámara	Blues - Aire danzable nariñense	a.sx.1., a.sx.2., pn., perc.		
156	S.F.	De ti (P.N)	Canción	Pasillo	Sop., pn.		
157	S.F.	Tus manos (P.N)	Música de cámara	Pasillo	Vl.1., vl.2., vla., vc., cb.		

LISTA DE IMÁGENES

- Imagen 1:** Pasto 1950. Javier Fajardo Chaves. De izquierda a derecha, Concepción Chaves su madre, José María Chaves abuelo materno, Concepción Orbegozo abuela materna. Fuente: Alexandra Fajardo, hija del compositor. 30
- Imagen 2:** Guerra colombo peruana. Fuente: Archivo fotográfico Banco de la República Pasto. 33
- Imagen 3:** Hacienda Meneses (Nariño) 1960. Javier Fajardo Chaves y dos de sus primas (Se desconocen sus nombres). Fuente: Alexandra Fajardo, hija del compositor 38
- Imagen 4:** Concierto de theremin con la Orquesta Sinfónica de la Escuela de Música de la Universidad de Nariño. Solista: Gerardo Gotthelf. Año 1945. Fuente: Bastidas, 2021, p.159. 48
- Imagen 5:** Acta de grado de Fajardo Chaves como Licenciado en Piano de la Universidad de Antioquia. Año 1979. Fuente: Archivo Universidad de Antioquia 62
- Imagen 6:** Duplicado Acta de grado de Fajardo Chaves solicitada por él mismo en 1988 y que lo acredita como Mæstro en Piano de la Universidad de Antioquia. Año 1979. Fuente: Archivo Universidad de Antioquia. 63
- Imagen 7:** Coro Ars Musique dirigido por Fajardo Chaves. Banco de la República de Pasto Año 1983. Fuente: Alexandra Fajardo 81
- Imagen 8:** Cuarteto de Cuerdas Universidad de Nariño. De izquierda a derecha: José Luis España, Javier Fajardo Chaves, María Clemencia Hurtado, Javier Martínez Maya. Banco de la República de Pasto Año 1985. Fuente: Javier Martínez Maya 82

- Imagen 9:** Cuarteto vocal Universidad de Nariño dirigido por Fajardo Chaves. De Izquierda a Derecha: Javier Martínez Maya, Hernán Cabrera, Javier Cabrera, Orlando Hidalgo. Banco de la República de Pasto Año 1985. Fuente: Javier Martínez Maya 83
- Imagen 10:** Coro mixto Universidad de Nariño dirigido por Fajardo Chaves. De Izquierda a derecha: Javier Martínez Maya, Hernán Cabrera, Sonia Viteri, Gloria Santamaría, Amanda Viteri, Carmen Cerón, Javier Cabrera. Banco de la República de Pasto Año 1985. Fuente: Javier Martínez Maya 83
- Imagen 11:** Programa de Mano Pœma Sinfónico Op. 142 compuesto por Blas Emilio Atehortúa. Año 1987. Fuente: Archivo Banco de la República de Pasto 88
- Imagen 12:** Programa de Música formación en Dirección de Banda Universidad de Nariño. Fuente: Archivo Departamento de Música Año 1987. 101
- Imagen 13:** Programa de Música formación en Dirección Coral Universidad de Nariño. Fuente: Archivo Departamento de Música Año 1987 101
- Imagen 14:** Programa de Música formación en Composición Universidad de Nariño. Fuente: Archivo Departamento de Música Año 1987 102
- Imagen 15:** Programa de Música formación en Instrumento Universidad de Nariño. Fuente: Archivo Departamento de Música Año 1987 102
- Imagen 16:** Personal Docente del Programa Profesional de Música Universidad de Nariño. Fuente: Archivo Programa de Licenciatura en Música. Año 1990. 105
- Imagen 17:** Currículo Programa de Licenciatura en Música. Año 2000. Fuente: Archivo Departamento de Música 113
- Imagen 18:** Cantata Académica Universidad de Nariño 100 años. Año 2004. Fuente: (Fajardo Chaves, 2004, p.7-8). 117

LISTA DE TABLAS

Tabla 1: Cuerpo docente de la Escuela de Música de la Universidad de Nariño 1982-1990. Fuente: Archivo Departamento de Música Universidad de Nariño Año 1982-1986, 1989-1990 _____	67
Tabla 2: Actividad Centro Cultural Leopoldo López Álvarez, Banco de la República Sede Pasto. Fuente: Archivo Biblioteca Banco de la República Sede Pasto. Año 1986-1990 _____	84
Tabla 3: Personas a cargo de la creación del Programa Profesional de Música Universidad de Nariño. Fuente: (Muñoz, 2012, p.86). Año 1987 _____	100
Tabla 4: Esquema Suite Instrumental “Guerrero Mora” Los Cuadros. Año 2008. Fuente: Repositorio de partituras compartido por José Menandro Bastidas _____	118

LISTA DE EJEMPLOS MUSICALES

- Ejemplo musical 1:** Vals Tatiana. Compositor Javier Emilio Fajardo (2008), editado por el autor. Fuente: José Menandro Bastidas _____ 46
- Ejemplo musical 2:** Tres Alegorías. Compositor Javier Emilio Fajardo (1988), editado por el autor. Fuente: José Menandro Bastidas _____ 77
- Ejemplo musical 3:** El Duende del Guaico. Compositor Javier Emilio Fajardo (2008). Texto: Luis Alfonso Caicedo. Editado por el autor. Fuente: Alejandra Lorza _____ 140
- Ejemplo musical 4:** Ejemplo de esquema rítmico de huayno. Fuente: 12 composiciones y arreglos para piano. Revelo (2019: 62) _____ 150
- Ejemplo musical 5:** Segundo movimiento – Huayno. Suite Andino Nariñense (2008). Fuente: Archivo personal José Menandro Bastidas _____ 153
- Ejemplo musical 6:** Esquemas rítmicos más usuales del Yaraví. Fuente: El autor _____ 154
- Ejemplo musical 7:** Sección huayno, compases 109 – 143. Compositor Javier Emilio Fajardo (2007), editado por el autor. Fuente: Archivo personal José Menandro Bastidas _____ 161
- Ejemplo musical 8:** Suite Nariñense - Pasillo. Compositor Javier Emilio Fajardo (2008), editado por el autor. Fuente: Archivo personal José Menandro Bastidas _____ 166
- Ejemplo musical 9:** Suite Nariñense – Aire danzable nariñense. Compositor Javier Emilio Fajardo (2008), editado por el autor. Fuente: Archivo personal José Menandro Bastidas _____ 171

Ejemplo musical 10: Compases 28 – 32 Obertura El Duende. Frase de la trompeta en estilo brisé. Compositor Javier Emilio Fajardo (2009), editado por el autor. Fuente: José Menandro Bastidas _____	205
Ejemplo musical 11: Fragmento Ópera el Duende - Obertura. Compositor Javier Emilio Fajardo (2009), editado por el autor. Fuente: José Menandro Bastidas _____	206
Ejemplo musical 12: Fragmento Ópera el Duende – Danza Escena III Acto 1. Compositor Javier Emilio Fajardo (2009), editado por el autor. Fuente: José Menandro Bastidas _____	207
Ejemplo musical 13: Fragmento Ópera el Duende – Referencia al ritmo San Juanito. Compositor Javier Emilio Fajardo (2008), editado por el autor. Fuente: José Menandro Bastidas _____	208
Ejemplo musical 14: Fragmento Ópera el Duende – Ejemplo de ritmos binarios y utilización de instrumental andino. Compositor Javier Emilio Fajardo (2009), editado por el autor. Fuente: José Menandro Bastidas _____	209
Ejemplo musical 15: Fragmento Ópera el Duende – Ejemplo musical. Compositor Javier Emilio Fajardo (2009), editado por el autor. Fuente: José Menandro Bastidas _____	209
Ejemplo musical 16: Fragmento Ópera el Duende – Ejemplo de arpegios irregulares. Compositor Javier Emilio Fajardo (2009), editado por el autor. Fuente: José Menandro Bastidas ____	210
Ejemplo musical 17: Fragmento Ópera el Duende – Ejemplo de arpegios irregulares. Compositor Javier Emilio Fajardo (2009), editado por el autor. Fuente: José Menandro Bastidas _____	211
Ejemplo musical 18: Fragmento Ópera el Duende – Obertura. Melodía de la trompeta. Compositor Javier Emilio Fajardo (2009), editado por el autor. Fuente: José Menandro Bastidas _____	211
Ejemplo musical 19: Fragmento Ópera el Duende – Obertura. Melodía del saxofón alto compás 37. Compositor Javier Emilio Fajardo (2009), editado por el autor. Fuente: José Menandro Bastidas _____	211
Ejemplo musical 20: Fragmento Ópera el Duende – Obertura. Melodía del oboe compás 125. Compositor Javier Emilio Fajardo (2009), editado por el autor. Fuente: José Menandro Bastidas _____	212

Ejemplo musical 21: Fragmento Ópera el Duende – Overtura. Melodía de la flauta compás 150. Compositor Javier Emilio Fajardo (2009), editado por el autor. Fuente: José Menandro Bastidas _____	212
Ejemplo musical 22: Fragmento Ópera el Duende – Secuencia. Compositor Javier Emilio Fajardo (2009), editado por el autor. Fuente: José Menandro Bastidas _____	213
Ejemplo musical 23: Fragmento Ópera el Duende – Secuencia con capas. Compositor Javier Emilio Fajardo (2009), editado por el autor. Fuente: José Menandro Bastidas _____	213
Ejemplo musical 24: Fragmento Ópera el Duende – Ritmo de San Juanito. Compositor Javier Emilio Fajardo (2009), editado por el autor. Fuente: José Menandro Bastidas _____	214
Ejemplo musical 25: Fragmento Ópera el Duende – Ejemplo musical. Compositor Javier Emilio Fajardo (2009), editado por el autor. Fuente: José Menandro Bastidas _____	214
Ejemplo musical 26: Fragmento Ópera el Duende – Ejemplo de uso de armonía cromática. Compositor Javier Emilio Fajardo (2009), editado por el autor. Fuente: José Menandro Bastidas _____	215
Ejemplo musical 27: Fragmento Ópera el Duende – Ejemplo de uso de escala cromática. Compositor Javier Emilio Fajardo (2009), editado por el autor. Fuente: José Menandro Bastidas _____	215
Ejemplo musical 28: Fragmento Ópera el Duende – Ejemplo de armonía postonal basada en la escala cromática. Compositor Javier Emilio Fajardo (2008), editado por el autor. Fuente: José Menandro Bastidas _____	216
Ejemplo musical 29: Fragmento Ópera el Duende – Ejemplo de alteraciones en la tonalidad. Compositor Javier Emilio Fajardo (2009), editado por el autor. Fuente: José Menandro Bastidas _____	216
Ejemplo musical 30: Fragmento Ópera el Duende – Ejemplo de contrapunto oblicuo y contrario. Compositor Javier Emilio Fajardo (2009), editado por el autor. Fuente: José Menandro Bastidas _____	217
Ejemplo musical 31: Fragmento Ópera el Duende – Ejemplo de contrapunto de primera especie. Compositor Javier Emilio Fajardo (2009), editado por el autor. Fuente: José Menandro Bastidas _____	218

Ejemplo musical 32: Fragmento Ópera el Duende – Ejemplo de intervalos de cuarta. Compositor Javier Emilio Fajardo (2008), editado por el autor. Fuente: José Menandro Bastidas _____	218
Ejemplo musical 33: Fragmento Ópera el Duende – Pieza Escena de Duendecillos, ejemplo de contrapunto. Compositor Javier Emilio Fajardo (2009), editado por el autor. Fuente: José Menandro Bastidas _____	219
Ejemplo musical 34: Fragmento Ópera el Duende – Ejemplo de coral. Compositor Javier Emilio Fajardo (2009), editado por el autor. Fuente: José Menandro Bastidas _____	220
Ejemplo musical 35: Fragmento Ópera el Duende – Ejemplo de textura coral isorítmica. Compositor Javier Emilio Fajardo (2009), editado por el autor. Fuente: José Menandro Bastidas _____	220
Ejemplo musical 36: Fragmento Ópera el Duende – Ejemplo de arreglo tradicional en la música latinoamericana. Compositor Javier Emilio Fajardo (2008), editado por el autor. Fuente: José Menandro Bastidas _____	221
Ejemplo musical 37: Fragmento Ópera el Duende – Ejemplo de segundo napolitano de Mi menor. Compositor Javier Emilio Fajardo (2009), editado por el autor. Fuente: José Menandro Bastidas _____	222
Ejemplo musical 38: Fragmento Ópera el Duende – Ejemplo de lenguaje atonal. Compositor Javier Emilio Fajardo (2009), editado por el autor. Fuente: José Menandro Bastidas _____	223
Ejemplo musical 39: Fragmento Ópera el Duende – Ejemplo de transición de ReM a SibM. Compositor Javier Emilio Fajardo (2009), editado por el autor. Fuente: José Menandro Bastidas _____	223
Ejemplo musical 40: Fragmento Ópera el Duende – Ejemplo de atonalidad como medio de expresión. Compositor Javier Emilio Fajardo (2009), editado por el autor. Fuente: José Menandro Bastidas _____	224
Ejemplo musical 41: Fragmento Ópera el Duende – Ejemplo de uso de recursos minimalistas. Compositor Javier Emilio Fajardo (2009), editado por el autor. Fuente: José Menandro Bastidas _____	225

Ejemplo musical 42: Fragmento Ópera el Duende – Ejemplo de conformación de estructuras pluscuamtriádicas. Compositor Javier Emilio Fajardo (2009), editado por el autor. Fuente: José Menandro Bastidas _____	226
Ejemplo musical 43: Fragmento Ópera el Duende – Ejemplo de politonalidad. Compositor Javier Emilio Fajardo (2009), editado por el autor. Fuente: José Menandro Bastidas _____	227
Ejemplo musical 44: Fragmento Ópera el Duende – Ejemplo de uso de clusters. Compositor Javier Emilio Fajardo (2009), editado por el autor. Fuente: José Menandro Bastidas _____	227
Ejemplo musical 45: Fragmento Ópera el Duende – Ejemplo de politonalidad. Compositor Javier Emilio Fajardo (2008), editado por el autor. Fuente: José Menandro Bastidas _____	228
Ejemplo musical 46: Fragmento Ópera el Duende – Ejemplo de cadencia plagal. Compositor Javier Emilio Fajardo (2009), editado por el autor. Fuente: José Menandro Bastidas _____	229
Ejemplo musical 47: Fragmento Ópera el Duende – Ejemplo de cadencia plagal. Compositor Javier Emilio Fajardo (2009), editado por el autor. Fuente: José Menandro Bastidas _____	230
Ejemplo musical 48: Fragmento Ópera el Duende – Ejemplo de tercera de picardía. Compositor Javier Emilio Fajardo (2009), editado por el autor. Fuente: José Menandro Bastidas _____	229
Ejemplo musical 49: Fragmento Ópera el Duende – Ejemplo de finalización marcado por la percusión. Compositor Javier Emilio Fajardo (2009), editado por el autor. Fuente: José Menandro Bastidas _____	232
Ejemplo musical 50: Fragmento Ópera el Duende – Ejemplo de finalización marcado por la percusión. Compositor Javier Emilio Fajardo (2009), editado por el autor. Fuente: José Menandro Bastidas _____	233
Ejemplo musical 51: Fragmento Ópera el Duende – Ejemplo de finalización marcado por la percusión. Compositor Javier Emilio Fajardo (2009), editado por el autor. Fuente: José Menandro Bastidas _____	234

êditorial
Universidad de **Nariño**

Javier Fajardo Chaves. El músico y su música

2025

Javier Fajardo Chaves (1950-2011) fue un compositor y pedagogo musical colombiano, a menudo reconocido como el reformador del sistema educativo musical en el Departamento de Música de la Universidad de Nariño en Pasto, Colombia, a finales del siglo XX. Así, su historia se presenta como un medio para examinar una compleja historia cultural que conjuga temas como la institucionalización de la educación musical en Pasto; las redes que introdujeron y transformaron la educación musical dentro del sistema de educación universitario en el suroccidente colombiano; la reconfiguración del arte musical como música global a través de un proceso que negoció las nociones de música panandina como música latinoamericana y las ideas sobre la identidad local en Pasto.



JAVIER FAJARDO CHAVES

EL MÚSICO Y SU MÚSICA

DIEGO PALACIOS DÁVILA

ISBN: 978-628-7771-13-0



9 786287 77113 0



Universidad de Nariño
FUNDADA EN 1904

ai

Universidad de Nariño
ACREDITADA EN ALTA CALIDAD
RESOLUCIÓN MEN 00022 - ENERO 11 DE 2023

120
Años

Universidad de Nariño

editorial
Universidad de Nariño